

Acta eruditorum 2014 Выпуск 16

Главный редактор

СОДЕРЖАНИЕ

Д. В. Шмонин

Наши гости

Зам. главного
редактора

- Роджер Тригг
Демократия и религия (Окончание. Доклад, прочитанный в РХГА 5 октября 2013. Начало доклада в предыдущем номере) 3

М. Ю. Хромцова

Христианская мысль: богословские, философские, искусствоведческие аспекты

Отв. секретарь
редколлегии

- Е. В. Ченикалова
К истории создания монастырей афонской традиции на Кавказе 7

В. А. Егоров

- Священник Константин Костромин
«Диссиденты» и юродивые — антиподы духовной жизни эпохи Смутного времени
(сопоставление художественных образов и исторических персонажей) 11

Редакционная коллегия

- Д. А. Клеопов
Феномен юродства с темпоральной точки зрения 18

М. В. Архипова

- Р. А. Федотова
Произведения иконописного искусства в контексте представлений о Боге Освятителе: к постановке вопроса 21

Н. В. Белкина

- А. С. Ефимов
Гимн святому Мариану как агиографический документ 24

С. М. Капилупи

- Н. З. Гаевская
Эсхатологическая топика «imitatio salas» 29

И. С. Пучкова

Востоковедческие исследования

Т. Н. Рейзвих

- В. Ю. Климов
Соундзи-доно (1432–1519), основатель рода Гоходзё, и его потомки (история Японии в лицах, XV–XVI вв.) 33

Н. М. Сапронова

- А. Д. Бертова
Японское христианское движение «Церковь Сердца Христа»: характерные черты и особенности 42

- К. Г. Маранджян
История одного ксилографа из собрания ИВР РАН (двухязычное «Евангелие от Луки») 46

- М. С. Болошина
Японские журналы «Мадо» и «Муза» как продолжение культурной миссии свт. Николая Японского 50

Материалы всероссийской конференции «Сергей Эйзенштейн: динамика восприятия — 1990–2000-е гг.»

- В. А. Мазин
Интервал 54

- А. В. Гусев
Графика кадра и пластика монтажа как территория смысла: краткий очерк и эволюция эйзенштейновской модели 61

- А. В. Сергеев
Фореггер — Фэксы — Эйзенштейн: от трюка к монтажу аттракционов 64

- О. А. Ковалов
Опыт реконструкции мексиканской эпопеи Сергея Эйзенштейна 67

Издается с 2005 г.



Издание публикует
тексты научных
докладов и сообщений,
представленных
в ходе международных,
российских, региональных
и межвузовских
научных мероприятий,
проводившихся
Русской христианской
гуманитарной академией
в 2012–2013 гг.
Для философов,
богословов,
культурологов,
психологов, филологов.

■ В. В. Забродин	71
Голгофа Сергея Эйзенштейна	
■ А. А. Лис	81
Андрей Буров и Сергей Эйзенштейн — архитектура «Генеральной линии»	
■ И. С. Маргорина	85
Сергей Эйзенштейн: философия цвета	
■ С. А. Семенчук	88
Сергей Эйзенштейн глазами Владимира Луговского	
■ Д. С. Горбач	92
Полифония творимого космоса АБ и СЭ (СЭ И АБ)	
■ А. С. Занин	95
Эйзенштейн и Годар: два образа (одной) истории кино	

Издается
Русской
христианской
гуманитарной
академией

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 570 02 36,
факс (812) 571 30 75
www.rhga.ru

ISSN 2307–6437

От редакции

?????

НАШИ ГОСТИ

Роджер Тригг
 (Roger Trigg)
 профессор факультета
 теологии, директор Центра
 изучения роли религии
 в общественной жизни
 Оксфордского университета
 Перевод: И. С. Хромец,
 кандидат философских наук,
 старший преподаватель кафедры
 культурологии Института
 философского образования
 и науки Национального
 педагогического университета
 им. М. П. Драгоманова. Киев,
 Украина

ДЕМОКРАТИЯ И РЕЛИГИЯ

(Окончание. Доклад, прочитанный
 в РХГА 5 октября 2013. Начало
 доклада в предыдущем номере)

Copyright © 2014, Роджер Тригг

Разумное согласие

Многонациональные, демократические общества Западного мира в то же время являются множеством примеров, когда в погоне за соблюдением других прав другие религии оказываются под давлением. Насколько далеко могут зайти люди в религиозно многообразном обществе в приспособлении их практик в свете требований других людей, которые могут не соглашаться с ними? Большинства при демократии могут с трудом справляться с требованиями меньшинств, и в частности религиозных меньшинств. От профессионалов в области медицины, к примеру, могут ожидать участия в практиках, особенно связанных с началом или концом жизни, которые они могут находить противными. Свобода никогда не сводится лишь к тому, что другим позволяет делать то, с чем человек согласен. Она должна также включать принятие того, что другие могут делать вещи, с которыми мы не согласны. Идея свободы и многообразия нераздельны. Как мы говорили выше, демократия должна развиваться из различия.

Одним из путей может быть попытка достичь согласия между различиями, хотя бы на уровне интенции следованию такому пути, вместо игнорирования верований других людей. Канада является интересным примером, поскольку в ней горячо обсуждаются проблемы, касающиеся религиозного многообразия. Один канадец, описывая ситуацию в Канаде в целом и Квебеке в частности, в 2007 году пишет, что «общим названием для описания менеджмента или управления в отношении к религиозному многообразию стало разумное согласие» [‘Introduction’ in *Reasonable Accommodation: Managing Religious Diversity* ed. Lori G. Beaman, 2012, p. 3]. Необходимо оставлять максимально возможное пространство для верований.

Как в ситуации с теми, кто отказывается нести военную службу по религиозным убеждениям, другие также не должны быть принуждены к тому, чтобы идти против тех принципов, которых они строго придерживаются.

Это значит, что, когда права сталкиваются друг с другом или с общественным порядком, они должны быть уважаемы настолько, насколько это представляется обоснованным. Это не всегда просто, особенно в том случае, если государство, по причине приверженности воображаемой идеи нейтральности, само с неохотой открыто признает любые основополагающие принципы [Trigg: *Religion in Public Life*. Chapter 7]. Какие стандарты могут быть применены в вынесении решения относительно их обоснованности? Аргументы, которые приводят в поисках решения этой проблемы, могут возникнуть снова при прояснении границ разума. Религиозные и нерелигиозные взгляды на обоснованность будут весьма различны. Если религия воспринимается как внутренне иррациональная и несговорчивая, цель в виде «разумного» согласия становится весьма проблематичной. Что должно считаться «всеобщим разумом» — само по себе весьма противоречиво.

В основании любого решения относительно разумного согласия должен быть компромисс и, в частности, отсутствие в споре принуждения другой стороны к тому, что ею воспринимается как нечто необоснованное. Принуждение идет вразрез с идеями свободы. И все же закон может принуждать, и если демократическое большинство обеспечивает принятие закона, как быть с неучтенными правами недовольного меньшинства, если он уже демократическим путем обсужден и одобрен? Первым ответом будет — никак, если есть лишь один закон для всех в обществе. Именно поэтому вид различных религиозных групп, которые

живут по разным законам, вызывает такой ужас. Идея о том, что мусульмане или иудеи могут оперировать своими законами о браке, разводе и так далее, вне согласованной рамки демократического общества, ставит под угрозу саму идею демократии. Многие не соглашаются с ними, например, в том случае, если права женщин согласно религиозным законам значительно меньше, нежели таковые в более широких обществах.

Идея общества, построенного на множестве колонн, где каждая религия представляет собой отдельную колонну, оказывается в итоге подобной руинам древнего римского здания: все, что остается, — это расположенные неподалеку друг от друга раздельные колонны, ничем не связанные друг с другом. «Монолитическая» концепция различных религий сама вызывает множество проблем. Религии могут быть внутренне многообразными, с различными акцентами и интерпретациями. Это хорошо видно на примере истории христианства, но это также верно и в отношении других религий.

Иудаизм и ислам имеют свои более консервативные направления, равно как и другие ответвления. Для судов может быть затруднительно оценить правомерность отстаивания какого-то религиозного принципа, поскольку он может выражать взгляд меньшинства внутри религии. Это не означает, что их позиция не является важной, но внутри религии, равно как и вне ее, правило большинства может быть подавляющим.

Принимая религию

В качестве примеров, иллюстрирующих все это, обратимся к нескольким случаям, которые были рассмотрены Европейским судом по правам человека и решения по которым были приняты в 2013 году. Первые два случая, которые касаются религиозной свободы, имели место в Великобритании. Оба были связаны с ношением нательного креста: в первом случае сотрудником Британских авиалиний, что противоречило в то время правилам авиакомпании, во втором — медсестрой в госпитале. По не совсем понятной причине суд поддержал право носить крест лишь в первом случае, но не во втором. Аргументы относительно публичной демонстрации символов часто выступают как посреднические для более широких аргументов о месте религии в общественной жизни в целом. Широкое признание религиозных символов в России является свидетельством глубокого влияния Русской православной церкви. Однако, как мы видели, религиозное многообразие и значимость отсутствия преференций в отношении одной группы перед другой может привести к мысли, что религия должна проявляться в частном порядке, а не в публичной демонстрации. В случае с Британскими авиалиниями сложность [*Eweida*, paragraph 11] заключалась в том, что сикхам и мусульманам было дозволено носить тюрбаны и хиджабы соответственно, потому запрет на ношение креста мог быть воспринят как дискриминация христиан.

Позиция, наиболее часто занимаемая именно оппонентами всех религий, заключается в том, что демонстрация в публичных местах символов лишь одной религии является несправедливой по отношению к представителям других религий. Однако запрет по отношению ко всем открыто демонстрировать их символы будет казаться в то же время просто примером секуляризма, который, чтобы быть «нейтральным», желает устранить все публичные проявления религии. В то же время, возможно даже более важным, нежели использование символов, является желание индивидов придерживаться их вероисповедания, и они не должны быть склонямы к действиям, которые, согласно их верованиям, неправильны, даже если они находятся в меньшинстве. Именно в этом контексте было принято решение относительно двух других случаев из четырех много рассматриваемых, по какой-то причине объединенных вместе Европейским судом. Оба также отсылают к вопросу о религиозной свободе в противовес праву не быть дискриминированным, но в этом случае по признаку сексуальной ориентации. Права могут вступать в конфликт, и в одном из случаев светский сотрудник бюро записей актов гражданского состояния, работающая много лет в одном из районов Лондона, узнала, что согласно принятым изменениям к закону от нее требуется регистрация гражданского состояния между однополыми парами. Она сочла, что ее совесть не позволяет делать это по причине ее христианских взглядов, которые, вне сомнения, были искренни [Trigg, *Equality, Freedom and Religion*, p. 93ff]. Однако Европейский суд постановил, что «в сложившейся практике установлено, что отличия в обращении, основанные на сексуальной ориентации, требуют особенно аргументированного обоснования» [*Eweida*, paragraph 105]. Требование, чтобы свобода религии была ограничена пониманием прав и свобод других, привела к тому, что ее право на следование религиозным убеждениям оказалось подчиненным в отношении права не быть дискриминированным. Принимая во внимание то, что в демократическом обществе произвольная дискриминация на основании расы или в данном случае сексуальной ориентации в отношении индивидов воспринимается как унижение их достоинства и равенства, возникает вопрос, насколько это обоснованно.

Это нас возвращает к проблеме разумного согласия. Когда в конфликт входят два признаваемых за всеми права, не принимать усилий по их принятию друг другом значит не принимать всерьез потребности многообразного общества с различными религиозными взглядами. Многие могут подумать, что должен быть один закон для всех, и «разумное согласие» не включает в себя помочь тем, кто не хочет быть разумным. В то же время, кем бы ни было большинство, согласие не должно восприниматься как то, что большинство милостиво терпит меньшинство, причем, возможно, только лишь в пределах, установленных большинством. Подлинное согласие должно быть взаимным обменом, при котором каждый признает

права других и пытается убедить, что они учтены. Сам язык равенства прав показывает, что права не являются даром большинства и привилегиями в отношении исполнения закона. Права исходят из схем вещей, которые должны быть признаны, и в случае столкновений между ними должен находиться разумный баланс. Только в этом случае меньшинства могут обрести защиту, в особенности религиозные меньшинства в светском обществе. Структуры власти меняются, но демократии всегда свойственно искушение сделать общественное мнение большинства финальным арбитром. В интересах всеобщей справедливости этому нужно противостоять. Такой баланс прав с легкостью может быть достигнут на пути «разумности». Случай с мусульманином, который устраивается на работу барменом и затем отказывается подавать алкоголь, не является разумным. Случай с супермаркетом, который настаивает на том, чтобы поставить сотрудника-мусульманина на продажу алкогольных напитков, при наличии многих других открытых позиций, также не является разумным. Религиозные убеждения в то же время в Европейских судах часто подчиняются другим социальным приоритетам. Проверкой общества на его действительную свободу и многообразие является то, позволено ли людям жить в соответствии с их наиболее основными принципами, даже если они расходятся с общепринятым мнением. Свобода существует только тогда, когда мы позволяем другим действовать в том направлении, с которым мы не согласны.

Общественное благо

Если мы оставим тему истины в отношении к религии, мы с легкостью можем принять как должное то, что достоинство каждого человека выражается посредством его собственных выборов. Они, в стиле Ницше [Trigg: *Ideas of Human Nature*, 1999, см. главу 10], творящие сами себя существа, чьи жизни, подобно холстам художников, имеют свою ценность и значение. Различия должны быть уважаемы просто как часть внутренне присущего достоинства, которым обладает каждый человек. Связь с акцентом на уважении индивидуальных предпочтений очевидна. Однако позиция эта непоследовательна, поскольку делает акцент на объективном достоинстве человеческих существ и нашей необходимости уважать его. Некоторые скажут, что идея человеческой значимости имеет чисто религиозное происхождение, отсылая к тому, что все мы созданы по образу и подобию Бога. Если это так, то игнорирование религии или же рассмотрение ее только как субъективного предпочтения может оказаться весьма рискованным, поскольку оно разрушает в основе причину, по которой многие ставят убеждение о человеческом достоинстве на первое место.

Акцент на абсолютной ценности каждого отдельно взятого индивида, по причине того, что сам нуждается в обосновании, не может служить решением этой головоломки: как мы живем вместе в любом обществе,

и как мы согласовываем наши выборы, если они входят друг с другом в конфликт? Требуется какое-то понятие общественного блага. Одним из методов может быть следующий: демократически объединить предпочтения и дать большинству идти своим путем, навязывая их волю меньшинствам. Многие из них в таком случае получат то, что они хотели, но даже тогда разумное согласие может быть лучше реализовано и большинством, и меньшинством для достижения своих целей. Это в то же время возвращает нас к вопросу не только о том, чего хотят люди, но и о том, как может быть достигимо то, что хорошо для каждого.

Демократические общества, обходя основные разногласия относительно приоритетов, не могут избежать того, что за религиозными убеждениями должен признаваться какой-то вес. Поскольку религиозные люди не должны принуждать тех, кто не согласен, а максимизировать свободу, секуляристы равным образом должны признать существование религиозной совести. Они должны принимать во внимание, следует ли принять легальные исключения из правил в отдельных случаях. Может возникнуть вполне реальное опасение, что общество будет расколото, если закон не будет применяться ко всем неукоснительно. Однако это, похоже, не совсем отвечает интересам тех, кто не только находится в политическом меньшинстве, но и имеют глубокие возражения (религиозного или нерелигиозного типа) относительно следования закону, который, по их мнению, является аморальным, исходя из их понимания природы человеческой жизни.

Исключения делаются во многих странах на время войны, основываясь на возражениях совести. Проблемы возникают и в современной медицине. Может ли статья так, что в будущем доктора и медсестры должны будут практиковать эвтаназию или принимать участие в самоубийстве при помощи врача, если эти практики получат легальный статус? Все эти случаи включают верования относительно священности человеческой жизни, которые лежат в основе большинства религий. Сложность заключается в рассмотрении аргументации противоположных концепций того, что определяет всеобщее благо. Навязывание одной концепции в отношении всех без исключения является признаком тоталитаризма. Религии же имеют именно глубоко укорененные концепции всеобщего блага. Они будут иметь ясное представление о том, что ведет к человеческому процветанию, и их представления могут существенным образом отличаться друг от друга и от более секулярных представлений. В плюралистических обществах, где многообразие является нормой, целью должно быть не просто разрешение спорных вопросов, но разрешение их такими способами, которые бы оставляли честность и достоинство различных групп нетронутыми. «Мультикультурализм» слишком часто становится релятивизмом, который изолирует общину, вместо того чтобы вовлечь их в разговор о том, как может быть достигнуто общее благо. Различные концепции всеобщего блага не замыкаются

на самих себе. Многообразие верований не должно быть прославляемо как то, с чем постоянно имеется дело. Все же остается какая-то часть, в отношении которой это верно. Но даже в этом случае внимание ко взглядам меньшинства должно составлять сердцевину демократии.

Всякое государство должно иметь определенные принципы, в особенности подтверждение зависимости демократии от понятий равенства и свободы. Речь не идет о том, что общество, сформированное на основании христианских принципов или на основании любой другой религии, должно предавать их в интересах плюрализма. Важным является то, какой прием оказывается альтернативным верованиям, и свобода, с которой они, в разумных пределах, могут быть реализованы на практике. Свободное общество должно относиться к своим гражданам равным образом, не оказывая кому-либо предпочтения. Будет непоследовательным, к примеру, позволить носить хиджаб, но не позволить носить крест. Эта вера в равенство в то же время должна иметь основания. Это не замена определенным верованиям, но весьма важная сущность, которая включает понимание важных аспектов относительно конститутивной части всеобщего блага. Неизбежно они могут быть связаны с религиозными взглядами.

Религиозные люди придерживаются определенных взглядов относительно всеобщего блага, и им должно быть позволено выражать их и жить согласно им, насколько это возможно. Религия является не просто центральной частью жизни индивидов. Она предлагает важные суждения относительно природы благого общества. Взгляд на религию как на иррациональные предпочтения может умалить ее значимость. Ее природа искается, если не признается, что религия обычно имеет дело с тем, что истинно. Она вносит существенный вклад в наше понимание человеческой природы и места человека в обществе. Религия имеет политическую значимость, однако она может не только привести к проблемам в разделенных обществах. Она также может внести позитивный вклад в публичные дискуссии относительно человеческого благополучия. Когда такие проблемы оказываются на кону, принятие одного взгляда или набора практик в отношении тех, кто отличается от других, подавляет демократическую свободу. Все общества нуждаются в базовых вдохновляющих принципах, и вера в свободу должна быть базовой. Даже несмотря на то, что такое верование само зависит от вызывающих подозрения утверждений относительно человеческого состояния, которые мы находим в самых разных верованиях. Оно само предполагает возможность объективной истины и часто тесно связано, как в философии Джона Локка, с религиозными взглядами. Он утверждает, что «Бог дал человеку разумение, чтобы направлять его действия, предоставил ему свободу воли и свободу действий» [Locke: *Second Treatise*, #58, p. 124]. Его философия, конечно, была продуктом раннего английского Просвещения, которая также видела рождение современной науки в работах таких ученых, как

Ньютон, и основание Королевского Общества в Лондоне, в 1662 году. Несмотря на то что он настаивал на важности человеческого разума, он в то же время основывал разум на вере в Бога, рассматривая разум как «свечу Господа». В этом мысль Локка заметно отличается от агрессивного материализма и атеизма позднего французского Просвещения. Конечно, является весьма спорным то, что влияние последней все еще держится в Западной Европе, вызывая подозрение к религии и рассматривая ее как совершенно иррациональную. Однако именно раннее Просвещение оказало влияние на основание Соединённых Штатов Америки. Продиктованное им религиозное видение основ религии, через Джона Локка, существенно повлияло на основателей новой Республики, таких, как Томас Джефферсон.

Непросто дать правильное обоснование естественных прав и человеческих прав вне религиозного контекста. По политическим причинам Статья 1 Всеобщей декларации прав человека ООН не содержит слова «Бога», но ее религиозное происхождение очевидно. Мы читаем: «Все люди рождаются свободными и равными в своем достоинстве и правах. Они наделены разумом и совестью и должны поступать в отношении друг друга в духе братства». Идея братства имплицитно отсылает к идее общего Отца, Создателя, который сотворил нашу природу (и открыто упоминается в Декларации независимости США). Не нужно быть религиозным для того, чтобы принять эту идею естественного закона, но это может помочь.

Любая демократия, которая хочет придерживаться ценностей, закрепленных в Декларации, атакует проявления религиозной совести себе же во вред. Подобное понимание совести обеспечивает обоснование веры в них. Человеческая свобода, которая дает расцвести такому многообразию верований и практик, должна быть заботливо пестуема. Наряду с упражнениями ума, она важна для понимания того, что есть истинным. Свобода, разум и идея истины неразрывно связаны друг с другом. Удалите одну, и разрушатся остальные. Никто из нас не может установить столько объективных истин, сколько ему хотелось бы, и это порождает многообразие и несогласие. Ограничения человеческого существа слишком очевидны, но стремление к истине, во многих сферах, остается нашей наиболее важной характеристикой. Это оставляет один на один нас с неизбежной головоломкой. Различные верования, часто находящиеся в противоречии друг с другом, являются вызовом с интеллектуальной и политической точек зрения. Это особенно верно в отношении религии, где человек сталкивается с наиболее сложными и трудноразрешимыми вопросами, оказавшись в ловушке собственной конечности. Мы должны находить общий язык с этими несогласиями. Просто принимать их или «радоваться» им — значит, ошибиться в оценке их серьезности. В то же время навязывание, посредством насижденя одного набора мнений и практик, также неспособно уважать свободу, разум и жажду истины, которые должны приниматься в качестве основы всеми религиями.

ХРИСТИАНСКАЯ МЫСЛЬ: БОГОСЛОВСКИЕ, ФИЛОСОФСКИЕ, ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Е. В. Ченикалова

доктор биологических наук
Ставропольская духовная
семинария

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ МОНАСТЫРЕЙ АФОНСКОЙ ТРАДИЦИИ НА КАВКАЗЕ

Copyright © 2014, Е. В. Ченикалова

Монашество есть жизнь необычная, исключительная, к которой призваны немногие; жизнь, всецело и без остатка отдаваемая Богу.
Митрополит Иларион (Алфеев), епископ. [6, с. 133]

В истории Российского государства православию принадлежит исключительная роль. Православие на генетическом уровне слилось с общественным мироощущением россиян, служит основой национального единства страны, вопреки атеистической пропаганде и беспощадной борьбе с Церковью еще в недавние годы.

Знакомство с православной культурой различных регионов дореволюционной России дает возможность осмыслить процессы возрождения менталитета россиян сегодня. Отечественные историки все чаще обращают свое внимание на духовную жизнь страны в предреволюционный период и последующие годы. Не только ради опубликования замалчивавшихся ранее и до сих пор неопубликованных фактов, но ради извлечения уроков из опыта жизни и деятельности церкви как в условиях благополучного существования, так и бесчеловечных гонений.

Факты истории Русской православной церкви, касающиеся Кавказской и Черноморской епархии в начальный период ее учреждения, еще не получили достаточно полного освещения в современной церковно-исторической науке. Интерес к этой теме обусловливается рядом причин, одна из которых — особая роль епархии в деле христианской миссии среди населения Северного Кавказа, Предкавказья и Причерноморья.

Монастыри в России всегда были активными участниками жизни российского общества, хранителями традиций милосердия и служения народу. Их возникновение и развитие в условиях Кавказа после окончания кровопролитной Кавказской войны в середине XIX в. — отдельная страница церковной истории России.

Северный Кавказ издревле входил в зону влияния великих цивилизаций Востока, в частности Византийской империи. Предки адыгов имели свою богатую культуру, что позволило им достаточно легко воспринять веру христианскую, проповеданную апостолами [12, с. 10]. В эпоху императора Юстиниана

(525–527 гг.) позиции Византии на Северном Кавказе особенно усилились. По ущельям Северного Кавказа проходил Великий шелковый путь, связывавший Китай, Среднюю Азию с Малой Азией и Европой.

Известный исследователь истории северокавказских народов Ш.-Б. Ногмов так оценивал обращение адыгов в христианство: «Под влиянием союза с Юстинианом, черкесское духовенство, проникшее в Кавказские горы, привнесло к нам миролюбивые занятия искусствами и просвещение. Христианская вера процветала на Кавказских горах, будучи поддерживаема греческим духовенством, заменявшим убывших епископов и священников новыми. От них произошли многие дворянские роды» [11, с. 84].

Согласно легендам и народным сказаниям, большинство нартов были христиане. По церковному преданию, апостол Андрей Первозванный в 40 г. от Рождества Христова проповедовал христианство среди горских народов: алан, абазгов и зикхов. Здесь же проповедовал и апостол Симон Кананит.

С XIV по XVIII в. христианство было подавлено язычеством татаро-монгольских завоевателей, а также усилившим свое влияние исламом. Христианская религия, привнесенная апостолами и поддерживавшаяся византийскими императорами, была вытеснена язычеством кочевых племен, а позже исламом на несколько столетий. После падения Тмутараканского княжества и покорения Северного Кавказа половецкими ордами в XII в. его степи становятся частью Дикого поля [13, с. 189].

Россия и Кавказ имеют давние исторические связи. Еще «в 1552 г. в Москву прибыло посольство от черкесов просить русского царя о помощи в борьбе против турок и крымских татар. Черкесы при этом отдавали себя в подданство России. В 1556 г. черкесы при помощи русских отняли у турок Темрюк и Тамань, а черкесский князь Темрюк сделался тестем Иоанна Грозного» [9, с. 325–332].

В 1559 г. кабардинские князья через особое посольство просили Московского царя защищать их от притеснений со стороны шамхала-хана дагестанских магометанских племен, а также прислать к ним священников, чтобы крестить народ. Царь послал в Кабарду воеводу Черемисинова с войском,

с ним же «отпустил и попы христианские крести кабардинских Черкас» [3, с. 43]. Впоследствии и другие русские воеводы помогали кабардинским князьям, защищая от притеснения шамхалами. И хотя Россия в те годы не могла принимать существенное участие в делах Кавказа, но русское население здесь уже присутствовало с середины XVI столетия. В восточной части северного Кавказа тогда образовались поселения так называемых терских и гребенских казаков [7, с. 45–46].

Профессор П. В. Знаменский (1996), говоря о проблемах православия на Кавказе и в Предкавказье в XVII–IX вв., писал: «С 1834 г. мюридизм успел объединить всю восточную группу кавказских племен и повел длинную и упорную борьбу с русскими под начальством знаменитого имама Шамиля. Она закончилась в восточной части Кавказа в 1859 г. взятием Шамиля в плен, а в западной уже в 1864 г.» [6, с. 256].

Завершалась почти 70-летняя война России за присоединение Кавказа. Война велась против посягательства Турции и других государств на Кавказ и Закавказье, неоднократно спасавшихся, по словам М. Ю. Лермонтова, «за гранью дружеских штыков» Российской империи.

Так, в начале XIX века территория Кавказа в результате военных действий регулярной русской армии и казачьих войск была освобождена от турецкого и персидского владычества. Это было закреплено решениями Гюлистанского мира 1814 г. между Россией и Персией, Туркманчайского и Адрианопольского мирных договоров, завершивших русско-иранскую войну 1828–1829 гг. Образуется новая административная единица — Кавказский край¹.

Как видим, освобождение Кавказа от ирано-турецкого посягательства шло для России много-трудным военным путем. Потребность в повторной христианизации Кавказского края в этой обстановке для установления гражданского мира была очевидна.

С конца XVIII в. почти безлюдные степи Предкавказья и Северного Кавказа постепенно заселялись русскими переселенцами — выходцами из Центральной России, Украины, Белоруссии, Польши. Правительство создает военные поселения, образуются первые казачьи станицы. Направление этого сборного населения в русло православного вероисповедания, возвращение людей к христианскому самосознанию было главной задачей деятельности Церкви в этом обширном регионе, относившемся тогда еще к Астраханской епархии.

После долгих лет подчинения кавказской паству в духовном отношении сначала Астраханской, а затем Донской епархии была наконец открыта новая страница в церковной истории Северного Кавказа: 4 апреля 1842 года царь Николай I утвердил доклад Св. Синода об учреждении с 1 января 1843 г. новой Кавказской и Черноморской епархии.

В первый же год епископ Кавказский и Черноморский Иеремия (Соловьев) открывает в 1846 г. в Ставрополе Духовную семинарию².

Он просил присыпать в епархию священников благонадежных и образованных. В миссионерских целях дети кавказских народов и калмыков в семинарию поступали бесплатно и получали стипендию [4, с. 120–122].

Церковь в это время по мере возможности борется с раскольниками и сектантами, привлекавшими к себе казаков и крестьян региона. Предстояла огромная миссионерская работа среди русскоязычного и горского населения. Стояла также задача культурного сближения народов, населяющих Кавказ: Святейшим Синодом было разрешено проводить церковную службу на языках народов Кавказа, что послужило развитию их письменности.

После открытия Кавказской епархии все больший вес в религиозно-нравственной жизни региона приобретают монастыри. К этому периоду по сравнению с Центральной Россией, Украиной, Белоруссией, Молдавией на Северном Кавказе, в Причерноморье, Предкавказье православных монастырей было катастрофически мало, и нужда в них была значительной.

Инициатором создания монастырей на Кавказе часто становилось казачье население, не мыслившее себя вне православной веры [1, с. 120].

Большой проблемой в регионе было сохранение старообрядчества среди казаков и крестьян-переселенцев. Собственно, главной причиной добровольного переселения с конца XVII в. крестьян и казаков, державшихся старого обряда, на южные рубежи России было желание уйти от преследований правительства и сохранить «старую веру». Так на Северном Кавказе закладывались многочисленные старообрядческие колонии [4, с. 77]. Из казачьих войск наибольшее сопротивление церковным реформам и приверженность старообрядству проявляли гребенские казаки на Тереке — главные участники сражений с горцами-исламистами, что не позволяло правительству принимать против них решительных мер.

В то же время освоение переселенцами Восточного, Центрального и Западного Предкавказья происходило весьма неравномерно. В 1785 г. российские владения на Северном Кавказе были объединены в Кавказскую губернию с главным городом Екатериноградом. Поворотным моментом в освоении Западного Предкавказья стало переселение туда Черноморского казачьего войска [7, с. 45].

Астраханские епископы неоднократно, но почти безуспешно пытались бороться со старообрядчеством, а также сектантством [4, с. 64]. Присутствие на территории епархии оседлых жителей-мусульман, калмыков-ламаистов, армян-григорианцев, католиков и лютеран довершало пеструю картину вероисповеданий населения региона.

Условия военного быта русского населения края, атмосфера суровой сторожевой линейной службы, карательных экспедиций против горцев, жестоких убийств, грабежей и насилий — спутников кровавой Кавказской войны — оказывали тлетворное влияние на нравственный облик населения [4, с. 65].

До открытия в 1843 г. Кавказской епархии на территории Северного Кавказа было два мужских монастыря. Екатерино-Лебяжская Николаевская пустынь, расположенная в западной части Северного Кавказа, обязана своим открытием в 1796 г. религиозным потребностям Черноморского войска (будущего Кубанского казачества). На землях Терского казачьего войска с 1736 г. действовал Кизлярский Крестовоздвиженский монастырь.

Во второй половине XIX в. начинается активное строительство монастырей. За период второй половины XIX — начала XX в. на территории Кавказской епархии было построено 9 монастырей: Михайло-Афонская Закубанская пустынь — 1877 г., Мамай-Маджарский Воскресенский монастырь в г. Святого Креста (ныне г. Буденновск) — 1882 г., Георгиевский монастырь в г. Моздоке — 1885 г., Александро-Афонская Зеленчукская пустынь в ст. Зеленчукской — 1889 г., Владикавказский Покровский монастырь в г. Владикавказе — 1893 г., Николаевский миссионерский монастырь в ст. Кавказской — 1894 г., Покровский монастырь в ст. Динской — 1899 г., Свято-Троицкий монастырь в г. Туапсе — 1902 г., Второ-Афонский Свято-Успенский — в г. Пятигорске — 1904 г.

Роль монастырей в истории православной культуры на Северном Кавказе несколько отличается от их роли в Центральной России. На Северном Кавказе они выполняли общественно-политическую функцию. Объектами нашего рассмотрения будут четыре монастыря, основанные на территории Кавказского края — в Кавказской и Черноморской епархии, а также на абхазском побережье Черного моря в 80-х гг. XIX в. русскими монахами, возвратившимися в Россию с горы Афон³.

Говоря об афонских монастырях на Кавказе, следует, однако, помнить об имеющихся различиях. Цели создания каждого из монастырей отличались.

Первый по времени образования — Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь в Абхазии возник как отрасль русского афонского Пантелеимонова монастыря, его филиал и запасная обитель на случай вынужденного выселения русских иноков с Афона в Россию.

Свято-Михайло-Афонская Закубанская общежительная пустынь строилась как памятник жертвам Кавказской войны и прибежище для казаков-инвалидов.

Свято-Александровская Зеленчукская пустынь — с целью восстановления православия на Кавказе среди горского населения и возобновления действия древних алано-византийских храмов в долинах рек Зеленчук и Теберда.

Свято-Успенский Второ-Афонский Бештаугорский монастырь — с миссионерскими целями и для борьбы с расколом и сектантством, как источник христианского благочестия в период предреволюционных событий и начала развития богоchorческой эпохи.

Состав населения этих монастырей также был довольно различным: в Ново-Афонском монастыре

преобладали афонские иноки, в Свято-Михайловском и Зеленчукском — казаки, в Бештаугорском — иноки из разных сословий.

Наблюдая восстановление афонских обителей в наши дни, видим, что на этом пути стоят большие проблемы. Наиболее успешно восстановлен Свято-Михайловский монастырь в Адыгее при активной помощи и защите его интересов со стороны кубанского казачества. Медленно, но неуклонно идет восстановление Второ-Афонского Бештаугорского монастыря под Пятигорском. Ново-Афонский монастырь на настоящий момент оказался оторванным от юрисдикции Русской православной церкви, а также и от Грузинской вследствие грузино-абхазского конфликта.

Для афонских монастырей Кавказа было характерно следование афонскому Богослужебному уставу, привнесенному в Россию их строителями — русскими выходцами с Афона, а также стремление последних к созданию на Кавказе «второго Афона». Создателей монастырей отличала глубокая молитвенность, неутомимое трудолюбие и патриотизм. Это были истинные воины Христовы, жертвенно служившие Родине и православию на кавказской земле.

Молитвы их не оставались неуслышанными Господом, постоянно при строительстве и обустройстве всех афонских монастырей явственно проявлялась Божья помощь.

Общим для афонских кавказских монастырей было и то, что все они создавались на издревле известных христианам местах. Так, на месте проповеди апостолов Андрея Первозванного и Симона Канонита в 1875 г. начато создание Симоно-Канонитского Ново-Афонского монастыря на абхазском побережье Черного моря [5, с. 277].

На городище, как полагают, древней Аланской столицы, рядом с сохранившимися с той поры тремя величественными византийскими храмами в скалистом и диком ущелье стремительной горной реки — Большого Зеленчука в 1886 году зародился и возрастал Зеленчукский Александро-Афонский монастырь.

На месте древнего христианского катакомбного города в предгорьях Центрального Кавказского хребта в Адыгее основана в 1878 г. Михайло-Афонская Закубанская общежительная пустынь.

Последним по времени возникновения — в 1904 г., стал Свято-Успенский Второ-Афонский Бештаугорский монастырь, место расположения которого благословил, отметив крестом на привезенных ему монахами фотоснимках, св. прав. о. Иоанн Кронштадтский. Оно оказалось на юго-западном склоне горы Бештау под г. Пятигорском, где, по преданию, существовал греческий христианский монастырь, руины которого сохранились до начала XX в. [4, с. 79].

Несмотря на их различия или сходство, афонские монастыри на Кавказе в XIX в. стали центрами православной культуры и образования, хранилищами и родниками христианского благочестия.

Восстановление этих монастырей в настоящее время начато, но находится на разных стадиях.

Наиболее успешно восстановлен поддерживаемый казачеством Свято-Михайловский монастырь в Краснодарском крае.

Литература

1. *Бороденко В. Е. Монастыри и монашество // Дело мира и любви. Очерки истории и культуры православия на Кубани / В. Е. Бороденко. Краснодар: Традиция, 2009. 304 с.*
2. *Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь. Кавказский край / Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон. Т. 13А. СПб., 1894. С. 818. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgaуз/>.*
3. *Владимир (Петров), еп. Историческая записка о христианстве на Северном Кавказе // Ставроп. еп. ведом. 1888 г. № 18.*
4. *Гедеон (Докукин), митрополит. История христианства на Северном Кавказе до и после его присоединения к России / Гедеон (Докукин). М.; Пятигорск. М.: Наука, 1992. 192 с.*
5. *Доброхотов В. П. Черноморское побережье Кавказа / В. П. Доброхотов. Краснодар: Традиция, 2009. 524 с.*
6. *Знаменский П. В. История Русской Церкви / П. В. Знаменский. М.: Крутицкое патриаршее подворье, 1996. 474 с.*
7. *Зудин А. И. «На Кубани староверят и за старую веру не гонят» (пахомовцы и некрасовцы) // Дело мира и любви. Очерки истории и культуры православия на Кубани / А. И. Зудин. Краснодар: Традиция, 2009. 304 с.*
8. *Иларион (Алфеев), епископ. Во что верят православные христиане? Катехизические беседы / Иларион (Алфеев). Клин: Изд. «Христианская жизнь», 2008. 174 с.*
9. *Михайлов Н. Т. Исторический обзор Терека, Ставрополья и Кубани / Н. Т. Михайлов. М.: Изд. Надыршин, 2008. 831 с.*
10. *Михаил (Моздор), протоиерей. Святитель Игнатий (Брянчанинов), епископ Кавказский и Черноморский / Михаил (Моздор). Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1999. 172 с.*
11. *Ногмов Ш. История адыгейского народа / Ш. Ногмов. Тифлис, 1861. 380 с.*
12. *Пантелеимон (Кутовой), епископ / Пантелеимон (Кутовой), Н. Шевченко, А. Гузь. Христианская вера процветала на горах Кавказа // Южнороссийское обозрение. Православие в исторических судьбах юга России: сб. научных статей. Вып. 20. Изд. 2-е, доп. Ростов на Дону: Изд. СКНЦ ВШ. 2004. С. 9–23.*
13. *Платонов С. Ф. Полный курс лекций по русской истории / С. Ф. Платонов. СПб.: Кристалл, 1997. 489 с.*
14. *Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 4. С. 103–181. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/>.*
15. *Раздольский С. А. Монастыри Кавказской епархии и их роль в культурном развитии Северного Кавказа: науч. изд. // Южнороссийское обозрение ЦСРИИП ИППК РГУ и ИСПИ РАН. Вып. 33. Ростов н/Д; Майкоп: Изд-во СКНЦ ВШ, 2006. 160 с.*

Примечания

- ¹ «Кавказский край» — это официальное наименование обширной страны на Кавказе, находившейся под суверенитетом Российской империи, как ее окраинная территория. С 1844 по 1882 г. во главе Кавказского края стоял наместник; в 1882–1905 гг. — главноначальствующий гражданской частью на Кавказе (одновременно занимал должности командующего войсками Кавказского военного округа и войскового наказного атамана всех Кавказских Кубанского и Терского казачьих войск, в 1905–1917 гг. — снова наместник. Административным центром края считался город Тифлис [2, XIII, с. 818].
- ² Иеремия (Соловьев) архиепископ (1799–1884). Окончил СПб. духовную академию, инспектор, затем ректор Киевской духовной академии, епископ Чигиринский (с 1841 г.), Кавказский и Черноморский (с 1843 по 1849), Полтавский, с 1851 г. — архиепископ Нижегородский [4, с. 120–121].
- ³ Святая гора Афон — «крупнейшее в мире средоточие православного монашества, расположено в Греции на п-ове Айон-Орос (Св. Гора, Афонский п-ов). Находится под церковной юрисдикцией Константинопольского патриархата. На Святой горе, пребывающей под покровительством Божией Матери и называющейся уделом Пресвятой Богородицы, уже более тысячи лет непрестанно возносятся к Богу молитвы иноков (в настоящее время число монашествующих превышает 1700). В древности порядок монашеской жизни на Афоне определяли как неписанные обычаи, так и письменные монастырские и общехристианские уставы (типиконы), а также указы и постановления византийских императоров, турецких султанов и Константинопольских патриархов. В 1912 г. Афон стал частью Греческого государства и в 1924 г. получил в этом качестве окончательное международное признание. Согласно Уставу, Святая гора состоит из 20 Священных Царских Патриарших ставропигиальных монастырей, располагающихся по издревле установившемуся обычая в иерархическом порядке. Только эти 20 монастырей имеют права собственности на Афоне. Все прочие зависимые монашеские учреждения — скиты, келлии, каливи, исихастирии, кафизмы — с их территориями и пристройками, являются неотчуждаемой собственностью какого-либо из перечисленных обителей. Изменять количество монастырей и их отношение к зависимым учреждениям не разрешается. Превращение скитов в монастыри, или келлий в скиты, или калив в келлии категорически запрещается. Все монастыри Святой горы находятся под духовной юрисдикцией Константинопольского патриархата, и в них «не разрешается поминование никого другого, кроме имени Вселенского (Константинопольского) Патриарха». Все живущие на Святой горе монахи, какой бы они ни были национальности, «считываются приобретшими греческое гражданство» [14, IV, с. 103].

Священник**Константин Костромин**

кандидат исторических наук,
кандидат богословия,
зав. аспирантурой,
секретарь Ученого совета
Санкт-Петербургской
православной духовной
академии

«ДИССИДЕНТЫ» И ЮРОДИВЫЕ – АНТИПОДЫ ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ ЭПОХИ СМУТНОГО ВРЕМЕНИ (СОПОСТАВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ И ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ)

Copyright © 2014, Священник Константин Костромин

Глобальный социально-политический кризис, охвативший Московскую Россию во всех без исключения слоях общества на стыке XVI и XVII веков, определивший ту жестокую драматургию, что привела только что сформировавшееся и едва начавшее сознавать свое историческое предназначение Православное царство к трагическому Смутному времени, едва не завершившемуся катастрофой — гибелью русской государственности и великорусского этноса. Этот кризис был вызван к жизни не событиями случайного порядка, не стечением обстоятельств, не простым столкновением характеров тех или иных политических лидеров. Это был кризис «системный», а не «структурный» (хотя и начинался он именно как структурный, что неизменно фиксируется на уровне фактологического исторического знания), т. е. мировоззренческий или, точнее, этиологический.

Пожалуй, Россия, в роковом столкновении с гуманистическим Западом, избегла уготованной ей трагедии новоевропейского сознания как безысходного, растворяющего во времени все сущностное и оставляющего все мертвое и функциональное. Эпический по масштабу сюжет нарастающего безумия и, вопреки отчаянным усилиям множества достойных мужей, опрокидывания огромной страны в беспросветный хаос именно в момент государственной дискретности и распада «связи времен» имеет подлинный героический катарсис в душевном созидательном подвиге русского народа в 1612 году. После десятилетий накопления взаимных претензий, непреодолимой сословной и идейной ненависти — вдруг — пример общенародной жертвенности и мудрости. Православная империя возродилась и устремилась к невиданному расцвету и могуществу. Обращение к науке, литературе, искусству этого периода русской истории — рубежу XVI–XVII веков — объясняется именно тем, что в нем содержатся ответы на главные вопросы, которые волнуют русское общество, потому что именно в Смутное время дали первые побеги зерна тех проблем, которые десятилетиями и веками прорастут в полную силу своего коварного очарования. Сегодня нам, знающим динамику последующего четырехвекового развития России, рубеж XVI–XVII веков интересен отнюдь не отвлеченно академически. Важно проникнуть в самую суть процессов — не на уровне формального описания (это сделано, и хорошо, неоднократно), а на уровне ощущения и понимания, на уровне онтологии.

Подобного рода явления, причины которых кроются в мировоззренческих коллизиях эпохи, рационально понять очень трудно. Простой анализ и синтез, систематизация и моделирование дают лишь приблизительную, а потому далекую от реальности картину, не говоря уже о том, что они скользят по поверхности, не позволяя проникнуть в суть вещей, и удовлетворяют лишь потребности формально описать происходившее с помощью всем известных фактов. Намного четче и тоньше глобальные цивилизационные сдвиги ощущает человек с «обнаженными нервами», вживаящийся в образ, т. е. человек артистичный, человек искусства [3]. Достаточно вспомнить Симона Ушакова с его предчувствием успеха петровских преобразований или писателей Серебряного века, таких, как А. Блок и Д. Мережковский, которые нутром ощутили исход грядущих революций. Можно говорить об искусстве как способе искреннего отражения действительности и ее осмысливания, поэтому обращение к художественному тексту в попытке осознать суть прошедшего представляется совершенно оправданной. В случае с искусством мы имеем дело со столь зыбкой материей, что посредничество тех, кто своей мыслью и творчеством способен увидеть неявное, но сущностное, увидеть потаенное, вызревающее в перспективе, — целесообразно. Искусство — единственный источник, который правдив. В конечном счете может быть прав Р. Декарт, называя историю не «наукой», а «искусством» [1]. Предназначение истории не в том, чтобы «расчленять» и «умертвлять»¹, а в том, чтобы увидеть драматургию времени в развороте и динамике, т. е. чтобы «оживлять» прошлое. Художник не заботится о формальной линейной логике, его заботит «объем бытия», «художественная правда образа»², которая складывается только в достижении онтологических основ сквозного сюжета³. Это очень хорошо поняли два гения, описавших художественным языком этот момент всеобщего падения в эпоху Смутного времени, — А. С. Пушкин и М. П. Мусоргский. Исторические персонажи в их интерпретации — это определенные типажи, посредством которых читателю или слушателю предлагается осмысление ситуации через актуальное переживание.

Ощущение — важный, возможно даже, самый важный элемент художественного познания, проникающий в самую суть вещей, который, однако, противоположен науке, как школьно-факторологиче-

ской, которая стремится познать историческую правду и доказать реальность того или иного исторического события или образа, так и академической, ворочающей фактами от «гипотезы» к «теории», но ничего никогда не утверждающей наверняка. В самом деле, даже если мы признаем, что гений А. С. Пушкина и М. П. Мусоргского позволил им понять какие-либо глубинные мотивы, причины, следствия, особенности и антиномии Смуты, то это вовсе не означает, что они застрахованы от ошибок и сам исторический сюжет поняли и передали исторически верно. Взять хотя бы пресловутую уверенность А. С. Пушкина в том, что царевич Дмитрий пал жертвой властолюбия Бориса Годунова, благодаря чему сквозь всю трагедию красной нитью проходит тема отношений «убитый и убийца». Для осознания мировоззренческих коллизий подобное развертывание сюжета весьма плодотворно.

В трагедии «Борис Годунов» и в либретто одноименной оперы один и тот же сюжет рассматривается с разных сторон. Если А. С. Пушкин акцентирует внимание на взаимоотношении представителей легитимных московских властей — Бориса Годунова, Василия Шуйского и других — и самозванца с его клевретами, то для М. П. Мусоргского наиболее важным оказывается переживание этой самой легитимности власти как ее носителями, так и простым народом, который, в отличие от трагедии Пушкина, не безмолвствует. Особенно сильно данное различие проявляется в подборе места действия и действующих лиц. Так, Пушкин подробно останавливается на деятельности самозванца в Польше, его любовной интриге и общению с приближенными. Зато, как известно, Мусоргский вообще не хотел затрагивать в опере не только любовную историю, но и вообще «польскую линию». По этой причине в пушкинской трагедии есть такие активно действующие лица, как князь Курбский-младший и Гаврила Пушкин. В них видится устойчивый образ русского интеллигента, воспетый уже в XIX веке и по-своему в XX веках. Таких действующих лиц нет в опере, зато гораздо более заметную роль играет юродивый, ключевая фигура первой и третьей картин четвертого действия. Это противопоставление кажется нам ключевым для понимания той социально-мировоззренческой трагедии, которая потрясла Россию в конце XVI — начале XVII века.

Возможно, использование терминов «интеллигент» и «диссидент» применительно к реалиям XVI—XVII веков может показаться слишком смелым и даже неуместным, однако в ходе дальнейших рассуждений мы постараемся объяснить, почему именно эти термины были применены к специфическому социальному типу людей допетровской эпохи, к которому относятся одновременно представители и боярских, и дворянских родов, и даже сословно неопределенных социальных групп⁴.

К интеллигентским типам в трагедии А. С. Пушкина можно отнести таких действующих лиц, как Гришка Отрепьев (Лжедмитрий), Пушкин-младший,

Курбский-младший, дворянин Хрущов и казак Каrella [10]. Характерные черты, определяющие этих героев как интеллигентов-диссидентов, легко сопоставимы с универсальным образом интеллигенции.

Как известно, одной из ключевых мировоззренческих доминант, вызвавших Смуту и одновременно подвергшихся в ее ходе некоторому слому, было отношение России к Западу. Именно в XVI — начале XVII века окончательно сложилась тяга к подражанию Западной Европе и в то же время Запад начал восприниматься как главный оппонент или даже враг Руси. Русская интеллигенция «принадлежит западной культуре, но эта принадлежность имеет особую социальную функцию, особый характер общественного служения: интеллигенция представляет западную культуру, однако реципиентом этой культуры должен быть русский народ...» [11, с. 395].

Примерно ту же функцию должны нести на Руси и диссиденты начала XVII века. Введение на Руси толерантности (а иначе трудно воспринимать поведение Отрепьева во время коронации, когда, не желая подвергать католичку Марину Мнишек неприятным ощущениям, он смог так организовать богослужение, что оно, оставаясь православным, позволило католичке остаться католичкой) было своеобразным предвестием внедрения западных ценностей и образа жизни. Можно заметить, что Отрепьев в желании выдать себя за убиенного царевича Дмитрия бежит не куда-нибудь, а на Запад, и более того — во враждебную Польшу, с которой не далее как за 20 лет до того был заключен позорный мир после долгой и тяжелой Ливонской войны. Более того, будучи обижены, диссиденты начали считать эмиграцию в стан врага лучшим средством отстоять правду, как отец Курбского из пушкинской трагедии, который жил в поместье, подаренном ему Баторием,

...юности своей отчизну помнил
И до конца по ней он тосковал.

Как отмечал Б. А. Успенский, «отношение к власти и к народу определяет, так сказать, координаты семантического пространства, положительный и отрицательный полюсы: интеллигенция противопоставляет себя власти и служит народу (которому она тем самым фактически также себя противопоставляет)» [11, с. 396]. Это же касается и остальных доминирующих социальных институтов, в том числе и церкви, которой интеллигенция последовательно себя противопоставляет. В годы атеизма, привычно становясь оппозиционной по отношению к власти, интеллигенция становится религиозной, но не церковной, поскольку церковь как институт в глазах интеллигенции продолжает создавать опасность. Поэтому интеллигенция принципиально не стремится разбираться в реалиях церковной жизни и упорно сохраняет церковный дилетантизм, а также проповедует свободу религиозного самовыражения. Одним из видов этой свободы является, по мнению интеллигенции, толерантность.

Так, в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина в разговоре с Пименом Отрепьев проговаривается, что подлинной жизнью считает придворную роскошь и адреналин сражений, а монашество, по его мнению, является одним из наиболее удобных вариантов времяпрепровождения в старости или, если угодно, своеобразной пенсиией.

Кажется, Отрепьев — верующий:

И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от Божьего суда,

но при этом в разговоре с патером он легко обещает:

Ручаясь я, что прежде двух годов
Весь мой народ, вся северная церковь
Признают власть наместника Петра.

Он уверен, что все могут с такой же легкостью менять свои церковные убеждения, как и он, вчерашний инок, а сегодняшний польский шляхтич⁵. Реальный исторический персонаж — Лжедмитрий — реализовал свое «двоеверие» или «безверие» в удивляющем своей казуистической беспринципностью бракосочетании с Мариной Мнишек и венчании на царство [11]. Аналогичный пример подавала и его мнимая мать инокиня Марфа, несколько раз публично отрекавшаяся от своих собственных, недавно и принародно произнесенных клятв [6].

Служение обществу, противопоставляемое служению царю и Отчизне у дворян, является, по мнению Б. А. Успенского, одной из отличительных свойств интеллигенции. Трудно согласиться с категоричностью контрапунта дворянства—интеллигенция, прежде всего потому, что в таком случае служение обществу воспринимается самой русской интеллигенцией очень специфично. Именно русская интеллигенция — разночинцы, выпускники университетов стали основой партии эсеров, которые, пытаясь террористическим способом добиться реализации своих политических идей, не считались с числом жертв среди простого населения, которому были призваны служить. То же самое можно наблюдать и в Смутное время. Гаврила Пушкин и Курбский-младший пришли служить Лжедмитрию, собирающемуся походом на Москву. Они не боятся пролить кровь своего народа, чтобы свергнуть царя, которого, несмотря на всенародное избрание и царское миропомазание, они почему-то считают нелегитимным [6, с. 64]. Как говорит об этом сам Борис,

Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых.

Пусть даже диссиденты не являются чернью, отношение к действующей власти роднит их и заставляет интеллигенцию испытывать чувство вины и долга перед народом [11]. Но вина и долг могут стать причиной смерти как того, кто служит, так и тех, кому служат.

Во-вторых, с Б. А. Успенским согласиться трудно по той причине, что чаще всего разночинцами становились либо вчерашние дворяне, либо те пред-

ставители других сословий, которые были потенциальными претендентами на получение личного или наследуемого дворянства. Напротив, в Смутное время на стороне Лжедмитрия и, позднее, поляков часто становились именно дворяне, что и позволяет сегодня историкам вести спор о причинах такого явления, как самозванчество [6, 8].

В-третьих, русское диссидентство тесно связано с русской публицистикой, тем жанром литературы, который находится на стыке политики и морализаторства и, по словам того же Б. А. Успенского, выполняет ту же функцию, что и религиозная литература Средневековья — «она учит, морализирует — это своего рода проповедь» [11, с. 403]. Но ведь русская публицистика, в большинстве дворянская, появилась именно в XVI веке и уже тогда приняла на себя ту функцию, о которой говорит Б. А. Успенский.

Казалось бы, речь идет о том, что интеллигенция, отказываясь служить государству, служит идее. Однако, в силу заметной переменчивости, интеллигенция не может зафиксироваться в рамках какой-либо конкретной идеи. «Таким образом, интеллигенция характеризуется не столько какими-то самостоятельными и имманентными признаками (которые позволили бы констатировать наличие или отсутствие данного явления вне зависимости от историко-культурного контекста), сколько своей противопоставленностью другим социальным явлениям» [11, с. 396].

Возможно, по этой причине интеллигент с готовностью сам отказывается от власти в пользу частной жизни. Такой потенциально отрицательный персонаж, как Марина Мнишек в пушкинской трагедии, обличает в безответственности Отрепьева:

ДИМИТРИЙ
В глухой степи, в землянке бедной —
Ты заменишь мне царскую корону,
Твоя любовь...

МАРИНА
Стыдись! Не забывай
Высокого святого назначенья.

Образы диссидентов в изображении А. С. Пушкина, весьма похожие на реальных исторических лиц, очень точно передали степень падения нравов, прежде всего среди государственной элиты, и обозначили начало глубокого кризиса, закономерным результатом которого стала гражданская война.

В трагедии Пушкина есть целый пласт героев, которым трудно вынести однозначную оценку. Например, есть образ летописца Пимена, который явно увязан с образом преподобного Нестора, однако Пимен — это житель XVI века. Его отрицательная оценка звучит уже в словах Гришки Отрепьева:

А между тем отшельник в темной кельи
Здесь на тебя донос ужасный пишет.

Однако, если домысливать образ на основе тех слов, которые сам Пимен и произносит, то может

создаться совершенно иная картина [5]. Пимен — бывший приближенный Ивана Грозного.

Его дворец, любимцев гордых полный,
Монастыря вид новый принимал:
А грозный царь игуменом смиренным.
Я видел здесь — вот в этой самой келье...
Здесь видел я царя,
Усталого от гневных дум и казней.
Задумчив, тих сидел меж нами Грозный,
Мы перед ним недвижимо стояли
И тихо он беседу с нами вел.

Раз он дожил до Бориса Годунова, то расцвет его деятельности явно приходился не на начало правления Ивана Грозного, иначе он был бы уже слишком стар. Правда, в молодости он был участником Казанского похода. Однако близость с царем явно связана с иными обстоятельствами — с опричниной. Итак, Пимен — бывший опричник, который теперь, навеселившись, —

Я долго жил и многим насладился
Царь Иоанн искал успокоенья
В подобии монашеских трудов.
Его дворец, любимцев гордых полный,
Монастыря вид новый принимал... —

сидит в монастыре и сводит счеты с «перебежавшим дорогу» Борисом, на месте которого легко мог оказаться сам Пимен. Собственно, своим рассказом о «чудесах», который он преподносит Борису наедине, он фактически убивает царя, только убивает словом. Смерть Бориса, совершенно очевидно, у Пушкина является следствием разговора с Пименом⁶.

Отрепьев слишком молод, чтобы занять место Пимена, а ведь он так этого хотел бы!

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив! а я, от отроческих лет
По келяям скитаюсь, бедный инок!
Успел бы я, как ты, на старость лет
От суеты, от мира отложиться,
Произнести монашества обет
И в тихую обитель затвориться.

То есть он мечтает об опричных утехах, мечтает, возможно, даже больше, чем об участии в военных походах, тем более что они так похожи! Он тоже монах и должен перенять у Пимена летописное дело, чтобы продолжить создание антигосударственной крамолы. Еще один участник событий — Варлаам — такое же «альтер эго» Пимена, как и Отрепьев. Он тоже монах, и также беглый, как и Отрепьев, и также движется в Польшу. Они оба — инакомыслящие, т. е. «диссиденты», поскольку становятся «апостолами» самозванца. Единственная черта, сближающая Пимена и Варлаама, — они оба участники Казанского похода. Песня Варлаама это подтверждает.

Получается, что Отрепьев — лицо, сформировавшееся под воздействием учителей и приумно-

жившее их потенциальные возможности по «вине» эпохи и по причине неуемной натуры. Он становится западником, свободным человеком, а по сути — предателем. Он поменял Родину, поменял веру, покинул монастырь (по сути, предав и Пимена). Он (по Солженицыну) образованец. Самореализация личности любой ценой — это устойчивое представление об интеллигенте. Отрепьев полностью ему соответствует. Пимен и Варлаам — это несостоявшиеся, но потенциальные интеллигенты, сложись иначе их судьба. Сколько таких, которые не найдя себе места в опричнине или даже побывав там, эмигрировало в Польшу и строило оттуда козни царю-кормильцу?! Однако для А. С. Пушкина Отрепьев не столько отщепенец-диссидент, сколько дьявол — «ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая».

Насколько противоположен Пимену, Отрепьеву, Варлааму юродивый! Он не изменяет ни Родине, ни Богородице. Он не способен уехать. Напротив, он остается для того... чтобы бросить Борису упрек в глаза прилюдно? Нет. Обличая царя прилюдно в убийстве, юродивый тем самым пытается спасти его перед москвичами. Да, прошлый грех должен быть раскаян (и Борис каётся в нем!), однако если Борис — истинный убийца, то Отрепьев, подходящий к Москве с войсками, которого ждет московский люд — самозванец, посягающий на власть, хоть и грешного, но законного царя. Обличение царя — не столько даже осуждение Бориса, сколько упрек и обвинение толпы, которая вскоре безмолвием встретит убийство ни в чем не повинных детей Бориса [2].

Юродивых известно намного меньше, прежде всего по причине их замкнутости. Хотя общественный резонанс, который вызывала их специфическая форма служения, все-таки дает некоторый материал для осмысливания. Из 18 юродивых середины XVI — середины XVII веков только двое — московские: Василий (ум. в 1557 г.) и Иоанн (ум. в 1589 г.) [9]. Эти канонизированные — только малая толика того числа юродивых, о которых с удивлением писали почти все иностранцы, жившие в Москве в XVI веке [4].

В опере М. П. Мусоргского неожиданно большое значение играет юродивый, которого обзывают дети. Он притчей обличает царя в неправде (решение вопроса достоверности представлений А. С. Пушкина и М. П. Мусоргского о событиях Смуты не входит в наши задачи), но при этом он подлинный патриот, думающий о Родине, а не о себе. Невозможно представить, чтобы юродивый стал бы эмигрантом. Он может быть только мучеником.

Юродивый предвидит беды, которые должны пасть на московских людей из-за общего греха, в который впали власть и народ.

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,
Плачь, плачь, душа православная.
Скоро враг придет и настанет тьма,
Темень темная, непролиядная.
Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд,
Голодный люд! [7, с. 63].

Плач юродивого — реальная черта юродской святости, известная из Жития Василия Блаженного, московского святого. «В ранних свидетельствах о Василии Блаженном отмечается его дар предвидения. Согласно Степенной книге, святому в кремлевском Успенском соборе в 1521 г. было “огненное видение” от иконы Богоматери, возвещавшее Божий гнев на москвичей и скорое нашествие крымского хана Махмет-Гирея на Москву. По свидетельству Степенной книги, Василий Блаженный предвидел также пожары в Москве в июне 1547 года. Более подробно об этом рассказано в житии: в 1547 г., после апрельских пожаров, Василий Блаженный “прииде на монастырь Воздвижения Честного Креста, иже зовется на Острове, и ста пред церковию, к неиже оумилно зря, оумною молитву действоуя и плача неоутешно”» [9, с. 125].

Юродивый обличает беззаконную власть в неправде не из-за границы, а в лицо, и его право на обличение обеспечено тем, что он беззащитен и перед царем, и перед толпой. Он наказывает царя обличением, а не силой оружия. Он обличает не только царя, но и народ, и аристократию — всех, кто не соответствует нравственной доминанте [8]. Хотя все равны перед его праведным обличением, чаще всего достается власть имущим, но от его словесного наказания властей не страдают неповинные люди. Как писал А. М. Панченко, юродивые — «плоть от плоти народной культуры» [8]. Отсюда — нагота, демонстрирующая, что они не служат народу, а являются его голосом, отсюда и фольклорные мотивы. Иногда, когда «народ безмолвствует», образ юродивого становится коллективным, поскольку «идеальный язык юродивого — молчание» [8, с. 340]. Наиболее свойственен юродивому голос народного протesta и обличения, но если обычный народный протест, нередко по причине греховной страсти человеческой природы, выливается в открытый бунт, то протест юродивого — это требование исправления, поскольку он носит смеховой характер [8].

ЮРОДИВЫЙ

А-а! А! Обидели Юрода!⁷
А-а! Отняли копеечку! А-а!...
Мальчишки отняли копеечку, вели-ка их зарезать,
Как ты зарезал маленького царевича.

ШУЙСКИЙ

Молчи, дурак! Схватите дурака!

БОРИС

Не троньте! Молись за меня, блаженный!

ЮРОДИВЫЙ

Нет, Борис! Нельзя, нельзя, Борис!
Нельзя молиться за царя Ирода!..
Богородица не велит [7, с. 62].

По свидетельству иностранцев (англичанина Флетчера), Василий Блаженный обличал Ивана Грозного за его жестокости [9]. Тот же Флетчер говорил об обличении Бориса Годунова московским юродивым Иоанном, хотя совершенно не понял логики этого обличения [13].

Anахроничный сюжет в одной из редакций жития связывал Василия Блаженного, умершего еще в 1550-е годы, с событиями похода Ивана Грозного на Великий Новгород в 1569–1570 гг. Во время казней новгородцев Василий предложил Ивану Грозному «скляницу крови и часть сырого мяса», объяснив, что имеет в виду кровь и плоть невинно убитых людей [9, с. 125].

Эти подробности делают образ юродивого в опере М. П. Мусоргского реальным. Обличение через наглядный пример намного сильнее, чем обличение через словесную риторику острой публицистики, выходившей из-под пера эмигрировавших диссидентов. Г. П. Федотов охарактеризовал эту особенность следующим образом: служение миру в своеобразной проповеди, которая совершается не словом и делом, а силой Духа, духовной властью личности, нередко обличенной пророчеством. Социальное обвинение властей в диссидентской литературе основано на здравом смысле и претенциозно интеллектуально. Основа же поведения юродивого — «выявление противоречия между глубокой христианской правдой и поверхностным здравым смыслом и моральным законом, с целью посмеяния миру» [13, с. 245]. При этом никак нельзя сказать, что поведение юродивого неразумно [2]. Церковный характер обличения и обращение юродивых к молитве противопоставлены не только публицистической деятельности диссидентов, но и толерантному равнодушию к вере у последних.

Идеальные модели поведения двух социальных типов — интеллигента и юродивого — во многом взаимно противоположны. Интеллигент видит смысл своего существования в самоутверждении своей личностной свободы, которая является мерилом справедливости, поэтому он и имеет претензию к окружающему миру — социум не дает возможности человеку в полной мере воспользоваться свободой, так как свобода, даруемая индивиду, заключает в себе смертельную опасность для общества. Юродивый, напротив, исходит из идеи самоотвержения, когда личность добровольно приносит себя в жертву Богу и людям, делая их благополучие критерием добра. Таким образом, наблюдается и иного рода инверсия: интеллигент подчеркивает, что считает себя частью общества, но, исходя из идеи доминирования личности над обществом, себя обществу последовательно противопоставляет (особенно отчетливо этот принцип проявился в народничестве). Юродивый же, добровольно исключая себя из социума и используя в своем поведении неприемлемые социумом парадигмы, самим фактом вечного выхода из общества подтверждает свою сопричастность ему.

Эгоизм интеллигента воплощается в требовании комфорта, в то время как отвергшийся себя юродивый предпочитает страдание, которого, впрочем, не замечает. В страдании он видит и высший смысл, сопоставляя свое страдание со страданием Христа, тогда как религиозность интеллигента, исходящего

из заботы о себе, по сути своей лицемерна и противоположна христианской.

Прославление Василия Блаженного по случаю события, готовившегося Борисом Годуновым еще в качестве приближенного и родственника Феодора Иоанновича — учреждения патриаршества в России, еще больше сближают образ литературного и исторического персонажей. Учреждение патриаршества, призванное вернуть ускользающую легитимность московских властей, должно было быть подтверждено участием в нем блаженного, который и обличал власти именно потому, что признавал их легитимными, в отличие от диссидентства, которое нападало только, по его мнению, на нелегитимную власть. Это коренное различие двух типов русской духовности коренилось в различии перспектив, которые они имели в виду. Диссидентство стремилось путем насилия свергнуть нелегитимную, с его точки зрения, власть, не боясь разрушительных последствий необходимой для достижения их цели гражданской войны. Юродивые, напротив, пытались через моральное оскорблечение добиться исправления той власти, которая должна и может вернуться к позитивному государственному строительству. Асоциальность юродства есть обратная сторона антигосударственности диссидентов [8]. Поэтому обличение юродивого в опере имеет совершенно иной смысл, чем мы привыкли это понимать.

Мы не знаем, были ли примеры гибели юродивых в годы правления самозванца и пребывания поляков в Москве. Но если продолжить логическую линию, начатую в опере, то юродивый должен погибнуть вместе с детьми Бориса — он вопреки воле народа, говоря об убийстве царевича, обличил Отрепьева в самозванстве.

Если, как об этом говорилось выше, интеллигент всегда противопоставляет себя власти, то он делает это, исходя из негативизма своей общественной позиции. Юродивый противопоставляет себя власти только для того, чтобы встать на ее сторону, как только она будет стремиться подражать идеалу. То, что у интеллигенции является мировоззренческой позицией, у юродивых служит не более чем способом к уврачеванию кризиса.

Позднее, уже в XVII веке, степень мировоззренческого кризиса достигнет такого значения, что окажется возможным, чтобы вчерашний юродивый превратился в почти диссidenta [8]. Уже этот пример показывает, насколько правомерно сопоставлять именно эти два социальных типа в контексте их общественного служения.

Разумеется, проблема духовного кризиса русской идеи, получившего свое воплощение в социальном конфликте «диссидентов» и юродивых, избравших разные способы протеста против государственного кризиса в начале XVII века, далеко не исчерпывается общественной проблематикой. Речь должна идти о том, что и сам кризис, и способы борьбы с ним имеют куда более глубокие, мировоззренческие, культурные причины. Кризис идеи «Москва — Третий Рим» как идеи

унификации русской культуры в рамках глобальной церковно-государственной модели обозначился уже к началу правления Ивана Грозного, но тогда он был снят с повестки дня. Однако глубокая внутренняя связь государственного террора второй половины XVI века, смуты начала XVII века и церковного раскола середины XVII века очевидна, причем едва ли социальные проблемы могли привести к такому затяжному кризису.

Необходимо отдавать себе отчет в том, что в упоминаемом противопоставлении интеллигенции и власти, интеллигенции и народа полноценным образом определять интеллигенцию как социальный феномен русской культуры можно только применительно к XIX веку и более позднему периоду, как об этом писал Б. А. Успенский [11]. И все же любое типическое явление в истории имеет длительную историю своего зарождения. Поэтому позволятельно поставить вопрос о проблеме генезиса такого явления, как «русская интеллигенция», и протеста против него. Корни противопоставления русского верующего народа и русской интеллигенции, как и противопоставление интеллигенции и власти, уходят в далекое прошлое. Основными вехами становления этого конфликта, без сомнения, являются образование единого централизованного Русского государства при Иване III с его самодержавной властью (а возможно, и еще более ранняя эпоха), Смутное время и старообрядческий раскол, послепетровское время⁸. Из этих явлений русской истории Смутное время с его героями и антигероями стало эпохой едва ли не самого острого конфликта этих нарождающихся полярно стоящих сил русской культуры⁹.

Литература

1. Декарт Р. Рассуждение о методе. Диоптрика. Метеоры. Геометрия. М.: АН СССР, 1953. С. 12–14.
2. Ковалевский И., свящ. Юрдество о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви. М., 1902. С. 63, 68–71.
3. Лебедев Е. А. Испытание памятью; Мой Бессеменов; Из театральных тетрадей; Рассказы. Л.: Искусство, 1989.
4. Макарий (Булгаков), митр. История Русской церкви: В 8 кн. Кн. 4. Ч. 2. История Русской церкви в период постепенного перехода ее к самостоятельности (1240–1589). Отдел второй. Состояние Русской церкви от митрополита святого Ионы до патриарха Иова или в период разделения ее на две митрополии (1448–1589). М.: Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. С. 348–350; Макарий (Булгаков), митр. История Русской церкви: В 8 кн. Кн. 6. Период самостоятельности Русской церкви (1589–1881). Патриаршество в России (1589–1720). Отдел первый. Патриаршество Московское и всей Великия России и Западнорусская митрополия (1589–1654). М.: Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. С. 728–735.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 386.
6. Морозова Л. Е. Смута: ее герои, участники, жертвы. М.: ACT, Астрель, 2004. С. 9–41.
7. Борис Годунов М. П. Мусоргского. Оперные либретто. М.: Музыка, 1982. С. 63, 79.
8. Панченко А. М. Юрдивые на Руси // Панченко А. М. О русской истории и культуре. С. 347–348.
9. Василий Блаженный // Православная энциклопедия. Т. 7. М., 2004. С. 125.

10. Скрынников Р. Г. Самозванцы в России в начале XVII века. Григорий Отрепьев. Новосибирск: Наука, 1987. С. 54–55, 57–58, 67–68.
11. Успенский Б. А. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Успенский Б. А. Этюды о русской истории. СПб.: Азбука, 2002. С. 395–396.
12. Успенский Б. А. Свадьба Лжедмитрия // Успенский Б. А. Этюды о русской истории. С. 197–209.
13. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. СПб.: Сатис; Держава, 2004. С. 156–257.

Примечания

¹ «Музыку я разъял как труп,
поверил алгеброй гармонию».
Пушкин А. С. Маленькие трагедии. Моцарт и Сальери

«На склоне дней с глубокой скорбью
понял я бессилие науки
и всех земных познаний!
Не верю им!»
Гуно Ш. Фауст. Оперное либретто

«В магистрах, в докторах хожу,
И за нос десять лет вожу
Учеников, как буквоед,
Толкуя так и сяк предмет.
Но знанья это дать не может...
Из знаки, сколько ни грызи,
Не пища для сухих умов».

Гете И. В. Фауст

- ² Товстоногов Г. А.: «Правда художественного образа в точном постижении драматургии жизни».
- ³ Мейерхольд В. Э.: «Художника интересует смысл, поэтому он создает пространственный образ, в динамике и в объеме, в не-отчетливой многомерности, а не в линейной плоскости. Потому-то художественный образ хоть и фантазия, но — вот парадокс! — именно он-то и более правдив, чем кропание уч-

ных-крохоборов. В художественном образе есть преимущество дерзостного оживления через прозрение; преимущество полноты жизни перед правдой осколков! Преимущество творчества перед ремеслом. Творчество оживляет. Ремесло же — умертвляет, мумифицирует!»

- ⁴ Отдавая себе отчет в том, что понятия «интеллигент» и «диссидент» не тождественны друг другу, но близки, мы используем их в данной статье почти как синонимы, с той оговоркой, что речь идет о попытке определить их характерные черты, которые сходны у обоих социальных типов.

⁵ Думается, что в этой контрастности, показанной А. С. Пушкиным, кроется одна из глубинных основ русского интеллигента. Б. А. Успенский невольно провел аналогичную параллель: «интеллигенты могут напоминать монахов, которые отказываются от мира; интеллигент отказывается от мира бюрократического, государственного, он противопоставляет духовные ценности государственной системе». (Успенский Б. А. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры. С. 401).

- ⁶ Интересно, что и В. Мейерхольд считал Пимена «проповедником». Он считал, что Пимен в трагедии — не величественный и благообразный старец-«патриарх», а «Лев Толстой» — сварливый, себялюбивый, суетный старик с непочтенной старостью, внутренними фобиями, страхами, страстями и грехами, которые недвусмысленно проплывают в его облике. (Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 389–390).

⁷ У А. С. Пушкина юродивый более конкретен, он носит имя Николка, и этим умаляется универсальность образа. Впрочем, замыслу поэта это не противоречит. Здесь, возможно, А. С. Пушкину потребовалось напомнить о юродивом Николе Салосе, псковском обличителе Ивана Грозного.

- ⁸ Соблазн добавить в этот ряд саму Петровскую эпоху не должен восторжествовать в рассуждениях исследователя. Петр, как строитель абсолютной власти русского монарха, не мог быть оппозиционен сам себе, поэтому его тяга к западной культуре имеет совершенно иные причины. Его сильная личность не могла допустить и того, чтобы кто-либо из заметных фигур в России играл роль интеллигента, создавая ему конкуренцию в главном деле его жизни.

⁹ Благодарю моего любимого учителя Ю. А. Соколова за помощь в работе над статьей — советами, беседой, обсуждением.

Д. А. Клеопов

научный сотрудник
Института темпорологии
(Москва)

ФЕНОМЕН ЮРОДСТВА С ТЕМПОРАЛЬНОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Copyright © 2014, Д. А. Клеопов

Поступок — это шаг по вертикали.
Другого смысла и других последствий в нем нет.

И разве вам они нужны?

О. А. Седакова

Всякий подвижник ведет человека от памяти смертной и страха Божия к надежде на спасение, становлению сыном Божиим. И воспрещение греха — одно из главных условий этого движения. Юродивый оказывает точно такое же воздействие, но в особых условиях. Если подвижник, аскет обычно находится в стенах монастыря или в скиту, то юродивый живет в миру. Именно в юродстве православное подвижничество обретает наибольшее соприкосновение с областью греха, тварным и падшим миром, входит в пространство, скажем так, обыденного зла. И подобно тому, как физическое время или хронос имеет направление, стрелу времени, кайрос, время поступка или подвига — это вертикальная составляющая времени, исполненное время, оно имеет направление, которое ориентировано, условно, вверх, к спасению или вниз, к гибели. Однако же бывает святость в миру, но не бывает мирской святости. Тогда как же должна восприниматься святость и святой-юродивый в миру? Как своеобразная «белая дыра», разрыв, событийный и темпоральный. Юродивый не только совершает подвиг сам, он буквально подвигает своим присутствием, поступками совершить его и простых грешных людей, сделать им «шаг по вертикали». Без него эту вертикаль они просто могли бы никогда не заметить, не то что не двинуться по ней. Юродство — один из самых тяжелых православных подвигов, можно сказать, сверхдолжный подвиг, хотя это звучит как «масло масляное», ибо любой подвиг — сверхдолжный по определению. Это — безумие Христа ради. Отказ от ума ложного, мудрствования лукавого, надежда на Божий промысл в пространстве кажущегося, мнимости и неопределенности. Это и жертва, и одновременно радостная встреча со Христом. Все это ступени подвига подвижника и ступени духовного возрождения всех участников Встречи, которая становится со-причастной и со-бытийной, евхаристичной в подвиге ради Христа. Благодаря юродивому надежда связывается не только с будущим, но и со всеми модусами времени, поскольку связывать ее только с будущим, с определенным положением дел в нем есть, вообще говоря, грех. Вслед за Иринеем Лионским и Климентом Александрийским мы можем сказать, что первородный, как, впрочем,

и всякий вообще, грех состоит в попытке «перескакивания» через Богом данное время, своевольном форсировании, нарушении Божественного порядка событий. Из этой позиции следует, что терпение есть темпоральная проекция важнейшей христианской добродетели — смирения. Так, у О. Седаковой, в ее переводе соответствующей строки Данте: «Свободная воля к лучшему порогу»¹. Это — альтернатива переводу Лозинского: «Свободное желанье лучшей доли»: трансцендирующий, выводящий за пределы мира сего «порог», вместо посюсторонней, почти языческой «доли».

К такому порогу выводит человека встреча с юродством. Юродивый сам — человек порога, границы горнего и дольнего, профанного и сакрального. Встреча с юродивым может привести его оппонентов к разрыву их собственной онтологии и темпоральности, проще говоря, к выпадению из времени, рискованному путешествию по границе бытия и И non-бытия. Что спасает юродивого и его конфидентов, всех тех, с кем связывает юродивого его провидческий долг от «прелести», от провала по вертикали вниз? Дары Благодати. Истинная надежда может быть лишь на Бога и Его дары. Это дары для нас могут и должны быть внезапны и нежданны, могут и должны превышать наше разумение. Сам факт, или, лучше, акт надежды — это и есть такой выбор места, где Богу легче найти человека. «Надо надеяться, но не пассивно, а расчищая место Богу», — говорил Антоний Сурожский². В. Бибихин высказывался еще определенней и жестче, говоря о «высшей полиции», которая, в отличие от обычной, устраниет непорядок, нестроение мира не вне себя, а в себе, вплоть до полного устранения себя — в пользу Бога³. В качестве примера приводились С. Кьеркегор и Н. Гоголь, которые к концу жизни вошли в состояние, которое с полным правом можно считать юродством. Можно предположить, что юродивый с такой энергией устраивает нестроение в себе и вообще себя в пользу Бога, что пространственно-временные границы этого акта расширяются за его телесные пределы, захватывая окружающее пространство, время и людей, иногда даже против их человеческой воли — в пользу воли Божественной.

Около ста лет назад православный мыслитель С. Глаголев писал о связи времени с онтологической тематикой: «То, что живет во времени, характеризуется лишь стремлением к действительному существова-

нию, к действительному бытию, но оно лишь бывает, а не есть действительно. Понятия бытия и вечности оказываются совпадающими⁴. Для исследователя интересно отследить, как опыт вечности (опыт приближения к антропологической границе, к инообытию) оказывается на сознании времени у подвижника и что специфического вносит в него феномен юродства. Полноценное бытие должно сильнее проявляться, а не исчезать при попытке его постигнуть. Время является бытием проблематичным, если привести классическое античное выражение: «Время не существует или едва существует» (Аристотель). Прямой последователь Аристотеля в этом вопросе, Августин, пишет о человеческой душе: то, что она ждет, проходит через то, чему она внимает, и становится тем, что она помнит. Напряжение души осуществляется актом перевода будущего в прошлое и тем самым конституирует время. Итак, время у Августина выступает именно как антропологическая реальность, силы человеческой души конституируют длящееся время!

Ни одному обществу, которое лишено истинной «вертикали» Божественного, определяемой Традицией, не удавалось удержаться на уровне даже простой человеческой порядочности, всегда наблюдалось более или менее быстрое сползание к тоталитаризму и антигуманности. Тоталитаризм в фундаментально антропологическом смысле означает, что основной способ бытия человека здесь, в терминологии Хайдегера — не собственно *Dasein*, a *das Man*, поступление «как все», «как люди», но знаменательно то, что эти «люди» весьма скоро перестают поступать как люди! Для справедливости нужно сказать, что и демократические общества подвержены ровно той же опасности впадения в *das Man*, только приходит она не сверху, как в тоталитарных структурах, а снизу, вполне демократическим путем. Стремление к бесконфликтности и высокому уровню комфорта, в том числе психологического, ведет к табуированию многих серьезных нравственных проблем. Проблема теодицеи решается путем объявления зла несущественным, не стоящим внимания и упоминания.

Возможно, с этим связаны наблюдающиеся сейчас (в частности, когда мы говорим о подвиге юродства) снятие табу и десакрализация как культурные процессы, что актуализировало юродство и сделало его феномен более социальным, в смысле — социально значимым. Говоря совсем просто, если уж крушить устои, то надо это делать с максимальной пользой, подвигая человека к лучшему порогу: вверх, а не вниз. Сделать шаг к этому порогу — это значит совершить некоторый поступок, поступить, ступить в определенном направлении. Мы можем отметить, что не поступок при субъекте как сказуемое при подлежащем, а человек есть — если он вообще есть — поступок. Темное, не просвещенное надеждой сознание воспринимает лишь голые факты, причинные же связи между ними тяготеют к одному из двух полюсов: детерминизму или чистой случайности. Целевая причина доступна лишь «умному зрению». Шаг по вертикали не просто размыкает плоский мир

по вертикали же, но возвращает ему объем. Он только и приносит человеку его личность. То есть поступок одновременно и требует вертикального измерения, и создает, утверждает его.

В. Лосский пишет: «Так же, как и Лица, энергии — не элементы Божественной сущности, которые можно было бы рассматривать порознь, отдельно от Пресвятой Троицы, ибо они — общее Ее проявление и превечное Ее сияние. Они не являются и “авариями” природы в качестве чистых энергий и не предполагают в Боге никакой пассивности. Они также и не ипостасные существа, подобные трем Лицам <...> энергии — это атрибуты Божества; впрочем, эти динамические (ибо в данном случае энергия динамична, в смысле Аристотеля) и конкретные атрибуты не имеют ничего общего с атрибутами-понятиями⁵. Динамически понимаемая энергия выступает доминирующим началом в онтологической структуре события, причем энтелекия (соответственно, сущность) присутствует лишь как чисто апофатическое начало. Она, будучи трансцендентной, не попадает в онтологический центр события, остается за пределами опыта. Энергия бытийно доминирует в самом событии, а не в его участниках. Подвиг, в частности юродства, концентрирует энергию, наполняет событие, аккумулирует ее в со-бытие. Моментальность события как следствие его энергийной природы сопряжена со свободой в Бого-человеческом взаимодействии. Богоотношение суть подвига юродства. В свободном событии прямого соединения Бога и человека действуют деэссенциализированные свободные энергии, которыми только и могут быть изменены фундаментальные предикаты человеческого существования. Итак, онтологическая динамика подвижничества рассматривает события мистико-аскетического ряда как начинания. У таких событий есть начало, но нет продолжения (длительности) и нет конца (свершения); таким образом, они мгновенны. Следует оговорить: для того чтобы освободить энергии, деэссенциализировать их, подвижнику приходится энергии связанные, зацикленные (исихасты их называют страстиами) размыкать. Поведение юродивого служит размыканию круга социального, зацикленности страстных энергий. Этот антропологический процесс (очищение от страстей, движение к бесстрастию) весьма многостружен. По ходу его, высвобождая энергии, человек приближается к онтологической динамике, которая происходит в режиме мгновенного события. Здесь можно говорить о «сильном» антропном принципе в космологии: Вселенная не просто специально устроена так, чтобы человек был в ней «возможен», но так, чтобы он мог ее познавать и обустраиваться в ней, проще говоря — Вселенная создана как дом человека. Это же работает и в отношении времени. Так, космологическое время, в которое погружена наша жизнь, ориентировано на антропологическое время. Космологическое время не только дает человеку почувствовать свою заброшенность во временное бывание, как мяча, брошенного в игру, но и дает ему понять свое превосходство над физическим

временем, поскольку время человека имеет приоритет над временем мира... Характер темпоральности (подвига юродства) неделяющихся событий следует еще раз уточнить. Недостаточно установить, что время события — дление бесконечно малой величины. Бесконечная малость — не результат мысленного дробления прямой линейного времени на отрезки, интегрирующиеся во временной период конечной величины (как об этом говорит Аристотель, а много позже — Ньютон). Операция интегрирования здесь неприменима, так как не соблюдается непременное условие операции — непрерывность временной последовательности. Миг события трансцендирующего богообщения является точкой разрыва, это временной момент превосходления наличного бытия. Миг этот неизмерим с результатом сколь угодно плотного рассечения временного интервала, неизмерим с тем, что было до него и будет после него, его измерение иное, его некорректно исчислять, скажем, в долях секунды. Именно эта неизмеримая мгновенность события выводит его из ряда эмпирической временной последовательности. Вопрос — выводит куда? Вверх, из времени-хроноса во время-кайрос. Подвижническая антропология разворачивается как онтологическая динамика, постепенное преобразование энергий человека. Этот путь описан в «Лествице» Иоанна Лествичника. Одни его проходят быстрее, другие — медленнее, трети вообще не успевают пройти до конца... Возникает вопрос: а нельзя ли быстрее, лучше всего — мгновенно? Оказывается, можно. Для благодати Божьей нет границ. Арх. Софроний (Сахаров) свидетельствует о высоком мистическом опыте своего наставника: Силуан «вдруг на мгновение увидел Христа в Его силе извечного Божества! Прежде, чем что-либо пройти, он уже возведен был до последних доступных человеку на земле ступеней»⁶. Опыт действия извечной силы-энергии на Силуана следует признать вдвойне исключительным. И по высоте, и потому что исихаст Силуан был восхищен до последних ступеней без предварительного прохождения всего ряда предшествующих ступеней. Еще более известен случай с обращением Савла в Павла на пути в Дамаск, тем более интересный, что Савл, мягко говоря, не был христианином до этого момента обращения... Православный подвиг, в частности юродство, — это акт абсолютной умоперемены, трансформации личности как подвижника, так и участников встречи с ним. Центральный предмет подвига — опыт богообщения. Творческая потенция подвига заключается в изменении бытийного статуса твари как падшей, в преодолении конечности тварного существования, ибо человеческому сознанию присуще неприятие смерти,

фундаментальное стремление к ее преодолению. Есть два особых, выделенных события для христианина: событие собственного бытия и событие Христовой жертвы. А тот факт, что собственное бытие или жизнь еще не окончены, указывает на необходимость времени. В самом языке чрезвычайно трудно отделаться от положения, что вечность когда-то настанет в будущем, в нашем обращении к вечности мы обращаемся с надеждой к будущему. Однако надежда, как все важные вещи, существуют здесь и сейчас... Пока человек не оставил надежду (или его не оставила надежда, здесь то же различие в направлении взгляда), что между событием и поступком: смотрим ли мы на поступающего или надеющегося или же со стороны надеющегося), в ад ему еще рановато. Подвижник, тем более юродивый, — это хранитель времени, он постоянно в состоянии решительности, поступка, и он на пороге, предупреждающем для нас саму возможность оставления надежды. Страж на пороге не просто смерти, но полной гибели, ада. Юродивый возвращает нас к надежде, отвращает взгляд от постоянного возврата в прошлое к будущему, от отчаяния к действию. В середине XX века известный исследователь времени Дж. Уитроу формулирует требование ко всякой теории времени, претендующей на полноту: объяснить, для чего существует время, почему все в мире происходит последовательно, а не дано «все и сразу»⁷. В христианской-антропологической парадигме ответ очевиден: Бог медлит с судом, личным и всеобщим и дает тем самым основание для надежды и время для поступка, шага по вертикали.

Литература

1. Бибихин В. В. Из творческого наследия. М., 2006.
2. Глаголев С. С. Происхождение жизни. М., 1899.
3. В. Лосский. Богословие и богоявление. М., 2000.
4. Софроний Сахаров, арх. Преподобный Силуан Афонский. М., 2010.
5. Седакова О. Поступок — это шаг по вертикали. М., 2004.
6. Антоний Сурожский, митр. Беседы. М., 2012.
7. Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 2003.

Примечания

- ¹ Седакова О. Поступок — это шаг по вертикали: сборник. М., 2004. С. 47.
- ² Антоний Сурожский, митр. Беседы. М., 2012. С. 32.
- ³ Бибихин В. В. Из творческого наследия. М., 2006. С. 111.
- ⁴ Глаголев С. С. Происхождение жизни. 1899. С. 59.
- ⁵ Лосский В. Н. Богословие и богоявление. М., 2000. С. 127.
- ⁶ Софроний Сахаров, арх. Преподобный Силуан Афонский. 2010. С. 40.
- ⁷ Уитроу Дж. Естественная философия времени. 2003. С. 190.

Р. А. Федотова

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры
культурологии
Русской христианской
гуманитарной академии

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИКОНОПИСНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О БОГЕ-ОСВЯТИТЕЛЕ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Copyright © 2014, Р. А. Федотова

Поиски комплексного метода для изучения феномена иконописного произведения, а также попытка рассматривать явление с точки зрения единства разных составляющих приводят как к одному из возможных вариантов к концепции священника Павла Флоренского. Работы автора, как и иных мыслителей начала XX в., формировали и развивали русскую идею «синтеза искусств», которая была передовой для своего времени (к примеру, параллельно разрабатывается теория исторического синтеза А. Берра) [14, с. 828].

Представления Флоренского о религии как совокупности психологического, исторического, гносеологического-онтологического и теургического моментов позволяют, на наш взгляд, анализировать произведения древнерусской живописи с точки зрения следующих аспектов: исторического, эстетического, психологического и теургического.

Задача, обычно стоящая перед иконописцем, — изобразить Христа как «сидящего одесную Отца», как «Того, Кто грядет», «Чье Тело и Кровь поглощаются в евхаристии» [8, с. 9]. Из выделяемых нами аспектов бытования иконы в храме наиболее неоднозначным с точки зрения искусствоведческой науки является теургический аспект, поскольку здесь пересекаются разные сферы знания; в частности, необходимо привлекать материал теологических дисциплин. Понимание смысла иконы и, как следствие, анализ ее художественной формы, непосредственно выражющей содержание, становятся возможными в контексте ее функции в богослужебном ритуале. Следовательно, необходимо привлекать источники и исследовательские работы, в которых так или иначе затронута данная тематика.

По выражению К. Шенборна, иконописное произведение является «вектором благодати». Вопрос о благодати изучается в рамках догматического богословия, при этом в ранней традиции не было разделения на учение о благодати, о таинствах и о церкви, все названные явления рассматривались в контексте представлений о Боге Освятителе. Как писал св. Ириней Лионский, «где Церковь, там и Дух Божий, и где Дух Божий, там и Церковь и всякая благодать» [5, с. 114].

Отметим, что в поздний период (после исихастских споров XIV в.) данная проблематика приобретает особую выразительность, что отчасти является косвенным подтверждением верности такой связи.

Следует обратить внимание, что представление о том, что иконы обладают магической силой, появля-

ется только в IV столетии, проскинезис фиксируется в источниках первой половины VI столетия [15, р. 94], а идея о том, что образ возводит к Первообразу, появляется не ранее V в. [15, р. 137]. В связи с этим возникает необходимость объяснения почитания икон в ранней церкви. На наш взгляд, это связано именно с пневматологическим контекстом.

Благодать — это помощь Божия, «которую человеку благодаря его вере в Богочеловека подает Бог — Дух Святой в виде Божественных сил» [3, с. 11]. Действительно, в источниках фиксируется тезис, что икона живет верой того, кто ее созерцает. И следовательно, посредствует в сообщении благодати. Согласно св. Иоанну Дамаскину, «священное изображение исполнено благодати, и, в определенном смысле, оно является таким же носителем духа, как и изображаемое лицо», он сопоставляет иконы и мощи, как «одинаково исполненные благодати и Божественной энергии» [12, с. 215]. Значимой в данном случае является идея причастности образа Первообразу, что позволяет автору проводить такое сравнение [13, с. 184].

В Актах VII Вселенского собора явно указано, что через икону подается освящающая благодать, восприятие иконы не является просто психологическим переживанием, воспоминанием о Первообразе — «почтая сии святые иконы, воздаем им почтительное поклонение... дабы через созерцание изображений приходить к воспоминанию и представлению прототипа и быть участниками в некотором освящении» [1].

В сочинениях апологетов иконопочтания икона занимает центральное положение, поскольку является здимым свидетельством, отражающим вероучение церкви — догмат Богооплощения. «Церковь... любызает икону вочеловечения Христа» (кондак свв. отцам VII Вселенского собора).

Отмеченное выше представление об освящении посредством благодати также отсылает нас к богословию образа: «Благодатью Святого Духа, всегда пребывающего в Церкви, Церковь освящается и спасает всякого верного. Освящает его и спасает через все, что ей принадлежит: через всякую молитву, обряд, богослужение, а особенно через святые Таинства» [3, с. 12]. Иконописный образ также принадлежит Церкви, таким образом, можно предположить, что и икона участвует в таком освящении.

Как отмечал А. Л. Катанский, одно из догматических определений понятия таинства — это то, что

дары благодати «подаются посредством видимой стороны, чувственного элемента или священного действия, а не непосредственно самим Богом, так что благодать в таинстве тесно соединена с видимою его стороною» [5, с. 10]. Таким образом, учитывая названные выше особенности восприятия иконописного образа, отметим, что, вероятнее всего, икона связана с таинствами Церкви. В данном смысле возможно опосредованное участие иконы в Таинстве — как конкретизация события, как то, что настраивает человека на нужный лад, побуждает к молитвенному обращению к Богу. В данном случае, на наш взгляд, необходимо анализировать обширный материал для изучения психологического аспекта бытования иконы в храме, можно рассматривать икону как движение к Таинству, тем более что почитание икон — это «постижение человеческого предназначения как обожения» [8, с. 10].

Наиболее интересным вопросом, на наш взгляд, становится рассмотрение встречающейся в текстах интерпретации самого процесса передачи благодати и ее восприятия человеком. В Священном Писании есть упоминания о всех таинствах, есть свидетельства о том, что в них подаются благодатные дары, но нет подробного описания того, «как именно относится благодать, даруемая в таинстве к видимому элементу: воде, хлебу и вину, к елею или к видимому действию совершения таинства» [5, с. 28]. Благодать является залогом нашего воскресения (Рим 8, 11) [4, с. 29], это «особенная сила Божия, сообщаемая ради заслуг Господа Иисуса Христа... и делающая нас достойными наследовать жизнь вечную» [4, с. 8]. Отметим, что учение о Боге Освятителе есть «учение о проявлении спасительного действия преимущественно Духа Св. Утешителя, но вместе с Иисусом Христом Спасителем нашим и Богом Отцем, на человека, во Христе спасаемого» [6, с. 6]. При этом домостроительство человеческого спасения осуществляется через «усвоение спасения каждого отдельного лица во Христе Духом Святым» [6, с. 9].

Таким образом, спасение всего человечества осуществляется путем спасения каждого конкретного человека, поэтому и перед иконой наблюдается феномен, когда все эмоции и психологические переживания являются строго индивидуальными, но в то же время имеют принципиальную общность.

Восприятие иконописного образа требует знаний, внутренней дисциплины, развитого художественного вкуса. Однако возможен и путь «чистого сердцем», когда, живя в Боге, преодолевая страсти, человек будет открыт к восприятию иконы. «Если мы не имеем Христа в сердце, иметь икону Христа перед нашими очами — это бессмысленно» [1, с. 102]. Сопоставляя эти положения с описаниями состояний облагодатствованной души (по словам Макария Великого, «душа во время сих состояний бывает так светла, чиста и прозрачна, что... делается как бы всеочищую» [2, с. 52]), отметим, что сами эстетические качества иконописного произведения способствуют познанию, то есть красота становится его инструментом.

В ранних творениях Кирилла Александрийского благодать рассматривается как участие в Божественном общении. Благодать — это дар, в котором Бог дарует людям Самого Себя. Люди преображаются в сыновей Божиих по благодати [10, с. 71]. И такое обожение, спасение человеческого рода находит отражение в иконах. Рассматривая иконы святых, мы видим на них изображения обоженных людей, т. е. икона фиксирует зримый результат действия благодати на человека, в то же время, как отмечалось выше, участвует в сообщении благодати.

Благодать, в зависимости от веры и исполнения Божественных заповедей, избавляет человека от плотских страстей и созидает в нем образ небесного. Стяжание благодати происходит не только и не столько путем усовершенствования ума, а всей жизнью во Христе и Святом Духе. «Мы как бы окружены благодатью — “в Нем бо живем и движемся и существуем”» [11, с. 310].

И именно в церкви, благодаря целостному воздействию на все чувства и активному вовлечению молящегося в ход богослужения, человек получает единение с Божественной жизнью по благодати. Верующий преображается, у него открывается некое духовное зрение, что способствует иному восприятию иконы, существенно отличающемуся от впечатлений получаемых зрителем в музее.

Как указывал св. Григорий Нисский, выражая общее святоотеческое положение, «Дух Святой ведет нас к Иисусу Христу, Искупителю, началу и концу нашего спасения» [6, с. 884]. Возможно, и икона, отсылающая нас к Первообразу выполняет сходные функции, тем более что само изображение Бога стало возможным только после Бого воплощения.

Рассматривая данную проблему, мы вынужденно отмечаем, что база проанализированных источников крайне ограничена, данный текст является лишь попыткой первоначального приближения к тематике, изучение которой в дальнейшем, надеемся, будет углубляться. В качестве предварительных выводов необходимо отметить следующее.

Во-первых, икона имеет пневматологическое содержание. Именно поэтому икона может рассматриваться как «проповедь церкви о единстве небесной Церкви с земной» [7, с. 647].

Во-вторых, значимым положением, требующим дальнейшего анализа применительно к теории, является онтологический аспект обожения, по св. Кириллу Александрийскому, мы разделяем Божью нетленность, святость и жизнь благодаря сопричастности Духу Святому и участию в евхаристии. Это возвышает нас над человеческой природой, возвращая в состояние, дарованное Адаму по благодати [10, с. 148].

Литература

1. Вайдаян Матфей, диакон. Отражение богословской мысли в иконопочтании. Л., 1979. 105 с.

2. *Иоианецкий Д.* Учение святых отцов подвижников о благодати Божией, спасающей человека. Киев: Университетская типография, 1853. 108 с.
3. *Иустин (Попович), преп.* Догматика Православной Церкви: Пневматология. М.: Издательский Совет Русской православной церкви, 2007. 544 с.
4. *Казанский П. С.* О благодати Божией. СПб.: Синодальная типография, 1872. 48 с.
5. *Катанский А. Л.* Догматическое учение о семи церковных таинствах в творениях древнейших отцов и писателей церкви до Оригена включительно. Историко-догматическое исследование. М.: Паломник, 2003. 428 с.
6. *Катанский А. Л.* Учение о благодати Божией в творениях святых отцов и учителей церкви до блаж. Августина. М.: Книга по требованию, 2012. 332 с.
7. *Малиновский Н. П., свящ.* Православное догматическое богословие. Т. 3. О Боге Искупителе и Освятителе. О благодати Божией. О церкви Христовой. Сергиев Посад: Типография Св.-Тр. Сергиевой лавры, 1909. 774 с.
8. *Мейендорф И., свящ.* Наследие красоты: литургия и искусство в русской духовной традиции // Мера. СПб.: Глагол, 1993. С. 6–10.
9. *Успенский Ф. И.* История Византийской империи VI–IX вв. М.: Мысль, 1999. 827 с. [Электронный ресурс] // Большая онлайн библиотека e-Reading: [сайт]. URL: http://www.e-reading-lib.org/bookreader.php/1007500/_Uspenskiy_-_Istoriya_Vizantiiyskoy_imperii._Tom_2.html (дата обращения 30.10.2013).
10. *Ферберн Д.* Учение о Христе и благодати в ранней Церкви. М.: ББИ св. ап. Андрея, 2008. 323 с.
11. *Флоренский П. А., свящ.* Сочинения: В 4-х т. Т. 3 (1) / Сост. игумен Андроник (А. С. Трубачев), П. В. Флоренский, М. С. Трубачева; ред. игум. Андроник (А. С. Трубачев). М.: Мысль, 2000. 621 с.
12. *Шенборн К.* Бог послал Сына Своего. Христология [Текст] / Кристоф Шенборн; перевод с нем. Е. Верещагина. М.: Христианская Россия: Наука, 2003. 416 с.
13. *Шенборн К.* Икона Христа. Богословские основы. М.; Милан: Христианская Россия, 1999. 232 с.
14. *Шмит Ф. И.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 912 с.
15. *Kitzinger E.* The cult of images in the age before iconoclasm // Dumbarton Oaks Papers. 1954. № 8. Р. 83–150.

А. С. Ефимов

Частное образовательное
учреждение
«Школа «Эпиграф»,
заместитель директора
по УМР

ГИМН СВЯТОМУ МАРИАНУ КАК АГИОГРАФИЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ

Copyright © 2014, А. С. Ефимов

Неизменный интерес, который агиография вызывает у исследователей культуры европейского Средневековья, к сожалению, пока не расширил перечень типов агиографических документов, используемых исследователями. Порой встречается даже ошибочное отождествление агиографии и житийной литературы. Но жития писались и переписывались с опорой на богатую традицию, в которой свое место занимали мартирологи, календари и даже апокалиптика. В частности, малоизученным типом агиографических источников являются гимны.

Исполнение поэтических текстов практиковалось в греческой, а затем и римской литеургике. Однако, при всем богатстве гимнографии, как музыкальном, так и поэтическом смысле, которое Западная Церковь, а следом Франкское королевство и его соседи унаследовали от Римской империи, христианские гимны святым отличает повествовательный характер, заметный в гимнах Илария из Пуатье (310–366), Амвросия Медиоланского (340–397) и папы Дамасия (305–384). В условиях культурного спада V в. эта гимнография сохраняется по большей части в монастырях, но в монастырских стенах продолжают писаться и новые гимны. Центральные фигуры западного монашества: Цезарий Арелатский, Аврелиан Арелатский и Бенедикт Нуцкий были заинтересованы в использовании гимнов и включали их исполнение в монашеские правила. Например, в канонических часах бенедиктинского устава каждому дню недели предписывалось исполнение того или иного гимна. Именно в период «темных веков» появляется традиция исполнять особые гимны в дни поминования святых.

В отличие от агиографических текстов, гимн святому, будучи исполняем во время публичных мероприятий, наравне с храмовыми изображениями являлся частью религиозной жизни населения. Вполне вероятно, учитывая традицию совместного пения ранних христиан, что гимн исполнялся не только клириками, но и мирянами, так как не требовал хорошего знания латыни (также сегодня широко исполняются песни на английском языке).

Небольшой по объему гимн читался как литературное произведение. Это прекрасный пример поэзии, служившей как конкретно-дидактическим, так и общепедагогическим целям, давая материал

для изучения латыни как римским, так и франкским семьям и транслируя основные христианские ценности. Метафорический язык гимна, а также удобная разбивка на равные по размеру смысловые фрагменты также способствовали запоминанию.

Гимн святому Мариану и его житие были опубликованы болландистами. Этот исповедник жил в V в. в Осере (*Autissiodorum* в Бургундии), где прославились также известные святые Герман и Мамертин. Текст жития Мариана, по-видимому, создавался тогда же, когда и житие св. Мамертина, и оба эти жития цитируются Якобом Ворагинским в «Золотой легенде». *Acta sanctorum* не дает датировки этого текста, но будет уместным предположить, что он появился в период с середины VI до конца VII в., так как содержит выпады против арианства, распространенного среди бургундов до 515 г.

Как и большая часть агиографии «темных веков», житие св. Мариана не отражает ни экономику, ни социальные структуры изучаемого периода, но обращает внимание на существенные аспекты религиозной жизни эпохи. Вот только для современного читателя эти аспекты порой не известны, и гимн представляется своеобразным ключом к пониманию на первый взгляд однородного текста жития.

Обрамленная молитвами большая часть гимна, однако, имеет повествовательный характер: рассказывает о исходе Мариана из Битурии, о приходе его в монастырь, необычайном смирении и чудесах, которые он творил. Нarrатив оформлен как последовательное перечисление достоинств св. Мариана, которые раскрываются в главах жития: отвержение мира, *caritas*, *abstinentia*, скромность, мягкость сердца, послушание. Это составляющие того социального идеала монашеской общины, который не только представлял собой пример для подражания, но и служил живым примером благочестия. Поэтому перечислению достоинств Мариана в тексте отводится гораздо больше места, чем повествовательному, по сути, эпизоду с обращением разбойников.

Одна из глав, в которой описывается, как Мариан не позволяет утомленному повседневной работой монаху уйти с церковной службы, вообще не отражена в гимне. С одной стороны, о необходимости правильно и скромно служить уже шла

* Работа осуществлялась в рамках проекта Российского гуманитарного научного фонда №13-06-00103 «Образовательные парадигмы и исторические формы трансляции знания. Актуальность классического опыта».

речь в начальной части гимна, но тот факт, что этот эпизод иллюстрирует проблему более важную для монахов, чем для мирян, говорит в пользу версии об экзотеричности гимнографии. Монах должен петь «Аллилуйя», то есть участвовать в богослужении. В церковной службе аллилуарий — это часть литургии оглашенных (которая, видимо, и называется словом *«officium»*). После аллилуария следует чтение Евангелия, а затем, после возгласа «Оглашенные, изыдите!», некая часть прихожан покидает церковь. Видимо, с этими прихожанами, не будучи оглашенным или отлученным от причастия, вышел и монах. Такой проступок, вполне возможно, был характерен для монастыря, в котором писался текст жития, но вряд ли такую критику поняли бы простые прихожане.

Повествование гимна заканчивается событием погребения святого. Для житийной литературы франков и их соседей характерно, в отличие от византийских образцов, обращать более пристальное внимание на прижизненную деятельность святых, и гимн здесь следует за житием.

Итак, повествовательная часть гимна лишь на первый взгляд передает содержание жития словно. На самом деле велика субъективная роль автора гимна, который сознательно опускает одни фрагменты жития, тогда как другим уделяет большее внимание. Таким образом, гимн как агиографический документ, безусловно, интересен и важен для исследователя, поскольку позволяет в однородном повествовании житийного текста расставить акценты сообразно диктуемым эпохой.

Гимн св. Мариану

Пусть ликует весь благочестивый люд, преданный вере,
Пока мы стоим, Мариану [вознося] хвалы и прославления,
Ибо ведь он, славу мира и весь вероломный тлен (*fluxa*) отвергнув¹,
Оставил родные жилища с народом Христовым.
Допущенный в дом Господа, вскоре заслуживает почёт,
И воздержанием ранит главу древнего змея
Всегда весьма заботливый, скромный и стойкий в молитве,
Мягкий сердцем, прочим является скромным примером,
Указанная твоей силой обязанность предписывает двигаться дальше
без пренебрежения.
Предпочитающий послушание следование указам плоти.
С одной стороны, стадо пристает молоком и потомством,
с другой — свирепые дикие звери,
Безмолвные псы, а также и птицы волю Святого разносят.
Ограбленный разбойниками, отплатил злу благом,
Их, омытых, пищей поддерживает, к вере Христовой взвывает.
Даже пока на погребальных носилках тянули, чудо случилось
по пути,
Когда увидели обвиняемого, из темницы спасенного.
Ныне Христос Царь благочестивейший, которого в молитве просим:
Смягчи наши обвинения, исправь нравы грубые.
Хвала, слава и победа Богу Отцу с Сыном
Святому и также Духу, во веки веков.
Аминь.

Exultet omni gaudio devota plebs fidelium
Dum Mariani laudibus instamus et preconiis,
Hic nempe mundi gloriam et cuncta fluxa
despuens,
Lares reliquit patrios cum gente Christo perfida.
Admissus in domum Dei, mox caritate praeminet,
Et stringit abstinentia serpentis antique caput
Semper quiete providus, pudicus et voti tenax;
Sibi corde mitis, ut brevi exemplar effet ceteris,
Tue forte jussus progredi haud vile munus deputat,
Malens obedientiae quam jura carnis subsequi.
Hinc lacte grex et foetibus augescit, hinc ferae
truces,
Muti canes, aves quoque Sancti ferunt arbitrium.
Nudatus a latrunculis, malo rependit gratiam,
Hos dum lotos cibo fovet; ad fidem Christi vocat.
Jam dum feretro tollitur, mirum, resistit in via:
Donec reus de vinculis per se solitus cernitur.
Nunc Christe Rex piissime, hujus precatu
quaesumus,
Nostros reatus diluas, ferosque mores corrugas.
Laus honor et Victoria, Deo Patri cum Filio,
Sancto simulque Pneumati, in sempiterna saecula.

Житие св. Мариана

1. Во времена святейшего понтифика Аллодия, последователя почтеннейшего Германа, монастырь тот [Осер], сохранивший состояние древнего блаженства, благоухал сладостнейшим запахом. И действительно, некотором его вдохновения Мариан был прельщен, к этой обители из пределов Битурийских² прибыл. Были же в те времена пределов этих хозяева Готы, очевиднейшие враги учения Христианской религии. Нечестивой же грязи их избегая и даже опасаясь вероломства, названный муж, едва подпоясал чресла и укрепил руки, тотчас из [родной] земли, избежавший опознания, из своих жилищ переселился.
Пошел [Мариан] тогда под ликом странника гражданин небесный, под [лицом] незнанности благородный, под [лицом] бедности мирской могущественный, под одеянием же мирским опоясанный столой духовной благодати. Был же огнем божественной любви объят и ревностью Евангельского совершенства воспламенен.

1. Tempore beatissimi Allodii Pontificis, Germani reverendissimi successoris, idem monasterium antiquae beatitudinis retinens statum, odore suavissimo redolebat. Hujus namque inspirationis nectare Marianus illectus, ad idem coenobium a finibus Buturicensibus adventavit. Erant autem tunc temporis horum finium posessores Gothi, Christianae religionis doctrinae evidentissimi inimici. Nefariorum ergo pollutionem eorum evitans et perfidiam horrens jam dictus vir, praecinctis lumbis et roborato brachio conestim de terra et cognatione egressus, e laribus propriis commigravit. Ibat autem sub peregrini habitu civis caelensis, sub humilitate celsior, sub egestate mundo potestior, sub seculari vero indumento spiritualis gratiae stola praecinctus. Erat enim divini amoris igne succensus et Euangelicae perfectionis zelo imbutus. Is ubi ad vestibulum gloriosi monasterii est Dei ductu delatus, de more ab seculo discendentium rogare coepit, ut sub ejusdem monasterii culmine ad habitandum reciperetur.

Он был перемещен в вестибулум [помещение у входа] достославного монастыря словом Божиим, начал просить согласно обычая отречения от мира, чтобы под крышей этого же монастыря вернуться к жизни. Настоятель же монастыря, как и различные обитатели, видящие неизменность его твердости (ведь чаще он был согнут неудачами и грубостью слов и невзгодами поражен) благоволили его стремлению, что он давно потребовал, представив ему послушание. Так, следовательно, [Мариан] в дом Божий вернулся и наслаждался безукоризненностью своего благочестия, таким образом среди монахов начал применять правила наиболее верно, чтобы дать пример благого обращения даже для опытных монахов.

2. Все дивились воздержанности его послушания и поста. Аббат же Мамертин, желавший удостовериться в усердии мужа, ничтожную ему в монастыре поручил службу, сделав его пастухом коров и телят. Блаженнейший же Мариан, упрежденный божественным благочестием, так с высочайшей радостью поспешил выполнить указание приказавшего аббата, словно бы ему были даны почести возвышенного положения. Проследовал тогда к месту, наименование которого было Мицикий; в стаде же его получилось так, что бык пастушеский оставил осторожность. В тот же день стадо преумножилось беременными, и появились в изобилии подойники молока со сливками.

3. Настолько имел силу святости, что и птиц небесных, к нему подлетавших, своей рукой кормил. В день, впрочем, некий, когда был в роще, кабан, выгнанный лаем псов, когда его сильнее теснили, прибежал к келье св. Мариана; а тот, как только услыхал лающих псов, забыв быков, туда поспешил, и пес унял, и кабана невредимо отпустил.

4. Меж тем в один из дней, когда этот же самый муж, блаженнейший исповедник, недалеко от скота прохаживался, внезапно и неожиданно ворвались вооруженные грабители, и его окружили с обнаженными мечами. Они, схватив его, ограбили, так что ничего из одежды не оставили, кроме палия. Когда же [они], ограбив его ушли, воскликнул: возвращайтесь, о необузданнейшие враги, до тех пор пока сохраняется на моем теле то, что для вашего грабежа подходит. Вот денарий в пальце моем надлежит также доставить в ваши кошельки. Они тотчас вернулись, и палий с динарием схватили, [и] его совершенно нагого отпустили. Наемники же удалились, откармливались и отдыхали в своих укрытиях, и все более дни утомительные проносились; но заботой Христовой вновь оказались почтеннейшие мужи поблизости кельи приблизительно на закате. С ними познакомившись, в келью свою [он] их пригласил, радушно принял, сняв обувь, омыл ступни их чистой водой и пищу пастушескую и продукты изысканнейшие приготовил, и гостеприимство, насколько мог, исполнил. Оттого когда [они] во всем содеянном раскаялись, один из них к вере обратился, от него [Мариана] же крещенный, сделался известнейшим проповедником.

5. Некая медведица, изгнанная глотками своих щенков, жаждущими крови, имела обыкновение вочные часы подкрадываться к паре коров внутри ограды и подстерегать годовалых телок. В некое же время монахи, которые с Марианом были назначены сторожить, пребывали в сильном беспокойстве из-за медведицы и ее щенков и в сети поймать [их] желали. И когда эти мицикийские юноши, вооружившись против нее, желая предать ее смерти, ночью сети расставили,

Praesul vero monasterii, vel diversi habitatores, videntes perseverantiae ejus constantiam (erat enim saepius repulsam passus, verborumque asperitate et contumelias tentatus) annuerunt petitio[n]e ejus, quam diu deposcerat, proponentes ei regulae severitatem. Illic ergo in domum Dei receptus, et desiderii sui integritate perfructus, ita constantissime monachorum uti regula coepit, ut exemplar fuisse bona conversationis etiam monachis veteranis.

2. Admirabantur omnes obedientiae ejus atque abstinentiae temperantiam. Mamertinas tunc abbas diligentissime viri actus volens comprobare; vile ei monasterii commisit officium, pastorem eum constituens bubalorum et bucalorum. Beatissimus ergo Marianus, divina pietate praeventus, ita cum summa hilaritate jubentis Abbatis praecceptum festinavit implere, veluti si honores ei cuiusdam sublimissimi ordinis largiretur. Proficiscitur igitur ad locum, cuius vocabulum est Miziclus, in quo praecceptor fuerat gregibus boum pastoralem praebere cautelam. Multiplicabatur eodem die grex foetibus, et proventu lactis multralia spumosa exuberabunt.

3. Tanta sanctitate pollebat, quod et aves silvestres ad se venientes manu propria nutriebat. Die autem quadam cum esset in nemore canes aprum latratibus excitantes, cum jam eum gravius perurerent, fugit ad cellam S. Mariani; qui ubi canes latrantes audivit, desertis bobus illuc properans, et canes compescuit, et aprum incolumem abire permisit.

4. Una autem dieru, cum idem vir, beatissimus confessor, non procul a pecoribus spatiaret ecce vis depopulantium inopinate irruit, eumque strictis gladiis circumsepsit. Qui injicentes manus in eum, expoliaverunt, ut nihil vestimentorum relinquerint praeter pallium. Cumque expoliato eo abirent, clamavit: Revertimini, ferocissimi viri, adhuc superest in meo corpore, quod rapinis vestes proficiat. En denarium pallio meo colligarum, oportet etiam ipsum affere marsupiis vestris. Qui protinus reversi, cum pallium cum denario rapuissent, eum nudum penitus dimiserunt. Latrunculi vero abscedentes, nitebantur in suas latebras se recipere, ferebanturque per spatium totius diei fatigati; sed Christo procurante, circa folis occasum prope celluam sunt reverendissimi viri reperti. Quos cum inspexisset, ad cellulam suam eos evocavit, benigne suscepit, detractisque caligis pedes eorum lymphis abluit, cibosque pastorales alimentaque elegantissima paravit, et hospitalitem quantum potuit, ministravit. Unde cunctis facti sui poenitentibus unus eorum ad fidem conversus fuit, ab eodemque baptizatus in clarissimum evasit praedicatorem.

5. Ursa quedam, siccis sanguine faucibus catulorum suorum propulsa, consueverat nocturnis horis intra septa ad juga bovum irripere, et anniculis vitelis insidiari. Quodam igitur tempore, monachi qui cum eo ad custodiā fuerant deputati, juvenili voluntate ursae cum catulis ejus insidiabantur, et laqueis capere voluerunt. Cumque illi juvenes Mezicliensium, armati contra eam, cupientes mandare neci, nocte laqueos terendissent,

св. Мариан, знаяший заранее это, поднялся с ложа и тайно поспешил направиться пешком и добрался до места, в котором животное, лишенное возможности действовать, готовившее смерть скота, в силки пойманное удерживалось. И тогда встал напротив нее, сказал: «Что ты делаешь, медведица? Зачем такоетворишь, несчастная? Поднимайся скорее и спускайся в убежища, полные коварства». Тогда медведица, согнув шею, словно Господа благодаря, смириенно и безропотно удалилась, и более ее не видели. Мариан, найдя преследовавших [ее] монахов, упрекнул [их] и сообщил, что медведица в полной сохранности ушла.

6. Имел меж тем Мариан, у которого ничего от Господа скрыто разоблачающего не было, обыкновение по некоторым воскресеньям пройти к близлежащей церкви. Когда он в день Воскресения к церкви, находившейся в деревне, хотел проследовать, один из братьев, именем Олимпий, предупредил, что ослаблен общественными делами. Этот монах сказал: не могу [идти], потому что мне случилось прислуживать для пропитания братьев и пищу готовить. Тогда тот старший сказал: более важной является потребность Бога, нежели человеческая, и [монах], понужденный приказанием святого мужа, пошел. Когда они пришли в святейшее место, положено было монаху, чтобы пел «Аллилуйя». И когда завершена была служба и закончилось Евангелие, немедля быстрым бегом выбежал [он] из ворот церковных и, схватив поводья своего коня, взобравшись, стремился возвратиться домой, но конь его не мог с места сдвинуться, хотя бы [тот] его резко шпорами прижал, и поняв, в смятении вернулся в церковь. Когда месса закончилась, св. Мариан сказал: скажи мне, брат, куда отправиться хочешь, кто жаждет уйти, меня оставив? Вот конь подчинился Господу, который тебе оказывал сопротивление. Когда же месса завершилась, конь по добре воле проделал путь к келье.

7. По наступлении дня Пасхи предложил с братьями день Пасхи отпраздновать в монастыре Фонтането, так как по окончании первого последовавшего Пасхального дня поражен был мечительной лихорадкой, сделался подавлен от смертельных мучений и, умерев в последовавшую среду, отправился к Господу. И, когда его тело доставляли из Мициклия в город, проходили через крепость Левиатик. Был также в этом селении человек, исполненный злодейства. И когда теснилась толпа, отправили сообщение Канонему, который в то время занимал должность сотника: «Отпусти того, кого держишь в темнице», — а он не хотел [отпускать]. До тех пор пока [у того человека] не были расщещены пуги на ногах и сняты узы с рук, и в присутствии всех сделало тело [святого] так, что все не имели возможности двигаться, до тех пор пока прежде осужденный не был сочен свободным. Когда, наконец, прибыли в город, епископ, который тогда возглавлял церковь, с клиром и при скоплении народа, тело священнейшее, процессией торжественной встреченное, в месте, подготовленном главным священником, в церкви св. Германа поместил; там теперь являются бесчисленные чудеса исцелений, в царствие Господа нашего Иисуса Христа, чья слава и величие во веки веков. Аминь.

S. Marianus hoc praesciens, de lecto surrexit, et clam velox dirigit, gressus, et pergit ad locum, in quo bestia actu laeviens, pecoribus necem moliens, in laqueos irruens tenebatur. Cumque stetisset coram ea dixit: Quid agis, ursa? Quid facis hic, misera? Surge velocius et infidiosas defere latebras. Tunc ursa cervice reflexa, veluti Deo gratias agens, humiliter et manuete discessit, nec unquam visa est. Marianus monachos sectantes inveniens increpavit et ursam incolumem abiisse nuntiavit.

6. Solebat autem singulis Dominicis ad propinquam ecclesiam proficisci Marianus qui nihil Domino revelante erat absconditus. Qui cum die Dominicino ad ecclesiam in vico positam proficisci vellet, unus ex Fratribus, nomine Olimpium, monuit ut comitatu ejus affociaretur. Qui monachus ait: non possum quoniam fors mea est ad mensam Fratribus ministrare et alimoniam parare. Tunc ille senior ait: priora sunt Dei quam hominum necessaria, et cogente imperio sacri viri ivit. Venientibus illis in sacratissimum locum, impositum est comiti monacho, ut caneret Alleluia. Consummatoque officio et finito Evangelio, statim curso rabido foras ecclesiam egreditur et apprehensis sui equi habenis, ascendens ad domum citius redire nitebatur sed cui equum inde movere non posset, licet eum dure calcaribus perureret, intelligens confusus rediit ad ecclesiam. Et finite Missa dixit S. Marianus: dic mihi Frater, perrexi ubi volebas, qui me relicto descendere cupiebas? Ecce equus obedivit Deo, qui tu repugnabas. Cum autem Missae fuissent perfectae sponte sua equus ad cellulam iter arripuit.

7. Aveniente die Paschae rogabat cum Fratres ut diem Paschae in Fontaneto monasterio celebraret quod cum fecisset transacto primo die Paschali sequenti die corripitur dolore febrium et coepit stimulus mortis comprimi et quarta sequenti feria obiens migravit ad dominum. Cumque sanctissimum ejus corpus a Miziciensibus devehebatur ad civitatem, transiens per oppidum Leviaticum infertur. Erat autem in eodem vico vir facinorosus. Cumque urgeret turba, misit ad Canomenum, qui tunc temporis centenarius habebat potestatem, dicens: absolve eum qui tenetur, in vinculis: qui noluit. Adhuc eo soquente de pedibus rei vincula dissolvuntur scindunturque manuum ligamenta, et coram facto corpore quod penitus inde movere nequierant, undique liber, qui fuerat reus, statuitur. Cum vero appropinquassent civitati, Episcopus, qui tunc praeerat Ecclesiae, coadunato Clero et populo conjictisque agminibus, corpus sacratissimum, cui processione solenni exceptum, in loco a Praesule praeparato, in ecclesia S. Germani collocatur: ubi quotidianus moments innumerabilia curationum miracula demonstrantur, regnante Domino nostro Jesu Christo, cui honor et Gloria in secula saeculorum. Amen.

Литература

1. *Hymnus sancto Mariano // Acta Sanctorum. Aprilis II.* P. 761.
2. *Vita sancti Mariani // Acta Sanctorum. Aprilis T. II* P. 760–761.
3. *Carruthers M.* The book of memory. A study of Memory in Medieval Culture. NY: Cambridge university press, 2008.
4. *Cubitt C.* Monastic Memory and Identity in Early Anglo-Saxon England // Social Identity in Early Medieval Britain / ed. By William O. Frazer and Andrew Tyrrell. L, NY: Leicester University Press, 2000.
5. *McKitterick R.* The Carolingians and the Written Word. Cambridge, 1989.
6. *Ong W. J. S. J.* Wit and mystery: a revaluation in medieval latin hymnody // *Speculum* 22 (1947). P. 310–341.

7. *Александр Шмеман, прот.* Литургия и жизнь. М.: Паломник, 2002.

Примечания

- ¹ Под «вероломным тленом» подразумевается арианская ересь, распространенная среди бургундов готами, что «установили это злобное богохульство на долгие времена и придерживались его на протяжении правления королей в течение двухсот тринадцати лет». Следует отметить, что даже лексика гимна и жития в пассаже о готах достаточно близки.
- ² Битурия (Берри) — область в центральной Франции, совр. департаменты Шер, Эндр и Крёз.

Н. З. Гаевская

аспирант
Русской христианской
гуманитарной академии
Научный руководитель:
кандидат философских наук,
доцент О. А. Штайн

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ТОПИКА**«IMITATIO SALAS»**

Copyright © 2014, Н. З. Гаевская

Начало изучения, а также теоретического обоснования топики положено в работах Протагора и Аристотеля, которые рассматривали основную функцию топики как риторическую. Топос определяли как смысловую единицу, отличающуюся статикой, становящуюся общим местом рассуждений, в которой зафиксирован определенный общепринятый смысл. В дальнейшем философские исследования топики расширяли функциональное пространство топоса, становящегося единицей текста, как языкового, так и культурного. В диалоге Платона «Парменид» рисуется сложнейшая диалектика «одного» и «иного» как условия существования высшего «образца» или «идеи», по которой строится бытие.

Гуманитарные исследования XX века расширили трактовку топоса и топики. Топос — общее место не только в сфере мотива, но и в художественном пространстве от темы и проблематики до образа и идеи. В культуре, в культурологии и в социологии — формирующееся, необщепринятое значение — то есть топос — типичное явление. Топос — прообраз видимых вещей, образ культуры в процессе формирования. Основная функция топоса — коммуникативная. В реальности топосы подвержены отбору и селекции в связи с культурной эпохой и менталитетом. Теория архетипа добавила в понимание топоса функцию аккумуляции архетипического коллективного коммуникативного опыта. Топосы — это трансляторы культурного кода. Для нас сегодня особенно важно и актуально то, что семантическое поле топоса зыбко и неопределенно, а изучение топосов и топики стимулируется потребностью в гибком реагировании на вызовы времени, поисками средств, останавливающих процессы культурной деградации.

В изучение агиографии понятия топоса и топики ввел Роберт Курциус в своей работе «Европейская литература и латинское Средневековье» 1948 года, определивший принцип «imitatio» как основной в формировании топосов. Роберт Курциус выявляет как определяющие такие топосы как «imitatio Cristi», «imitatio angelii», «imitatio apostolic». Питер Джонстон в «Теории топосов», опубликованной в 1986 году, пишет: «Топос не есть результат встречи “единого” — это участник этой встречи, ориентированный на диалог. Топос — место бытия»¹. Джонстон пишет о сущностном наполнении топоса, в данном случае для агиографического текста — это христианский православный подвиг.

Подвиг — образ действий и жизни христианина, направляемый к достижению христианских совершенств: воздержания, смирения, самоотречения, духовной борьбы и бесстрастия. Творческая потенция подвига заключается в бытийном статусе твари, как тварном падшем, так и в преодолении конечности тварного существования. Так в творческой энергийности подвига рождаются промыслительные смыслы покаяния, сокрушения, страха Божьего и памяти смертной.

Православное подвижничество творчески, энергично развивалось в пространстве византийской духовности. Традиционно истоки православного подвига определяются исследователями как сакральные смыслы раннего христианства Ближнего Востока и Византии. Феномен подвижничества находит свое отражение в византийской агиографии и трудах византийских богословов и писателей Ефрема Сирена, Иоанна Дамаскина, Иоанна Мосха, Симеона Нового Богослова. В смысловом пространстве подвига сформировалась особая характерологическая топика, отражающая тематическое содержание топоса христианского подвижника. Современные исследования сотрудников «Пушкинского Дома» школы академика А. М. Панченко позволяют говорить о расширении топологической базы, формирования топики юродства, зафиксированной в топосах «imitatio Andreeae», «imitatio Simeonis» (представленной в житии Симеона Эмесского и Андрея Царьградского). Данное исследование, посвященное топике юродивых — топике «imitatio salas», определяющей смысловые поля феномена юродства, проводится на материале начальной русской агиографии.

Аскеза подвижничества — это путь от мира к иному, от профанного к сакральному, от страстей мирских к высотам духа. Православная вера, открывая дорогу в Небесный Иерусалим, одним из путей мученических и страдных полагала юродство ради Христа. Сегодня мы говорим, что подражание юродивому — «imitatio salas» — это социальный топос, а юродство — вид служения, подвиг стяжания Духа Святого в мнимом безумии. Непосредственным материалом для исследования служат тексты житий византийского периода «Святого Нифонта», «Андрея Царьградского», «Василия Нового Константского»². Выбор материала обусловлен влиянием представленных текстов на формирование и развитие русской агиографической традиции, культурной парадигмы

православного подвижничества и самого феномена юродства. По определению исследователя А. И. Соболевского, опубликовавшего в 1913 году рецензию на первое научное исследование агиографического текста, данные жития являются первыми известными русскому читателю сюжетами о юродивых, ставшими образцами для формирования агиографической традиции юродских житий в России.

Данные тексты представляют образец топики «*imitatio salas*», основное содержание которой является эсхатологическим. Так, в Житии святого Нифонта (известном на Руси с 1219 года (Срезневский)) представлена яркая картина духовной борьбы на почве человеческой личности, «общее содержание жития обращает читателя к тайнам вечности и гроба» (Соболевский, 1913 год). Эсхатологическая проблематика представлена в тексте идеями искупления, страшного суда и загробной жизни. Герой жития проходит долгий и тяжелый путь к покаянию и спасению. Представленные смыслы становятся сутью топоса и ключевыми пунктами топологического маршрута, составляя, таким образом, отражающую эсхатологическую проблематику топологическую схему.

Один из основных топосов, в котором реализуется основной эсхатологический идейный комплекс конца света, Страшного суда и загробной жизни, — топос борьбы с бесовскими силами. Формирование топоса проходит несколько этапов. На первом этапе данный топос находит свое выражение в мотивах личных страстей и грехов. Тяжелейший нравственный труд подвижника по очищению души начинается с личного усилия, преодоления собственных грехов: молодой Нифонт, известный в Константинополе ревностью в вере, тонкостью душевной и смиренностью, проходит искушение пьянством, распутством, преступным поведением. «В юноше произошла наконец резкая перемена. Скромность и молчание сменились дерзким многоречием, он стал насмешлив, злозычен, ночи проводил в пирах и играх. Буйные, испорченные сверстники окружили его. Нифонт изменил обету и стал жертвой тяжких пороков. Весь город поносил его имя. Говорили ему: «Горе тебе, Нифонт, ибо ты не в живых, ни в мертвых»³, — читаем мы в тексте жития. На втором этапе формирования топоса появляются мотивы «наведения помыслов». Преодолевший искушение Нифонт сталкивается с целенаправленным воздействием сил зла. Картины искушений, описание греховых помыслов; души, опутанные страстями, наведенное отчаяние и уныние составляют топику «падения», в антагонии с которым происходит смысловое насыщение топики «духовных высот»: обретения чистоты, идей спасения, покаяния, духовных скорбей, памяти смертной. Третий этап, одновременно самый насыщенный по содержанию и сложный для толкования. Это испытание мнимым безумием, насланным на Нифонта «бесами» и длившееся четыре года. В начале испытания следуют лишь угрозы наказания «полным безумием», здесь характерен глубокий страх героя перед подобным испытанием. Затем наказание

исполнено, следует четырехлетняя полоса мрака душевного, здесь впервые в тексте появляется понятие «юродивость», «был яко юрод». «Ибо добрый помысл внушал ему: помолись ночью Богу, чтобы Он устроил о тебе, как хочет. А противный помысл говорил: если станешь на молитву, то взбесишься и будешь юродивым и в посмеянии у всех»⁴. На подвиге мнимого безумия вознагражденный Христом, обретает Нифонту дар пророчества. Отныне эсхатологическое содержание раскрывают многочисленные картины видений Нифонта. Мытарства загробные, Страшный суд, движение Ангелов с душами, литургическая жертва — становятся эсхатологическим содержанием топоса. Борьба между порочным миром и идеалами аскетизма, в которой духи зла в разнообразных видениях стараются вернуть себе возрождающуюся душу, — один из топологических маршрутов, раскрывающих эсхатологическое содержание. Но вот их усилия побеждены духовным подвигом молодого аскета, подвижник становится источником поучений, имя его привлекает многие сердца, исходный топос «*imitatio salas*» теряет абстрактность, становится отымененным. Подражание византийскому подвиго-положнику Нифонту — один из устойчивых топосов русской агиографической топики.

Византийское житие «Василия Нового Константина» представляет иной вариант топологического маршрута. Святой Василий предстает как безвестный скитающийся герой, наделенный даром пророчества. Характерно отсутствие места и имени у героя в начале повествования. «Место пустое», «место ужасное», «место неутешное» соответствуют топосу locus *terribilis* — топосу непроходимости, недоступности. Безымянность — также устойчивая характеристика, наблюдающаяся во многих житиях юродивых. В процессе эволюции топос locus *terribilis* сменяется locus *amoenus* (Т. Руди. 2005)⁵, «место подобно, удобно», подвижник обретает дом в Константинополе, а имя подвижника становится явленным и заполняет топос «*imitatio salas*», который становится отымененным. Проблема поименования — одна из главных в топике юродивых. Точка зрения Р. Курциуса на изначальную анонимность топоса сталкивается с позицией Т. Джонстона об «...именовании, выражают сущность именуемого предмета»⁶. Диалоговый характер топоса и его бытийная сущность объясняют соотношение двух позиций и их взаимодействие. Джонстон пишет, что имя относится к предметом условно, так как может быть иным. Предмет получает смысловую определенность и конкретность, только если он именован и если имя правильно. Имя топоса юродивых «*salas*» — единое архетипическое имя для поименования подвижника, чей подвиг — духовная брань в мнимом безумии.

Святой Василий проридит пути человеческие, видит скрытое и тайное, грех и помыслы. Топосы пути, судьбы, высшего суда, выбора, свободы воли представляют топику духовных высот, отличающуюся высокой степенью поучительности. В антагонии к ней представлена топика падения — это уличение,

ложные помыслы, тайные движения души, преступления.

Юродство святого Василия указано как характеристика образа лишь эпизодически и связано с картинами взаимодействия с душами грешников. «В Царьграде он был представлен патриархом, который пожелал узнать, кто он и откуда. Но преподобный молчал. Подвижническая жизнь его находилась в неизвестности. Причиной молчания было нежелание обнаружить своих добрых дел и ради обличения»⁷.

Сила обличительного воздействия подвижника столь высока, что безумие, находящееся внутри образа, целиком погруженное в него, представляет собой нечто большее, чем образ, — а именно тайный акт созидания, акт утверждения и отрицания, — дискурс, который служит опорой для образа и одновременно обрабатывает его и углубляет. Традиция «тайны» (*raze* — арам.) как антитезы явного в откровении Бога и скрытого в Божественной непознаваемости разработана в трудах Ефрема Сириня. *Raze* — тайна наполняет *тиpos* (тип, образ) и раскрывается в *topose*, так топос смерти выражается в тайне перерождения в эсхатологическом рае, в тайне воскрешения из мертвых.

Святой Василий — тайный старец, провидец и хранитель души, юродством проповеди спасающий живущих. Автор жития подводит читателя к месту, где нужно сказать о несказуемом, внедрить его как образец в сердце читателя. Так, центральное место в топике этого жития занимает традиционный византийский жанр, а именно видение Григория о жертве распятия, подробное описание Божьего суда и восстания мертвых. В видении раскрываются мотивы «иного», мотивы загробного мира и загробной жизни. Эсхатологическое содержание концентрируется в идеи об «ином предназначении» человека, о том почтении, которое обретет каждый в мире ином после смерти. «В здешнем мире тщеты они представляются глупыми, но в мире ином их тем более почитает Судия» (Симеон Новый Богослов)⁸.

Жертва — топос, также имеющий эсхатологическое содержание. Образ жертвы, соединяющийся в своей конструкции с образом безумия, в противопоставлении раскрывает идею безумия христианского распятия и униженность ложного разума этого мира.

Особое явление в топике юродивых — топосы, представленные в Житии Андрея Царьградского. Если Житие святого Нифонта представляет топику «борьбы с бесовскими силами», а Житие Василия Нового топику инаковости и жертвы, то в Житии Андрея Царьградского раскрывается непосредственно механизм культурного функционирования юродства — в приемах скандала, провокации, шутовства. Характер этих приемов, отражающий мотив испытаний и составляющий топос духовного борения. Он демонстративен и уничтожителен: это надрыв (Вольф Шмидт, 1996 г.), аффект и гротеск (еп. Каллист (Уэр), 2003 г.). Блаженный Андрей проходит долгое испытание в борьбе, от первого сражения с силами зла и принятия подвига до получения дара прови-

дения и святых видений. Путь блаженного тяжел, от тяжких падений до высот неизреченных, но дух его силен, и стойко выдерживает он все испытания. И если содержание топоса в результате неустойчиво, крайне энергично и bipolarно — то деструктивно, то созидательно, то сам образ юродивого, сообщающий топосу аккумулятивность, взаимосообщаемость мотивов, особую сакральную энергию, обеспечивает устойчивость самого топоса не только в состоянии стабильности, но и в состоянии спонтанной неопределенности.

Протест юрода не деструктивен, он освобождающий и созидающий. Для византийской эсхатологии характерна идея ругания миру. Глумясь над миром, юрод привносит мир в мир, в глумлении предстает как эсхатологическая фигура. Он — «знамение», свидетельствующее, что Царство Христово не от мира сего. Следуя путем уничтоженного Христа, юродивый безраздельно принимает кеносис Господа, предстает как глубоко эсхатологическая фигура. Он ежедневно умирает, а значит, каждый день воскресает из мертвых, ибо Распятие неотделимо от Воскресения. Во встрече с юродивым происходит осознание личной эсхатологии, в смысловое пространство «смерти» входят идеи памяти смертной, исцеления, со-страдания, радости Преображения. Житие Андрея Царьградского является первым тематическим юродским житием для древнерусского человека. И не случайно именно эта история завершается чудом, даром Покрова Богородицы, Свидетельством Христовым, в юродском тяжком духовном борении обретенным.

Данные византийские тексты представляют образец юродской топики, которая нашла свое дальнейшее развитие в русских Житиях юродивых св. Прокопия Устюжского, Прокопия Вятского, Иоанна Самсоновича Сольвычегодского, Андрея Тотемского, Иоанна Московского. А. И. Соболевский пишет: «Естественно предположить, что отношения московского населения XVI века к своим юродивым устанавливались под влиянием вышеупомянутых житий. Возможно также предположить, что сами юродивые были знакомы с этими житиями и в своих действиях до известной степени сообразовывались с действиями в них описанными»⁹.

Таким образом, топика «imitatio salas» формирует культурное пространство одного из самых парадоксальных социально-религиозных феноменов. Наиболее полно в топике юродивых представлена эсхатологическая проблематика, становящаяся смыслообразующей в парадигме христианского подвига. Эсхатологические мотивы, образы, сюжетные сцены формируют топосы, создают топологическую схему, раскрывающую как эсхатологическое содержание жития, так и способствующую раскрытию сакрального начала агиографического текста. Ключевыми элементами топологической схемы являются апокалиптические топосы, в которых раскрывается сущностное бытийное значение подвига юродства, а именно вхождение в пространство онтологического зла и взаимодействие с онтологией смерти.

Представленные в агиографических текстах топосы покаяния, борьбы с бесовскими силами, страшного суда, памяти смертной становятся устойчивой схемой, раскрывающей подходы к проблемам смерти и Спасения на всем последующем пути развития агиографической традиции.

Литература

1. *Curzius R.* London, 1956.
2. *Leontios de Neapolis. Vie de Symeon le Fou et Jean de Chypre / Ed. A.-J. Festugiere.* 1974 г.
3. *Nicephori Presbyteri Vita s. Andreae Sali / PG.Vol. 111, 1863, col. 637.*
4. *Symeon le Nouveau Thiologien. Traites theologiques et ethi-ques / Ed. J. Darrouzes.* V. I. Paris, 1966. P. 40.
5. *Аристотель.* Топика. Москва: Академкнига, 1976.
6. *Джонстон П.* Теория топосов. Москва: АН СССР, 1986. С. 118, 120.
7. Имп. Истор. музей. Описание памятников. Вып. 2. Житие святого Нифонта. (лицевое) 16 век. Москва, 1903. С. 9, 11.
8. Житие Василия Нового Констанского. СПб., 1896. С. 34.
9. *En. Каллист (Уэр).* Внутреннее царство. Киев: Дух и литература, 2003.
10. *Платон.* Диалоги. Москва: Академкнига, 1991.
11. *Соболевский А. И.* Рецензия. ИОРЯС, 1913. Кн. 3.
12. *Срезневский В. И.* Сведения о рукописях. СПб., 1901.
13. *Старкова К. Б.* Понятие «тайна» в кумранских текстах // Православный палестинский сборник. Вып. 98 (35). СПб., 1998.
14. ТОДРЛ. Том 58. Т. Р. Руди. О топике житий юродивых. СПб., 2007. С. 359.
15. *Шмидт В.* Автор и текст. СПб.: СПб. университет, 1996.

Примечания

- ¹ *Джонстон П.* Теория топосов. Москва, 1986. С. 118.
- ² Имп. Истор. музей. Описание памятников. Вып. 2. Житие Святого Нифонта (лицевое) 16 век. Москва, 1903. Житие Василия Нового Констанского. СПб., 1896.
- ³ Имп. Истор. музей. Описание памятников. Вып. 2. Житие Святого Нифонта (лицевое) 16 век. Москва, 1903. С. 9.
- ⁴ Имп. Истор. музей. Описание памятников. Вып. 2. Житие Святого Нифонта (лицевое) 16 век. Москва, 1903. С. 11.
- ⁵ ТОДРЛ. Том 58. Т. Р. Руди. О топике житий юродивых. СПб., 2007. С. 359.
- ⁶ *Джонстон П.* Теория топосов. Москва, 1986. С. 120.
- ⁷ Житие Василия Нового Констанского. СПб., 1896. С. 34.
- ⁸ *Symeon le Nouveau Thiologien. Traites theologiques et ethi-ques / Paris.* 1966. P. 40.
- ⁹ *Соболевский А. И.* Рецензия. ИОРЯС, 1913. Кн. 3. С. 44.

ВОСТОКОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

В. Ю. Климов

кандидат исторических наук,
старший научный сотрудник
Института Восточных
рукописей РАН
и.о. заведующего кафедрой
стран Востока
Русской христианской
гуманитарной академии

СОУНДЗИ-ДОНО (1432–1519), ОСНОВАТЕЛЬ РОДА ГОХОДЗЁ, И ЕГО ПОТОМКИ (ИСТОРИЯ ЯПОНИИ В ЛИЦАХ, XV–XVI вв.)

Copyright © 2014, В. Ю. Климов

Гоходзё:¹ 後北条, или «поздние Хо:дзе:», в буквальном переводе — родовое имя военного дома. Они взяли фамилию Хо:дзе: 北条, то есть «ранних Хо:дзе:», которые стояли в XIII–XIV вв. во главе военного правительства Камакура (Камакура бакуфу, 鎌倉幕府) после того, как прервался род Минamoto源, первых сегунов в истории Японии.

Основателем рода является Синкуро: 新九郎 из рода Исэ 伊勢, или Исэ Синкуро: 伊勢新九郎. После того как в 60 лет он стал монахом в миру (по-японски: встать на Путь, 入道 - ню:до:), пройдя соответствующий обряд в храме Со:ундзи 早雲寺, относящегося к направлению риндзай 臨濟 школы дзэн 禅宗 и подчиненному монастырю Дайтокудзи 大徳寺, принял монашеское имя Со:унъян Со:дзуй 早雲庵宗瑞 (Со:дзуй из часовенки храма Со:ундзи). Таким образом за ним вначале закрепилось имя Со:унъян, а позже — слово часовенка (андзи, 庵寺) сократилось, и стали его звать Со:ундзи-доно (早雲寺, господин из храма Со:ундзи). А также его звали Исэ Со:дзуй 伊勢宗瑞 (иными словами, Со:дзуй из рода Исэ). Кроме того, есть сведения, что он носил имя Нагаудзи 長氏. Во всяком случае, сохранились документы, датированные 10 января 1505 г. (5-го дня 12-й луны 1-го года эры Эйсё:), подписанные им этим именем. А также он известен под именами Удзисигэ 氏茂, Нагасигэ 長茂 [6, 19]. Есть упоминания, что его называли Мориёри 盛頼 (это имя встречается в «Подневных записях храма Инрё:кэн» — «Инрё:кэн нитироку», 「蔭涼軒日録」²) и Моритоки, в полном варианте Исэ Синкуро: Моритоки 伊勢新苦九郎盛時 (в письменном источнике «Запись вассалов сегуна со 2-го года Тё:року [1458 г.³]» — «Тё:року нинэн-ирай мо:сицуги-ки», 「長禄二年以来申次記」 в списке за 15-й год Буммэй 文明十五年, 1483 г.⁴) [14, с. 67].

Также нам не известно место рождения основателя рода. Существует всего пять версий. Одна говорит, что он родился в Киото, другая — в провинции Ямато 大和在原, третья — в местечке Удзи провинции Ямасиро, рядом со столицей 山城宇治, четвертая — в провинции Битто: 備中国 и, наконец,

пятая — в провинции Исэ 伊勢国. В пользу последней гипотезы говорит письмо от 7 октября 1506 г. (21-го дня 9-й луны 3-го года девиза Эйсё:), направленное господином Со:ундзи военному губернатору провинции Синано 信濃国 господину Огасавара Садамото 小笠原定基 (?-?), в котором автор послания извещает: «Сэки Ума-но се: 関右馬允, Ваш вассал, так же, как и я, выходец из [провинции] Исэ, и относимся мы к одному роду. Так как его семья находится в местности Сэки 関, что в провинции Исэ, то топоним Сэки стал родовым именем. И хотя он перебрался в [провинцию] Синано, но фамилию [по-прежнему] носит Сэки, и если обратиться к его предкам, то он приходится мне родственником по брату» [14, с. 65–66].

Также нам ничего не известно об его отце. Мы не знаем ни имени его, ни того, какое социальное положение он занимал в обществе. Японские историки по сохранившимся письменным источникам смогли установить, что молодые годы Со:ун провел в Киото. Вначале он усердно изучал китайскую и японскую классическую литературу, а также основы буддийской школы дзэн 禅宗 направления риндзай 臨在 в храме Дайтокудзи 大徳寺, а затем стал вассалом на короткое время (?–1468 г.) представителя тярящего власть правящего дома сегунов Асикага Ёсими 足利義視 (1439–1491). Затем у Со:ундзи-доно не было сюзерена, и его статус определялся емким словом ро:нин 浪人. Но ему определенно повезло, когда его младшая сестра Китакава-доно 北川殿 (?–1529) стала, по одной версии, женой (сэйсицу 正室), по другой — наложницей (сокусицу 側室) [14, с. 68] главы влиятельного дома Имагава Ёситада 今川義忠 (1436–1476), родившей наследника рода Имагава Удзитика 今川氏親 (1470?—1526), детское имя — Рю:о:мару 龍王丸. Ёситада в 1476 г., попав в засаду, погиб в бою. Сыну погибшего, Удзитака, было всего лишь четыре года [6, с. 18]. Естественно, ребенок не мог взять на себя бремя управления домом.

Оценка личности Со:ундзи-доно, отношение к нему менялось с тече-нием времени. Если сразу же после его смерти Хо:рин Кэнто: 芳琳乾幢 (?-?), монах буддийской школы дзэн, писал: «Со:ун был сухоща-

вым, [не отличался атлетическим сложением], но [он] герой Поднебесной. И людьми благородными себя окружал, и потомки его благоденствуют и процветают. А также сын его достойно продолжает деяния Со:уна. Со:ун — [само олицетворение] славы, его добродетель сиять будет в веках. Его могущество распространяется на восемь земель [от] заставы⁵, а политика его была мирной...» [14, с. 80]. В другом источнике «Записи первых министров [правителей] Камакура на протяжении девяти поколений» («Камакура канрэй кудай-ки» 「鎌倉管領九代記」), больше известном под названием «Камакура кудай ко:ки» 「鎌倉九代後記」⁶ о Со:ун пишут следующее: «Хотя он и достиг преклонного возраста, но по-прежнему хорошо видел и хорошо слышал, не был беззубым, только волосы поседели, находился в здравом уме и твердой памяти, нисколько не изменился с того времени, когда был в расцвете физических и духовных сил. Люди все не могли не восхищаться, что ему удалось подняться из самых низов и создать свой дом» [14, с. 80–81].

В письменном памятнике, относящемся к жанру «наставлений военных домов» (букэ какун, 武家家訓), «Запись бесед с Асакурой Со:тэки» («Асакура Со:тэки⁷ ваки» 「朝倉宗滴話記」) в 21-м пункте приводятся слова Мунэнага 宗長 (?–?), мастера стихов в жанре рэнга 連歌, следующим образом характеризовавшего нашего героя: «[21] Правила накопления [богатств]. Естественно, необходимо делать накопления. Однако, если, уподобившись ростовщикам, прежде всего, будешь заботиться только о накоплениях, погрязнув в стяжательстве золота и денег, то ни в коем случае не будешь воином (буси, 武士). Так говорят. Тем не менее [Хо:дзе:] Со:ун из [провинции] Идзу все, вплоть до иголок, копил в складских хранилищах. Однако, как говорил [господин] Мунэнага⁸, использовали [накопленное] на военные нужды, и настолько легко расставались [с накопленным], что даже драгоценные камни дробили» [2, с. 125].

В период Эдо постепенно оценка деятельности Со:уна стала претерпевать изменения, о нем стали высказываться резко критически. Но после Второй мировой войны благодаря исследованиям Макино Дзюнъити 牧野純一 (1885–1929) [8], Аида Ниро: 相田次郎 (1897–1945) [3], а следом за ними Сугияма Хиродзи (1918–1988) [15], Накамару Кадзунори 中丸和伯 (1931 –), Саваки Эйти 佐脇栄智 (1930 –) [11; 12] и других японских историков стали более объективно оценивать деятельность основателя военного дома Гохо:дзе: из замка Одавара.

Хочется отметить несколько моментов в биографии Со:ундзи-доно.

Первое, несмотря на несомненные успехи в подчинении и развитии земель Канто, Со:ун в отличие от большинства сэнгоку-дайме не был отмечен императором придворным рангом или чином. Только в «Родословной дома Хо:дзе:» («Хо:дзе: кэйдзу», 「北条系図」) говорится о том, что он был назначен на должность «городской головы левой половины столицы» (саке: — но дайбу 左京大夫) [1, с. 326],

в других же источниках, по утверждению Сугияма, мы не найдем подтверждение тому [14, с. 82].

Второе, несмотря на жизнь, полную тревог и сражений, Со:ун смог дожить до 88 лет. Никому из сэнгоку-дайме не удалось прожить столь долгую жизнь, полную опасностей. Для сравнения: Токугава Иэясу 德川家康 (1542–1616) умер в возрасте 75 лет, Датэ Масамунэ 伊達政宗 (1567–1636), глава могущественного клана Сэндай 仙台, прожил почти 70 лет, а Тоётоми Хидэёси 豊臣秀吉 (1536/1537?–1598) умер в возрасте 62 лет. Со:уну потребовалось много времени, чтобы проявить в полной мере таланты полководца и администратора. В это связи японские исследователи часто прибегают к метафорическому выражению, заимствованному у китайского мыслителя Лаоцзы (по-японски: Ро:си 老子) и ставшее поговоркой «Большой талант созревает поздно» («Тайки [-ва] бансэй», 「大器 [=は] 晩成」). После исполнения 60 лет основатель дома Гохо:дзе начинает стремительно подчинять своей власти полуостров Идзу и земли в районе Канто.

Третье, отличительной чертой Со:уна были хладнокровие, выдержка и поразительная предусмотрительность. Казалось, он никогда не поступал безрассудно, поддавшись эмоциям. Предусмотрительность проявилась и в том, что он тщательно следил за своим физическим и духовным здоровьем, поэтому сохранил зрение, хороший слух и зубы до глубокой старости, и в том, как он тщательно подходил к подготовке преданных и способных военачальников, гражданских администраторов. Таким образом, Со:ун сумел подчинить себе обширные земли и создать эффективную администрацию, занимающуюся не только сбором налогов, но и ежедневной, рутинной работой, нацеленной на экономическое развитие подчиненных ему территорий.

В период постоянных междуусобных войн, поднимаясь вверх по социально-иерархической лестнице, в отличие от глав военных домов, наделенных и знатностью происхождения, и признанием, и властью, и богатством, Со:ун имел неоспоримое преимущество в том, что прекрасно понимал мотивацию поступков местных феодалов кокудзин 国人 и зажиточных деревенских слоев. И ему удалось добиться расположения и поддержки с их стороны. Он стремился создать благоприятные условия для развития ремесел и торговли в призамковых городах, приглашая им вести свои дела в своих владениях. Обычно городское население селилось вокруг крепости. И при вторжении неприятельских войск становились легкой добычей, поскольку не было оборонительных сооружений для его защиты. Впервые по приказу Со:уна были возведены земляные валы, защищающие собственно призамковое поселение. Ему приписывают слова, что замок и город составляют единое целое. Если сожгут поселение, то возникнет серьезная угроза и для замка. В обязанность воинского сословия входила защита населения города. Во главе городской администрации Со:ун поставил мати-буげ: 町奉行 [5, с. 38] и назначал на эту должность не самурая

из своего окружения, а горожанина. Правда, многие из них были «лазутчиками», «шпионами» из числа ниндзя, которых именовали в этой местности иначе: «курамуся 裏武者, синоби-но моно 忍びの者, фу:ма 風魔, *rappa* 乱波, *wappa* 童, *suppa* 素破» и т. д. Таким образом, род Гоходзе: значительно повышал свой военный потенциал, «простые горожане» (кузнецы, столяры и т. д., в нужное время становившиеся профессиональными лазутчиками) были допущены к управлению повседневной жизни, причастны к принятию многих решений.

В период Эдо получили широкое распространение забавные истории о Со:ун, правдивость которых трудно сейчас с уверенностью опровергнуть или подтвердить. Одна из них повествует о суде над конокрадом, которого приговорили к смертной казни. На площади при большом скоплении народа в высоком присутствии Со:уна вывели на лобное место преступника, и тот закричал: «Я украл всего лишь одну лошадь. А здесь спокойненько сидит малый, который целую провинцию украл. Какое же ему полагается тогда наказание?» Палахи быстро заставили конокрада замолчать, скрутили и собрались было отрубить ему голову, но Со:ун рассмеялся и приказал освободить конокрада, который прежде, чем скрыться с места несостоявшейся казни, громко прокричал: «Вот такой человек Хо:дзе: Со:ун. Глубоко великолушный. Преисполнен талантами и достоинствами» [5, с. 42–43]. Так нелицеприятную для себя ситуацию Со:ун сумел обернуть в свою пользу и снискать еще большее уважение у подданных. Даже если эта история была сочинена и не отражала в действительности бывшего события, тем не менее ее распространение поднимало авторитет и самого Со:ун и его рода, способных быть и справедливыми, и суровыми, и милостиво-благодушными.

Показательна в этом смысле история о полководце Со:ун, изложенная в «Хрониках пяти поколений [рода] Хо:дзе:» («Хо:дзе: годай-ки», 「北条五代記」). В 1498 г. он формально по повелению сегуна Асикага Ёсидзуэ 足利義澄 (1480–1511, на посту сегуна 1494–1508) вторгся в провинцию Идзу 伊豆国 (ныне префектура Сидзуока 静岡県), чтобы покарать Асикага Тятымара 足利茶々丸 (?–1498), повелителя из Хоригоэ (Хоригоэ 堀越 кубо:, 堀越公方). Когда Содзуй, так в то время еще звали Со:уна, с моря высадился с военными отрядами в Идзу, то местные жители приняли их за морских пиратов и, разбежавшись, спрятались в близлежащих горных лесах. Войдя в прибрежные селения, Содзуй обнаружил, что в каждом жилище лежало по 3–5 больных. Общее их количество составило около 1000 чел. Им сообщили, что в каждой семье, состоящей среднем из 10 человек, умерло от инфекционных болезней 8–9. Содзуй приказал сопровождавшим его врачам помочь страждущим лекарством, а 500 своим воинам, находившимся под его командованием, приказал их выхаживать. Благодаря этим мерам больше никто не умер, все поправились. Разбежавшиеся жители удивились этому, вернувшись в свои жилища и стали его под-

анными. После этой спасательной операции его войско, состоявшее из 500 воинов, сразу возросло до 2000 человек. Этими силами он предпринял штурм замка Фуканэдзе: 深根城, который оборонял Сэкидо Ёсинобу 関戸吉信, вассал Асикага Тятымара. Сэкидо и его сыновья погибли в сражении, замок пал. Воины Содзуй убили всех, кто скрывался в крепости, без исключения: женщин, стариков, детей, буддийских священнослужителей. А потом больше 1000 голов убитых жертв выставили на кольях вокруг замка по его периметру [7, с. 100–101]. Этот пример красноречиво показывает характер Содзуй, основателя дома: с теми, кто являлся союзником, был милостив, помогал и защищал, к тем же, кто осмелился выступить против него, был безжалостен в истреблении. После этой показательной экзекуции представители военного сословия поспешили признать власть Исэ Содзуй, и вскоре вся провинция Идзу оказалась под его управлением. Асикага Тятымара был изгнан из Идзу, затем он перебрался из провинции Мусаси 武藏国 в провинцию Каи 甲斐国, где вскоре в 1498 г. покончил жизнь самоубийством.

Со:ун прекрасно осознавал значение поддержания порядка на подвластных ему территориях, собираемости налогов, исполнения трудовых отработок и борьбы с мздоимством. В своих распоряжениях на занятой им провинции Идзу он объявлял: «[1] Ни при каких обстоятельствах не кради вещей и денег; [2] Продуктовая рента (нэнгу, 年貢) устанавливается [в размере] 4/10 от урожая. Взимание налога более [указанного предела] будет строго наказываться» [16, с. 89]. С одной стороны, основатель рода четко определил размер обложения и оповестил об этом крестьян с помощью своеобразных досок-объявлений, имеющих треугольную форму на шестах, которые устанавливались в местах скопления народа. С другой стороны, чиновники, ответственные за сбор налогообложений, получили ясный сигнал, что их неминуемо ждет наказание в случае превышения своих полномочий. Кроме того, Со:ун объявил, что за всеми местными феодалами (кокудзин, 国人) и сельскими жителями, которые не питают враждебных чувств к нему и признают его власть, он закрепляет право владения (андо, 安堵) феодами (серё:, 所領) и земельными наделами (сесики/сесёку, 所職), ранее принадлежавшими им. Прослышиав об этом, самураи, участвовавшие в боевых действиях в районе Канто и стоявшие на позициях в провинции Ко:дзукэ (上野 Ко:дзукэ-но куни), спешно вернулись в Идзу, а 21 влиятельных местных дома составили в дальнейшем основу власти Со:уна. Он конфисковал только земли, принадлежавшие Асикага Тятымару, владельцу из Хоригоэ (Хоригоэ 堀越 кубо:, 堀越公方), часть из его владений он взял себе под непосредственный контроль и управление (этот земли стали называться дайдокоре:, 台所領), остальную часть передал местным феодалам, признавшим его власть, рядовым солдатам (дзо:хе:, 雜兵) из его отрядов, костяк которых составляли сельские жители из его владения вокруг замка Ко:кокудзидзе: 興国寺城, дарованного

некогда ему главой дома Имагава Удзитика 今川氏親 (1471–1526), сельским жителям и ремесленникам провинции Идзу. Причем земли были дарованы не только тем ремесленникам, которые были заняты изготовлением оружия, доспехов, амуниции, возведением оборонительных сооружений, то есть тем, кто непосредственно своим трудом повышал боевой потенциал его армии, но и простым пильщикам бревен, рабочим каменоломен, кожевенникам, изготовителям тканей, бумаги, вышивальщикам, серебряных дел мастерам. Тем самым Со:ун завоевал авторитет у местных жителей и прослыл среди них милосердно-гуманным правителем, которого были готовы поддерживать не только из страха.

Перед Со:ун стояла задача легитимизации власти. В этой связи хочется привести два его вещих сна, записанных в «Хрониках дома Хо:дзе:» («Хо:дзе:ки», 「北条記」; этот же источник известен под названием «Хроники [замка] Одавара» — «Одвара-ки», 「小田原記」). Первый сон относится ко времени, когда Со:ун закрепился в провинции Идзу и вынашивал планы по овладению всего района Канто, который контролировал дом Уэсуги. Хо:дзе: рассказал о виденном сне своим шестерым старейшинам (каро:, 家老). «В стародавние времена [дома] Минamoto и Тайра оберегали императорский двор слева и справа. Однако годы Хогэн 保元 (1156–1159 гг., В. К.) и Хэйдзи 平治 (1159–1160 гг., В. К.) род Минamoto пришел в упадок, а род Тайра процветал, [но] с наступлением годов Дзисё: 治承 (1177–1181 гг., В. К.) и Ё:ва 養和 (1181–1182 гг., В. К.) возвысился род Минamoto, после [правления] трех поколений рода Минamoto, род Хо:дзе: 北条氏, [ведущий свое начало] от рода Тайра, управлял миром. Однако и род Хо:дзе: через девять поколений погиб, и вместо него род Асикага 足利氏, [идущий] от рода Минamoto, процветал в столице [Киото] и Камакуре. После того как погиб [Асикага] Мотиудзи 足利持氏, повелитель из Камакуры (Камакура-доно, 鎌倉殿), [Асикага] Масатомо 足利政知, повелитель из Хоригоэ (Хоригоэ кубо:, 堀越公方) удалился из столицы. Он тоже из рода Минamoto, умер от болезни. Таким образом, Асикага Мотиудзи и [Асикага] Масатомо умерли один за другим, и это из-за того, что пришло время угаснуть роду Минamoto. Род Уэсуги, занимающий сейчас пост первого министра района Канто (Канто: канрэй/канре:, 関東管領), происходит из рода Фудзивара, поэтому [он] не подходит к управлению миром. Но, к счастью, так как наш род происходит из рода Тайра, то во время, когда иссякает род Минamoto, [нам] судьба дает шанс выдвинуться. Как бы то ни было, именно сейчас я хочу уничтожить обе ветви рода Уэсуги и овладеть провинцией» [14, с. 70]. После этого Со:ун сразу же совершил паломничество в Мисима-тайся, главное святилище в провинции Идзу, и обратился с мольбой к О:ямадзуми-но ками 大山祇神 Котосиронуси-но ками 事代主神, двум основным и другим пресвятым божествам капища, чтобы они поспособствовали овладеть районом Канто и обеспечили процветание его дома на вечные времена (буквально в тексте

присутствует бином иероглифов *nanae* 七代 — *семь поколений*, но на самом деле это иероглифическое сочетание обозначает *вечные времена*). В этом вещем сне мы видим, что Со:ун находит обоснование на обретение власти, так как возводит свою родословную к роду Тайра. Японский историк Сугияма Хироши отмечает, что все претенденты на верховную власть стремились так или иначе возводить свое генеалогическое древо к четырем родам: двум военным домам Минamoto и Тайра, и двум аристократическим Фудзивара 藤原 и Татибана 橘 [14, с. 71]. Через некоторое время Со:ун снова видит вещий сон. «На просторной равнине высятся две огромные криптомерии (суги, 杉). Неожиданно появляется крыса и начинает без устали перегрызать корни этих огромных криптомерий. И вдруг прямо на глазах она превратилась в огромного тигра. И в этот момент я проснулся» [14, с. 71]. Сам Со:ун родился в 1432 г. (4-й год эры Эйкё: 永享), по шестидесятилетнему циклическому календарю это был год старшего брата воды (мидзунэ, 水壬, девятый из десяти стволов, десять циклических знаков составляют так называемые *девять стволов*, дзиккан, 十干) и крысы (нэ, 子, первый знак зодиака из *двенадцати ветвей*, дзю:ниси, 十二支). Таким образом, основатель рода Гохо:дзе: соотносил себя с крысой, которая, уничтожив корни двух огромных криптомерий, иначе говоря, два ответвления рода Уэсуги 上杉 (в фамилию вторым иероглифом входит письменный знак суги, 杉 — криптомерия), Яма-но ути Уэсуги 山内上杉 и О:тигаяцу Уэсуги 扇谷上杉, вышла победителем и стала могучим тигром. Очень может быть, что эти вещие сны Со:уном были придуманы, чтобы укрепить свой авторитет среди вассалов и обосновать претензии на власть в обширном районе Канто, который контролировал военный дом Уэсуги. Тем не менее, чтобы убедить других, а может, и уверовать самому, Со:ун совершил паломничество в Мисима-тайся, основное синтоистское святилище в провинции Идзу, обращается к авторитету синтоистских божеств при сообщении ближайшему окружению о содержании вещих снов.

После смерти Со:уна на протяжении четырех поколений правители из рода Гохо:дзе: (Удзицуна 氏綱, Удзиясу 氏康, Удзимаса 氏政 и Удзинао 氏直) удостоверяли печатью с изображением тигра наиболее важные распоряжения. Известно, что из примерно 2 326 дошедших до нас архивных документов дома Гохо:дзе: 862 скреплены этой печатью, то есть примерно 1/3 от общего их числа [13, с. 347]. Впервые оттиск печати с тигром появился на документе, датированном 1 октября 1520 г. (20-м днем 8-й луны 17-го года эры Эйсё: 永正十七年八月廿日), практически через год после смерти Со:уна в замке Нираяма 埼山, что в провинции Идзу [4, с. 4–5]. Высота печати составляет около 9,54 см (3 сун 1 бу 5 ри, 三寸一分五厘). Оттиск печати по высоте составляет около 7,58 см. (2 сун 5 бу, 二寸五分), по длине — около 7,33 см. (2 сун 4 бу 5 ри, 二寸四分五厘). На бумаге отпечатываются четыре иероглифа 「祿寿応穩」, выгравированные на печати. Их можно перевести как: «На дарованное Небом долголетие ответим смиренiem».

В 1519 г., в возрасте 88 лет, закончился земной путь основателя рода. Он был похоронен в буддийском храме Со:ундзи 早雲寺 в местности Хаконэ юмото 箱根湯本 (ныне это городок Хаконэ в префектуре Канагава 神奈川県). Посмертное имя ему дали Со:ундзи-доно Тэнгаку Со:дзуй дайкодзи 早雲寺殿天岳宗瑞大居士⁹ (Великий благочестивец Со:дзуй, Небесная вершина, достопочтенный господин из храма Со:ундзи). После его смерти землями Канто управляли его потомки в четырех поколениях. Судзуки Сигэхидэ 鈴木重秀 (?–?) в начале периода Эдо следующим образом характеризовал их правление в «Старых записях [замка] Одавара. Приложение» («Одавара кю:ки. Приложение», 「小田原旧記」附録): «Поскольку господин Со:ундзи-доно был наделен добродетелями (току, 德), то добился успеха создать дом Гохо:дзе:. Второе колено, повелитель Удзицуна¹⁰, бережно сохраняя наследие отца, преуспел как его преемник. Третье колено, повелитель Удзиясу¹¹, был выдающимся военачальником, в равной степени владевшим и ученьем, и военным искусством, во время своего правления много раз он сражался и ни разу не проиграл. Более того, обладая человеколюбием и добродетелями (дзинтоку, 仁德), он поднял престиж семейных наставлений (кахо: 家法), и поэтому с наступлением времени правления Удзиясу водворил спокойствие в восьми провинциях района Канто, прекратив войны, и весьма поднял престиж имени дома Хо:дзе:. Его выдающиеся заслуги сопоставимы с [подвигами] известных полководцев древности и современности. Четвертое колено, Удзимаса¹², бесстолковой личностью был, впадал в заблуждения из-за интриг старого вассала монаха в миру Мацуда (松田入道, Мацуданю:до:), привел в беспорядок управление владением, но благодаря все еще сохранявшейся воинской доблести, наделенной добродетелями Удзиясу, кое-как держалось все в мире и благополучии. Пятое колено, Удзинао 氏直, был наделен в полной мере и умом, и рассудительностью, но из-за того, что обладал, увы, жалким и тщедушным характером, избегал принимать самостоятельные решения, полагался на других, и совершал из-за этого ошибки, и, в конце концов, не сохранил свой род» [14, с. 84–85].

Итак, Удзицуна, старший сын Со:уна, правил владениями, доставшими от отца, с 1519 до 1541 г. За это время он укрепил позиции рода на равнине Канто, превратил Одавара в один из экономических и интеллектуальных центров Японии того времени. Одавара превратился в процветающий портовый город, где находился квартал купцов из минского Китая (то:дзин-мати, 唐人町). Камакура невозмож но в то время было сравнивать с Одавара, бывшая столица первого сегуната явно уступала резиденции Гохо:дзе:. Эдо же в то время представлял собой небольшой замок, окруженный деревенскими постройками, в которых жили земледельцы и рыбаки. Удзицуна, чтобы противостоять могущественным и грозным соседям — роду Уэсуги 上杉, Такэда 武田 из провинции Каи 甲斐国, Имагава 今川 из провинции

Суруга 駿河国 — и поднять авторитет своего дома, в начале 1521 г. выдал дочь замуж за Асикага Харуудзи 足利晴氏, сына правителя Кога, Асикага Такамото (Кога кубо: Такамото, 古河公方高基), породивших таким образом с родственниками из дома сегуна. Сам титул Кога кубо: и резиденция просуществовали с 1455 по 1583 г. Харуудзи, последний представитель правителей Кога, умер в 1582 г., не оставил наследника. Осталась дочь, которая сменила фамилию на Кицурэгава 喜連川.

Удзицуна стал настойчиво именовать себя и свой дом фамилией Хо:дзе:, видя себя и свой дом продолжателями дела Хо:дзе:, *держателей власти* (сиккэн, 執權) первого военного правительства в Камакура. В японской истории, чтобы избежать недопонимания, их стали именовать «Поздние Хо:дзе:» (Го-хо:дзе:, 後北条). В частности, Удзицуна в 1522 г. восстановил синтоистское святилище Самукава-дзиндзя 寒川神社 в провинции Сагами 相模国 (ныне префектура Канагавакэн 神奈川県) и прикрепил к коньковому брусу под крышей табличку¹³ со следующей надписью «Хо:дзе: Синкуро: Тайра Удзицуна, великий повелитель края Сагара» («Со:сю: тайсю: Хо:дзе: Синкуро: Хэй Удзицуна», 「相州大守北条新九郎平氏綱」). Это первый известный историкам пример, когда Удзицуна свой род Исэ назвал родом Хо:дзе: (последний восходит к роду Хэйдзи 平氏, читается также Хэйси, то есть Тайра 平) [14, с. 85]. Удзицуна также не единожды сумел проявить полководческие таланты в борьбе с кланом Уэсуги, расширяя и укрепляя силу и влияние дома на равнине Канто.

Вместе с тем Удзицуна четко осознавал, что умеренность в потреблении и удовлетворении нужд вышестоящих будет служить залогом мира между вышестоящими и нижестоящими, что необоснованное и чрезмерное обложение налогами податного сословия может подорвать основы власти рода Хо:дзе:. В частности, ему принадлежат следующие слова: «Есть много самураев, которые имеют статус с доходом 500 связок медных монет (500 кандака), а тщатся выглядеть равными с теми, у кого статус с доходом 1000 связок медных монет, и тешат тем свое тщеславие. Вот такие-то и обременяют непомерными налогами простолюдин (хякусе:, 百姓) и горожан (те:нин, 町人), имеют пристрастие к азартным играм, а для того, чтобы добиться расположения делают подношения вышестоящим. Тогда и полководец, в конце концов, порадуется тому, что у него есть самураи, которые стремятся выглядеть выше своего статуса. А коль станет так, то в этот всепоглощающий водоворот втянутся члены и вассалы нашего дома (катю:, 家中) всем составом, будут изображать из себя высокопоставленных и богатых персон, залезать в долги, обременять горожан и простолюдинов непомерными налогами, впадут в азартные игры. А если станет так, то уменьшится ревностно несущих службу самураев, а земледельцы из простолюдин (дзигэ-но хякусе:, 地下の百姓) сбегут в другие провинции» [7, с. 96–97]. Это высказывание можно было бы записать в свод семейных наставлений рода

Хо:дзе:. По-видимому, все пять поколений следовали этому принципу при управлении подвластных им земель. Умер Удзицуна в возрасте 55 лет в 1541 г. Его посмертное имя Сюнсё:ин-доно Кайо:со:кай春松院殿快翁宗活.

Удзиясу в возрасте 27 лет стал законным главой дома, на тот момент не существовало каких-либо значимых внешних угроз для существования рода Гохо:дзе:. Он принялся за проведение аграрных реформ гораздо раньше, чем это сделал Тоётоми Хидэёси 豊臣秀吉 по приказу Ода Нобунага 織田信長 в провинции Харима 播磨国 в 1580 г. С 1542 по 1543 г. Удзиясу провел учет и обмер возделываемых земель, перепись населения для установления, прежде всего, численности земледельцев, обрабатывающих эти земли, а также упорядочил налогообложение в центральной части провинции Сагара 相良国, южной части провинции Мусаси 武藏国, юго-восточной части провинции Идзу 伊豆国 и в окрестностях замка Нираяма 韋山城, наладил учет различных форм налогообложений в виде контрольных книг (серё:яку-те:, 所領役帳), провел на контролируемой им территории налоговую реформу. Он стал если не первым, то одним из первых, кто начал проводить аграрные реформы, образцом которых до сих принятые считать преобразования в сельском хозяйстве, предпринятые Тоётоми Хидэёси, их имеют в японской историографии «тайко: кэнти, 太閤検地». Удзиясу предписал главам примерно 560 родов, своим вассалам, проживавшим в разных местностях, вносить чаще всего деньгами (кандака, 貫高) различные формы обложений. Сохранилась рукопись такой контрольной книги по Одавара, где находилась резиденция Хо:дзе: — «Одавара-сю: серё:яку-те:» 小田原衆所領役帳. Эти бухгалтерские книги велись по 16 территориям таким, как: О-ума-мавари-сю:, 御馬廻衆, Эдо-сю:, 江戸衆, Таманава-сю:, 玉縄衆 и т. д. Кроме того, к 1558 г. Удзиясу наладил систему почтово-ямских станций, постоянных дворов вдоль трактов, которые стремился поддерживать в хорошем состоянии, то есть создал всю дорожно-транспортную инфраструктуру, ямские станции, почтовую службу (тэмма-сэйдо, 伝馬制度). Документы, дающие право на проезд, смену лошадей, краткий отдых на постоянных дворах, скреплялись печатями с изображением лошади в верхней ее части. Высота ее составляла около 7,21 см (2 сун 5 ри, 二寸五厘). Отиск на бумаге по высоте — 4,09 см (1 сун 3 бу 5 ри, 一寸三分五厘), по ширине — 5 см (1 сун 4 бу 5 ри, 一寸四分五厘).

Но воинственные соседи, не смирившиеся с потерей владений, объединились в борьбе против дома Гохо:дзе:. В сентябре 1545 г. Уэсуги Норимаса 上杉憲政 (1523–1579), главе дома Уэсуги ветви Яманоути, удалось создать коалицию с Имагава Ёсимото 今川義元 (1519–1560), обосновавшимся в провинции Суруга 駿河国, с Уэсуги Томосада 上杉朝定 (1525–1546), главой ветви О:гигаяцу рода Уэсуги, при поддержке Такэда Сингэн 武田信玄 (1521–1573) из провинции Кай 甲斐国 и активном

участии Харуудзи, повелителем из Кога. 1 декабря 1545 г. (27-й день 10-й луны 14-го года эры Тэмбун) Харуудзи объявил войну Удзиясу. После этого объединенные войска Уэсуги Норимаса, Уэсуги Томосада и Харуудзи численностью более 80000 человек окружили и взяли в осаду замок Кавагоэдзе:, обороной которого руководил Хо:дзе: Цунанари 後北条綱成 (?–?). В начале мая 1546 г. Удзиясу, разбив свою немногочисленную армию — чуть больше 8000 всадников — на три отряда: Нагакубо 長久保, Одавара 小田原 и Миура 三浦 — поспешил к замку Кавагоэдзе:, осада которого продолжалась более полугода. Падение его казалось неминуемым. Соотношение сил было 1 : 10. Удзиясу обратился к Харуудзи и Уэсуги Норимаса с просьбой-мольбой: «Спасите только жизнь [моих] воинов осажденной крепости, а взамен [я] преподнесу в подарок и замок, и земельные владения, [относящиеся к нему] »[14, с. 89]. Противники, уверенные, что Удзиясу смирился с поражением, окончательно потеряли бдительность. Ночью 19 мая 1546 г. (20-го числа 4-й луны 15-го года Тэмбун) он предпринял неожиданную атаку отборными легковооруженными отрядами, совершив прорыв в глубокий тыл. В панике, неся большие потери, отряды коалиции Харуудзи, Норимаса и Томосада бежали с поля боя. Это сражение получило название «Ночная атака в Кавагоэ» («Кавагоэ-но ёти», 川越の夜討ち). Уэсуги Томосада, глава дома О:гигаяцу, был убит в бою. Ему было 22 года. С его смертью это ответвление рода Уэсуги прекратило свое существование. А большая часть его потомственных вассалов в провинции Мусаси 武藏国 признали своим сюзереном дом Хо:дзе:. Уэсуги Норимаса укрылся в замке Хираидзе: 平井城 в провинции Ко:дзукэ 上野国. В августе 1551 г. (7-я луна 20-го года Тэмбун) Хо:дзе: Удзиясу атаковал замок Хираидзе:, в котором находился Норимаса. В феврале 1552 г. (в 1-ю луну 21-го года эры Тэмбун) он покинул замок, спасаясь бегством, и направился в провинцию Этиго 越後 (ныне префектура Ниигата 新潟県), надеясь на помощь и поддержку Нагао Какэтора 長尾景虎, заместителя военного губернатора (Этиго-но сюгодай, 越後の守護代) этой провинции. Норимаса растерял все былое влияние и потерял поддержку своих вассалов, поэтому ему ничего не оставалось делать, как усыновить своего защитника Какэтора, сделать его главой дома и передать ему символ рода — большой меч «Амакуни» (тати-но «Амакуни», 太刀の「天国」¹⁴), также ему перешло право на занятие должности первого министра района Канто (Канто: канрэй/канре:, 関東管領). После этого он изменил фамилию и вошел в историю Японии под именем Уэсуги Кэнсин 上杉謙信 (1530–1578).

Кроме того, Удзиясу 氏康 указом 1550 г. начинает проводить реформу по упорядочиванию налоговой системы. «Все уезды подвластных Гохо:дзе: провинций находятся в депрессии, поэтому принял решение освободить от налога различными продуктами, предметами (кудзи, 公事) по всем деревням с 4-й луны нынешнего года. Отныне отменяем разного рода чрезвычайные налоги (се-тэнъяку, 諸点役),

которыми до сих пор облагался урожай со всех учтенных земель (*кэнтидака*, 檢地高; синоним этого термина *мурадака*, 村高. — В. К.), и взимаем вместо них чрезвычайный налог деньгами (*якусэн*, 役錢): с земельных наделов 100 кан 百貫 — 6 каммон 六貫文 (6 связок по 1000 медных монет. — В. К.). Собираем этот чрезвычайный налог деньгами дважды в год — в 6-ю луну и 10-ю луну и вносим его в казну [замка] Одавара. Поскольку такое принято решение, то отменяются все налоги различными предметами и продуктами, которые прежде взимали с крестьян и простолюдинов. Отныне, каким бы маленьkim ни был [дополнительный] налог (*те:сю:*, 微収), нельзя облагать им крестьян и простолюдинов. Уездным начальникам (*ко:ридай*, 郡代) и глашатаям, передающим официальные распоряжения властей (*фурэкути*, 触口), запрещается своевольно облагать налогами крестьян и простолюдинов. Если же среди них найдутся такие, кто осмелится ослушаться этого приказа, крестьяне и простолюдины немедля подайте жалобу [правителю] (*дзикисо*, 直訴) в замок Одавара» [14, с. 229].

Налоговая система складывалась на протяжении многих столетий. С возникновением частного землевладения в виде поместий *се:эн* 莊園 установились три основные формы налогов: *нэнгу* 年貢 (в буквальном переводе: «годовое обложение», налог в основном рисом с заливных полей, а также другими злаками с суходольных полей, который платили владельцы земельных наделов *ме:сю* 名主), *кудзи* 公事 (в буквальном переводе: *общественные дела*, владельцы земных наделов поставляли владельцам поместий различные продукты (рыбу, грибы и другие предметы), а также обрабатывали поля, принадлежащие феодалам) и *бяку* 夫役 (также называли *нинбяку* 人夫役), трудовые повинности: сооружение ирригационных сооружений, постройка и ремонт дорог, зданий, доставка продуктовой ренты феодалам, во время боевых действий *бяку* трансформировалось в *гунъяку* 軍役. С формированием военного правительства *бакуфу* и появлением в провинциях представителей сэгуна (военных губернаторов, *сюго-дайме*; 守護大名), а в поместьях *дзито*: 地頭, представителей *сюго-дайме*: появились новые обложения. Со временем совокупная доля налогов и отработок легла непосильным бременем на плечи крестьян и ремесленников. Это и вынудило Удзиясу упорядочить систему налогообложения и освободить производителей от чрезмерных поборов.

Удзиясу к концу своего правления смог обезопасить и укрепить границы владений от притязаний соседей: Уэсуги, Имагава и Такэда. Для усиления огневой мощи военных подразделений он оснащал их огнестрельным оружием, уделяя большое внимание поддержанию в должном состоянии замков и крепостей, в наиболее важные из них посыпал доверенных лиц из числа родственников и пользующихся доверием верных вассалов. В декабре 1559 г. он передал управление делами сыну Удзимаса 氏政, но после этого, видимо, за ним оставалось право

принятия решения наиболее значимых проблем. В августе 1570 г. Удзиясу стал плохо себя чувствовать и умер на следующий год 21 октября 1571 г. (3-го дня 10-й луны 2-го года эры Гэнки, 元亀 2年 10月 3日) в возрасте 57 лет. Похоронен в храме Со:ундзи, где покоится прах всех правителей дома Хо:дзе:. Пост mortное имя ему дали Дайсё:дзидэн То:ё:со:тай 大聖寺殿東陽宗岱.

Удзиясу, сын второго представителя рода, правил с 1541 до 1571 г. В это время дом Гохо:дзе: достиг пика могущества, успешно были проведены экономические и административные реформы. Удзиясу был знатоком литературы, сам писал стихи и выступал меценатом искусств.

Правление Удзимаса было отмечено изданием указа в 1581 г. по провинции Сагами 相模国高座郡磯辺郷 (началось с селения Исобэ) о запрете свободного перемещения крестьян, все жители подлежали регистрации в учетной книге. В случае обнаружения хотя бы одного лица, который в течение одного дня не был взят на учет, ответственному за это местному администратору (小代官) должны были отрубить голову [10, с. 64].

Удзимаса, сын последнего из упомянутых правителей, а также его потомок Удзинао не смогли объективно оценить опасность, которая исходила от Тоётоми Хидэёси и Токугава Иэясу, переоценили свои силы и потерпели поражение. В 1590 г. после падения замка Удзимаса и его младший брат Удзитэрю 氏照 (1540?–1590) покончили жизнь самоубийством. Удзинао был изгнан и не был казнен только потому, что был женат на дочери Токугава Иэясу. Удзинао было предоставлено победителями небольшое владение Саяма 狹山 в провинции Кавати 河内国 близ города Осака, приносившее доход 11000 коку риса, в то время как некоторые прямые вассалы Токугава, не будучи дайме, получали 10000 коку риса. Тоётоми Хидэёси, пытаясь удалить Токугава Иэясу, потенциально основного соперника в борьбе за власть в стране, приказал последнему оставить своих пять провинций близ Киото и взять взамен под управление прежние владения дома Хо:дзе: в удаленном районе Канто: — шесть провинций: Идзу 伊豆国, Сагами 相模国, Мусаси 武藏国, Ко:дзукэ 上野国, Кадзуса 上総国, Симоцуку 下野国. Поначалу Токугава собирался сделать своей резиденцией хорошо укрепленный прежними владельцами Хо:дзе: замок Одавара, но по рекомендации Тоётоми Хидэёси вынужден был остановить свой выбор на скромном укреплении в Эдо. Говорят, это решение было принято при осмотре крепости Одавара со склона близлежащей горы этими полководцами во время ее осады. Они остановились, справляя стоя нужду по малому, и во время разговора было принято это судьбоносное решение. Исполняя приказ Хидэёси, Токугава 30 августа 1590 г. (1-й день 8-й луны 18-го года эры Тэнсё:) въехал в замок Эдо. Этот день стал памятным, и он получил название «вхождение в провинции [района] Канто» (Канто: ню:коку, 関東入国) [17, с. 52].

Таким образом, время восхождения к власти и падение дома Гохो:дзе: практически совпадает с началом и концом феодальных междуусобных войн, известных в истории Японии под названием «период сражающихся провинций (сэнгоку дзидай, 戦国時代)», а судьба рода отражает суть самой эпохи. Падение рода Гохо:дзе: ознаменовало начало нового периода в истории Японии, известного под названием эпохи Эдо, когда страной правила третья династия сёгунов из дома Токугава.

Литература

1. Свод законов «Тайхорё» 702–718 гг. I–XV законы / Вступительная статья, перевод с древнеяпонского и комментарий К. А. Попова. Т. 1. М.: Главная редакция издательства «Наука», 1985. 368 с.
2. Асакура Со:тэки ваки (Асакура Норикагэ) (朝倉宗詔記 (朝倉教景). Запись бесед с Асакура Со:тэки (Асакура Норикагэ)) // Ёсида Ютака 吉田豊, составитель. Букъ-но какун (武家の家訓, Семейные наставления военных домов). Токио: Токума сетэн 德間書店, 1972. С. 107–140.
3. Аида Ниро: 相田二郎. Одавара кассэн — Тоётоми Хидэёси-но тэнка то:ицу-то Хо:дзе: годай-но мэцубо: (小田原合戦～豊臣秀吉の天下統一と北条五代の滅亡, Сражение за замок Одавара — Объединение Поднебесной Тоётоми Хидэёси и конец правления пяти поколений Хо:дзе:). Токио: Мэйтё сюппан 名著出版, 1976.
4. Аида Ниро: 相田二郎. Хо:дзе:си-но имбан-ни каншуру кэнкю: (北条氏の印判に関する研究, Хо:дзе:си-но имбан-ни каншуру кэнкю:), Изучение печатей рода Хо:дзе: // Сэнгоку дайме: ронсю: 8. Гохо:дзе: — но кэнкю: (戦国大名論集8語北条氏の研究. 佐脇栄智編, Коллективные монографии, посвященные сэнгоку-дайме:.. Т. 8. Изучение рода Гохо:дзе:.. Составитель Саваки Эйти). Токио: Китикава ко:бункан 吉川弘文館, 1983. С. 2–89.
5. До:мон Фуюдзи 童門冬二. Сэнгоку бусе: — но сэндэндзюцу. Какусарэта мэйсе: — но комоникэ:сен сэнряку (戦国武将の宣伝術. 隠された名将のコミュニケーション戦略, Искусство пропаганды полководцев эпохи сражающихся провинций. Скрытая коммуникационная стратегия выдающихся полководцев). Токио: Ко:данся бунко 講談社文庫, 2005. 312 с.
6. Икэгами Хироко 池上裕子. Сэнгоку-но гундзо: (戦国の群像, История периода сэнгоку в лицах) // Нихон-но рэкиси (日本の歴史, История Японии). Токио: Сю:эйся 集英社, 1992. 350 с.
7. Канда Тисато 神田千里. Сэнгоку рансэй-о икиру тикара (戦国乱世を生きる力, Сила, живущая в смутное время сражающихся провинций) // Нихон-но тю:сэй 11 (日本の中世 11, Средние века в Японии. Т. 11). Токио: Тю:о: ко:рон синся 中央公論新社, 2002. 318 с.
8. Макино Дзюнъити 牧野純一. Гохо:дзе: — си минсэй сирон (後北条氏民政史論, Исторический очерк административного управления рода Гохо:дзе:). Токио: Хо:ко:кай 奉公会, 1916 (переиздание — Мэйтё сюппан 名著出版, 1977).
9. Нихон рэкиси дайдзитэн (日本歴史大辞典, Энциклопедия по истории Японии). Т. 3. Токио: Кавадэ себо: синся 河出書房新社, 1981. 654 с.
10. Окуно Такахиро 奥野高広. То:ицу-но кайси (統一の開始, Начало объединение страны) / Адзути-Момояма дзидай (安土桃山時代, Период Адзути-Момояма) // Дзусэцу Нихон бункаси тайкэй (図説日本文化史体系, Серия: история культуры Японии в иллюстрациях). Т. 8 / Ответственный составитель Кодама Ко:та, 児玉幸多編集. Токио: Сё:гаккан 小学館, 1966. С. 58–68.
11. Саваки Эйти 佐脇栄智. Гохо:дзе: — си-но кисо кэнкю: (後北条氏の基礎研究, Исследование основы рода Гохо:дзе:). Токио: Ёсиока ко:бункан 吉川弘文館, 1976.
12. Саваки Эйти 佐脇栄智. Гохо:дзе: — си-то ре:коку кэйэй (後北条氏と領国経営, Род Гохо:дзе: и управление владением). Токио: Ёсиока ко:бункан 吉川弘文館, 1997.
13. Симояма Харухиса 下山治久. Гохо:дзе:си-но тэмма сэйдо (後北条氏の伝馬制度, Система ямской службы рода Гохо:дзе:) // Сэнгоку дайме: ронсю:. Т. 8. Гохо:дзе: — си-но кэнкю: (戦国大名論集. 8. 後北条氏の研究. 佐脇栄智編, Коллективные монографии, посвященные сэнгоку-дайме:.. Т. 8. Изучение рода Гохо:дзе: / Составитель Саваки Эйти). Токио: Китикава ко:бункан 吉川弘文館, 1983. С. 347–372.
14. Сугияма Хироси 杉山博. Сэнгоку дайме: (戦国大名, Даймё: сражающихся провинций) // Нихон-но рэкиси (日本の歴史, История Японии). Т. 11. Токио: Тю:о:ко:ロンся, 1965. 502 с.
15. Сугияма Хироси 杉山博. Сэнгоку-дайме: Гохо:дзе: — си-но кэнкю: (戦国大名 後北条氏の研究, Правители провинций периода феодальной междуусобицы. Изучение рода Гохо:дзе:). Токио: Мэйтё-сюппан 名著出版, 1982.
16. Фурукава Киёюки 古川清行. Э-то сясин-дэ манабу Нихон-но рэкиси. 3. Камакура, Муромати, Адзути-Момояма, Эдо (дзэнки) дзидайхэн (絵と写真で学ぶ日本の歴史. 3. 鎌倉・室町・安土桃山・江戸 (前期) 時代編, Учим историю Японии по изображениям, фотографиям. Т. 3 / Составлен по периодам Камакура, Муромати, Адзути-Момояма, Эдо (начальный период)). Токио: То:é:кан сюппанс 東洋館出版社, 1999. С. 156.
17. Цудзи Тацуя 辻達也. Эдо кайфу (江戸開府, Начало Эдо) // Нихон-но рэкиси (日本の歴史, История Японии). Т. 13. Токио: Тю:о:ко:ロンся 中央公論社, 1966. 498 с.

Примечания

- ¹ Двоеточием обозначаем долготу звука в японских словах.
- ² Записи настоятелей храма Сё:кокудзи 相国寺, относящегося к школе дзэн 禅宗 направления риндзай 臨濟宗. Находится в Киото. Сохранились записи с 1435 по 1466 г. и с 1484 г. по 1493 г. Основал храм Асикага Ёсимицу 足利義満 (1358–1408), третий по счету сегун этой династии.
- ³ 2-й год девиза правления Тё:року приходится на время с 16 января 1458 г. по 3 февраля 1459 г. по европейскому календарю.
- ⁴ 15-й год девиза правления Буммэй приходится на время с 8 февраля 1483 г. по 27 февраля 1484 г.
- ⁵ 関八州 — Канхассу:, восемь земель от заставы [в горах Хаконэ 箱根], разделяющую страну на часть, которая лежит к западу от этой заставы Кансай 関西, и соответственно — на восточную 関東, сокращение от 関東八州 — Канто: хассю: — восемь земель/ восемь провинций в районе Канто:, а именно: провинция Сагами 相模国, ныне составляет большую часть префектуры Канагава 神奈川県; провинция Мусаси 武藏国, ныне эта территория составляет восточную часть столичного округа Токио 東京都, префектуру埼玉県 и частично префектуру Канагава; провинция Ава 安房国, ныне это южная часть префектуры Тиба 千葉県; провинция Кадзуса 上総国, ныне это — центральная часть префектуры Тиба 千葉県; провинции Симоцуку 下野国, ныне входит в префектуру Тотиги 栃木県; провинция Хитати 常陸国, ныне это большая часть префектуры Ибараки 茨城県; провинция Ко:дзукэ 上野国, ныне префектура Гумма 群馬県; провинция Симоцуку 下野国, ныне это префектура Тотиги 栃木県.
- ⁶ Хроники, один свиток, автор не известен, охватывает период с 1394 по 1509 г., когда войска Тоётоми Хидэёси овладели замком Одавара, оплотом военного дома Гоходзё. Источник опубликован в пятом томе собрания письменных памятников под названием «Собрание исторических источников в новой редакции» («Кайтэй сисэки сю:ран» 「改定史籍集覽」) [9, 126].
- ⁷ Асакура Со:тэки 朝倉宗滴 (1477–1565). Со:тэки — монашеское имя. Мирское — Норикагэ 教景.

- ⁸ Мунэнага 宗長 (?–?) — мастер стихов в жанре рэнга 連歌.
- ⁹ 居士, кодзи — это слово имеет значение *благочестивый мирянин*, но в данном случае ставится в конце посмертного имени скончавшегося. Перед этим биномом стоит иероглиф — *большой, великий 大*, поэтому и предложен перевод — *Великий благочестивец*.
- ¹⁰ 二世氏綱君 — нисэй Удзицуна-гими — второе колено, по-вельможе Удзицуна. Хо:дзе: Удзицуна 北条氏綱 (1487–1541). Наследовал власть от отца Со:уна, печатью дома сделал изображение тигра (тора-но имбан, 虎の印判).
- ¹¹ 三世の氏康君 — сансэй-но Удзиясу-гими — третье колено, повелитель Удзиясу. Хо:дзе: Удзиясу 北条氏康.
- ¹² 四世の氏政 — ёнсэй-но Удзимаса — четвертое колено, Удзимаса. Хо:дзе: Удзимаса 北条氏政 (1538–1590). Усилил армию, провел аграрную реформу (кэнти, 檢地), поднял собираемость налогов, особенно в форме *тансэн* 段錢, размер его исчислялся исходя из площади обрабатываемых прежде всего заливных полей, измеряемых в *тан*, и шел в казну дайме. Удзимаса покончил жизнь самоубийством в замке Одавара после поражения от объединенных войск коалиции, во главе которой стоял Тоётоми Хидэёси.

¹³ Эта табличка по-японски называется *мунадзура* 棟札 (*a* также *мунэфуда* 棟札, *mo:saifu*) и является важным историческим источником. Обычно при реконструкции, капитальном ремонте, возведении культового здания на ней записывались даты проведения работ, имена архитекторов и основных мастеров, имена жертвователей, молитвенное обращение к богам о защите. Форма таблички была канонизирована и выполняла роль оберега (*маекэ* 魔除). Нередки случаи в истории Японии, когда от культовых сооружений дошло до нашего времени только эти таблички.

¹⁴ По преданиям, Амакуни был мастером, изготавливающим мечи, а также считают, что первый меч, изготовленный им, получил также название Амакуни и является родоначальником всех японских мечей. Его изготовили в годы Тайхо: 大宝 (701–704 гг.). Сохранились также предания, что меч, принадлежавший роду Тайра, известный под названием «драгоценный меч Когарасу» (хозо: Когарасу, 宝刀小鳥), драгоценный меч из святилища Камэидо Тэндзин (другое название Хигаси-сайбу Тэммангу: 東宰府天満宮, посвящен Сугавара Митидзанэ 菅原道真) в Эдо (Камэидо Тэндзин-но хо:кэн, 江戸龜戸天神の宝剣). Считается, что и эти мечи тоже изготовлены Амакуни.

А. Д. Бертова

кандидат философских наук,
Восточный институт

ЯПОНСКОЕ ХРИСТИАНСКОЕ ДВИЖЕНИЕ «ЦЕРКОВЬ СЕРДЦА ХРИСТА»: ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ И ОСОБЕННОСТИ

Copyright © 2014, А. Д. Бертова

Движение «Церковь Сердца Христа» является одним из так называемых местных христианских движений, которые начали появляться в Японии с начала XX века в качестве противовеса миссионерским движениям и организациям. Их возникновение стало результатом недовольства японских верующих политикой христианских миссионеров по отношению к японским христианам [1, с. 329], а также нарастающих националистических тенденций в японском обществе [9, с. 28].

Местные христианские движения характеризуются использованием в своей доктрине и обрядности не только христианских положений, но и элементов японских традиционных религий и верований, и представляют собой крайне интересные для изучения синкретические образования. Их исследование позволяет осветить специфику восприятия японцами христианства, а также раскрыть некоторые важные для японского мировосприятия категории и культурные элементы, которые имеют тенденцию к сохранению в японском обществе вне зависимости от религиозной принадлежности каждого конкретного индивида.

Одним из ярких примеров местных христианских движений является «Церковь Сердца Христа», основанная японским мыслителем Каваи Синсюй (川合信水, 1867–1962).

Каваи Синсуй родился в 1867 году в современной японской префектуре Яманаси в семье врача. С ранних лет он интересовался философией и религией, изучал конфуцианство и буддизм, но после того, как в один год от болезни умерли его мать и трое братьев и сестер, Каваи понял, что ни буддизм, ни конфуцианство не могут утешить его в этом горе, поэтому обратился к христианству [5]. В то время многие молодые японские интеллектуалы увлекались христианством, видя в нем средство к приобщению к передовой западной цивилизации [6, с. 519], но для Каваи религия стала также способом избавления от душевного кризиса. Он поступил в колледж Тохоку Гакуин, который располагался в городе Сэндай и принадлежал к Голландской Реформатской миссии. После колледжа Каваи приступил к пасторской деятельности, однако в 1896 году произошло событие, изменившее ход его дальнейшей жизни: во время медитации в поле в префектуре Мияги Каваи достиг состояния религиозного экстаза и испытал единение с Богом [3]. После этого он некоторое время продолжал свою деятельность, однако,

когда в 1901 году по распределению от колледжа его направили в город Цуруока в префектуре Ямагата, получил сообщение о том, что его отец серьезно болен. Не спросив разрешения штаба Сэндайской миссии, Каваи покинул Цуруока и отправился в отчий дом. Состояние отца было критическим, и Каваи оставил свою жену ухаживать за ним, а сам подал миссии прошение о переводе его в место, более близкое к дому отца. Однако в переводе ему было отказано. Каваи счел подобный подход негуманным и решил, что христианская совесть призывает его в первую очередь к выполнению сыновних обязанностей, и порвал связи с миссией [8, с. 149]. В дальнейшем Каваи работал в качестве газетного редактора и начальника отдела образования шелкопрядильной компании Гундзэ. В 1921 году он испытал духовный контакт с Конфуцием и вновь смог пережить слияние с Богом. Тогда же к нему пришло убеждение, что учение Конфуция и Христа — это одно и то же [3]. Пришедшие к нему в результате озарения идеи не вписывались в рамки существовавших тогда в Японии христианских организаций, поэтому в 1927 году Каваи основал свое независимое христианское движение, которое получило название «Церковь Сердца Христа» (基督心宗教団 — Кирисуто Синсю: Кё:дан).

Основная концепция движения сводилась к следующему. В результате длительных размышлений Каваи пришел к выводу, что Библия не открывает всего богатства учения Христа и послание Иисуса человечеству было бы другим, если бы на своем пути тот встретил не группу бедных рыбаков, а Будду или Конфуция. Своей задачей Каваи полагал представить возможный вариант встречи этих личностей и объяснить христианство через эту встречу. Для этого он проводил долгое время в медитации, которой любил заниматься в горах, среди которых особенно выделяя гору Фудзи, после чего, по его словам, добился просветления *сатори*. Сам термин *сатори* относится к дзэн-буддизму, однако Каваи считал, что в истинной христианской вере невозможно утвердиться без аналогичного «христианского *сатори*»: только с его помощью можно достичь единения с Богом. Сам Каваи, по его словам, «узрел Бога своими глазами», и описал это так: «Как Иегова явился Моисею на горе Синай, а Иисус возвзвал к Павлу из молнии в окрестностях Дамаска, таким же образом Господь обновил все и во мне через гору Фудзи» [8, с. 153].

Последователи «Церкви Сердца Христа» считали, что Бог проявлял себя в Азии еще до прихода туда западных миссионеров, а труды древних азиатских святых, таких, как Будда, Конфуций, Ван Янмин, Хонэн, Синран, Нитирэн, Догэн, Хакуин, представляют собой аналог Ветхого Завета для Японии, причем сами святые являются провозвестниками Христа — квинтэссенции добра, благости и истины [7, с. 84].

Каваи утверждал, что многие священные книги Востока служат аналогом Ветхого Завета для японского христианства. Поэтому он рекомендовал наряду с Библией изучать «Лунь Юй», хотя и не вносил это сочинение в священный канон. Однако в канон движения вошли труды самого Каваи под названиями «Семь великих обетов» (*Сити Дайсэйган* — 七大誓願), «Хвала Иисусу Христу» (*Иэсу Кирисуто сан* — 耶蘇基督讚), «Совершенная вера» (*Кандзэнно синко:* — 完全の信仰) [7, с. 51].

Символом веры (*Синдзё:* 信条) движения являются вышеупомянутые «Семь великих обетов», которые звучат следующим образом [2]:

1. 天父神子 誓願敬愛 (*Тэмпу синси сэйган кэйай*) — Клянемся любить и почитать Небесного Бога Отца и Сына;

2. 聖靈良心 誓願信從 (*Сэйрэй ре:син сэйган синдзю:*) — Клянемся верить и следовать Святому Духу и совести;

3. 罪惡迷執 誓願悔改 (*Дзайаку мэйсю:* сэйган кайкай) — Клянемся каяться в наших грехах и пагубных привязанностях;

4. 衆生萬物 誓願救養 (*Сюдзё: бамбуцу сэйган кю:ё:*) — Клянемся спасать всех людей и лелеять все вещи в мире;

5. 職分尊重 誓願勤勞 (*Сёкубун сонте: сэйган кинро:*) — Клянемся усердно трудиться и с уважением относиться к нашим обязанностям;

6. 妙道完全 誓願學修 (*Мё:до: кандзэн сэйган гакусю:*) — Клянемся изучать и постигать совершенство таинственного пути;

7. 神国清和 誓願臨格 (*Синкоку сэйва сэйган ринкаку*) — Клянемся, что на нас снизойдет мир и покой Царства Божьего и будет пребывать с нами.

В этих обетах есть явные отголоски буддийского учения об обетах, которые дают бодхисаттвы перед тем, как стать буддами. Для сравнения, можно привести основные «обеты будды», исповедуемые в японском буддизме:

1. 衆生無辺誓願度 (*Сюдзё: мухэн сэйган до:*) — Обет освобождать всех живых существ от пут сансары, приводя их к буддийскому посвящению;

2. 煩惱無尽誓願斷 (*Бонно: мудзин сэйган дан*) — Обет освободиться от всех страстей и привязанностей;

3. 法門無量誓願學 (*Хо:мон муре: сэйган гаку*) — Обет безмерно изучать учение Будды;

4. 仏道無上誓願成 (*Буцудо: мудзе: сэйган дзе:*) — Обет претворять в жизнь высший путь Будды.

В буддизме похожие обеты могли произноситься и в случае принятия пострига мирянами, или же даже

при принятии обетов бодхисаттвы в миру. При этом первый обет бодхисаттвы крайне напоминает четвертый обет членов «Церкви Сердца Христа» («спасать всех людей и лелеять все вещи в мире»); второй обет бодхисаттвы напоминает третий обет членов «Церкви Сердца Христа» («каяться в наших грехах и пагубных привязанностях»); третий и четвертый обет бодхисаттвы походят на шестой обет членов движения («изучать совершенство таинственного пути»). В общем, создается впечатление, что при разработке своего учения Каваи во многом основывался на буддийской традиции.

Важнейшим духовным основанием своего учения Каваи считал концепцию «совершенной веры» (完全信仰 — *Кандзэн синко:*), которую он описывал так:

«Самое важное — это совершенный взгляд на Бога, который дает такая вера. Следовательно, объект почитания этой веры (本尊 — *хондзон*) — это совершенный Бог... Бог, которого я вижу, в которого верю, присутствие которого ощущаю, которому с восторгом поклоняюсь, бесконечно велик,ечно здрав, всеблаг, всеведущ, всемогущ, является воплощением красоты, священной любви; он создал Вселенную, породил (生出 — *сэйсюцу*) человечество, управляет всем миром, обучает, спасает, судит, сохраняет истину, добро и красоту, разрушает обман, уродство и зло; это Небесный владыка (皇天上帝 — *Ко:тэн дзе:тэй*), завершающий весь космос, Бог Отец, восседающий на Небесах» [2].

В этом отрывке, наряду с представлениями, вполне согласующимися с христианским пониманием Бога, есть несколько любопытных моментов, указывающих на некоторое синкретическое смешение с христианством элементов японских традиционных религий. В частности, слово «хондзон» (本尊) — объект почитания — имеет явную буддийскую коннотацию, изначально обозначая самый почитаемый объект поклонения в буддийском храме или на буддийском алтаре, или же объект медитации. В то же время по отношению к Богу Каваи использует термин «Августейший Небесный владыка» (皇天上帝 — *Ко:тэн дзе:тэй*), божество, сотворившее небо и землю. Этим термином в китайской религиозной традиции обозначали верховное небесное божество (обычно — *Шанди*, 上帝), однако в данном употреблении (кит. *Хуантянь Шанди* — 皇天上帝) это божество в представлении китайцев сливалось с Нефритовым императором, правителем Неба и всех царств и миров под ним. Одновременно с этим Бог здесь считается «породившим» человечество, что напоминает не столько христианскую идею о создании первого человека, сколько синтоистские мифы о порождении Японских островов и людей синтоистскими божествами-ками.

Вторым столпом «совершенной веры» Каваи является Иисус. Каваи писал об этом так:

«Вторая составляющая такой [совершенной] веры — это совершенный взгляд на Христа

(基督 — *Кирикуто*). То есть это вера в то, что Бог в своем безграничном милосердии стал человеком и спустился в этот мир, став Иисусом Христом (耶穌・基督 — *Ясу Кирисуто*) ... Христос, которого я вижу, в которого верю, которого духовно ощущаю и которым восторгаюсь, — это Спаситель мира и, одновременно с этим, Совершенный Учитель (完全師 — *Кандзэнси*) человечества, Священный труженик (神聖の労働者 — *Синсэй-но ро:до:ся*), посланный Небом Великий поэт (天授の大詩人 — *Тэндзю-но дайсайдзин*), Пресветлый Бог Истины (真理の光明王 — *Синри-но ко:ме:о:*)» [2].

Используемые в отношении Христа эпитеты кажутся несколько необычными для традиционного христианства и носят явный отпечаток японских религиозных представлений. Особый интерес вызывает эпитет «Пресветлый Бог истины» (真理の光明王 — *Синри-но ко:ме:о:*), так как термин «Пресветлый Бог» является обозначением одного из рангов божеств в эзотерическом буддизме, однако здесь это сочетание используется в христианском контексте.

Третий компонент совершенной веры, по Каваи, — это совершенное претворение веры в жизнь.

«Это означает самоуглубление и познание собственных грехов и заблуждений, раскаяние и принятие спасения Христа, пламенная вера в это и сохранение надежды на это спасение, что бы ни случилось. Это почитание Бога Христа и любовь к нему, уважение и любовь ко всем людям, усердное исполнение своих обязанностей, высокие надежды, попытка гармонизировать свою душу и души других людей, а также слова, жизнь и все остальное с Божественной волей; сначала это собственное изучение Бога, Христа, святых прошлых веков, добродетелей прошлого, Неба и земли, всех вещей, человечества, своего реального долга, а впоследствии — слияние с Богом (神との合一 — *Kami то-но го:ицу*). После слияния с Богом мы забываем о выгоде, но начинаем еще сильнее стремиться к Богу, с радостью развиваться, охотно служить Богу и людям» [2].

Таким образом, по мнению Каваи, усиленное самопознание и самосовершенствование в результате должны были привести к единению, слиянию с Богом (*синдзин го:ицу* — 神人合一) — это стало задачей каждого адепта движения. Это единение, как утверждал Каваи, возможно только через личный религиозный опыт и усиленную работу над собой, чего не учли западные миссионеры [7, с. 81].

Для этого не достаточно было простой пассивной веры, но требовались также и постоянные медитации, изучение Библии, аскетические практики и специальные молитвы. Принципы многих аскетических практик были заимствованы Каваи из тех упражнений, которые были приняты для концентрации и культивации особых духовных состояний у горных отшельников *ямабуси*. Систему упражнений и их последовательность Каваи разработал сам и назвал этот комплекс «Искусство укрепления здоровья» (強健術 — *ке:кэндзюцу*) [4]. Кроме того,

адепты движения занимались более экстремальными практиками в духе учения горных отшельников, в частности стояли под холодными струями водопада и ходили по углам¹.

Каваи считал, что для концентрации внимания новообращенным были нужны некие материальные объекты для поклонения и медитации. В «Церкви Сердца Христа» с этой целью использовались изображения Христа, которые предписывалось всегда иметь с собой. Корни таких медитативных практик следует искать в дзен-буддийской традиции. Кроме того, молитвы, используемые членами движения для более эффективного вхождения в медитативное состояние, хотя и брали за основу отрывки из Библии, однако носили буддийское название *даймоку* (題目), имеющее аналогичное значение в школе Нитирэн и дзен-буддизме.

Необходимо отметить, что структура Церкви и распорядок богослужений были довольно близки к принятым у протестантских миссионеров. Службы проходили по воскресеньям и включали в себя пение гимнов, чтение Библии, проповедь и молитву, однако в качестве дополнения члены движения воспевали сочиненную Каваи «Хвалу Иисусу Христу», а в святилище у них стояла фотография самого основателя, обрамленная цветами. Таинства крещения и причастия соблюдались по западному образцу [7, с. 92].

Одной из отличительных черт «Церкви Сердца Христа» является то, что ее членам разрешается свободно участвовать в службах других религий, в частности буддийских поминальных церемониях и обрядах почтения павших в войнах, в том числе и тех, чьи души упокоились в святилище Ясукуни². Из-за последнего обстоятельства другие христианские организации вступили в конфликт с членами движения и «Церковь Сердца Христа» была вынуждена выйти из Ассоциации христианских церквей, в которой она одно время состояла. Сейчас существует расхождение в трактовке религиозной принадлежности этого движения. В японских справочных изданиях оно считается «новой» религией; вместе с тем его связь с христианством весьма тесна и по сей день. Тем не менее влияние концепций и практик традиционных религий здесь очевидно.

Литература

1. Китагава Дж. М. Религия в истории Японии / Пер. с англ. Н. М. Селиверстова. СПб.: Наука, 2005.
2. Кирикуто Синсю: Кё:дан хо:му пэ:ди — Christ Heart Church (Официальный сайт местного христианского движения «Церковь Сердца Христа»). URL: <http://www.christ-heart.org> (дата обращения: 06.09.2014).
3. Синсю:ке: кэнкю: сайто (Сайт, посвященный исследованию особенностей «новых» религий). URL: <http://newreligions.idblog.jp/archives/19650802.html> (дата обращения: 07.09.2014).
4. Тандэн-о китаэру Каваи-сики ке:кэндзюцу (Сайт по гимнастике «Искусство укрепления здоровья», разработанной Каваи Синсую). URL: <http://blog.livedoor.jp/fukuryoku/?p=18> (дата обращения: 07.09.2014).

5. Яманаси-кэн Фудзиёсида-си — Fujiyoshida City Official Website (Официальный сайт города Фудзиёсида префектуры Яманаси) URL: http://www.city.fujiyoshida.yamanashi.jp/forms/info/info.aspx?info_id=3062 (дата обращения: 06.09.2014).
6. A History of Japanese Religion / Ed. by Kazuo Kasahara. Kosei Publishing Co., Tokyo, 2001.
7. Mullins Mark. Christianity Made in Japan. Honolulu, 1998.
8. Mullins Mark. Indigenous Christian Movements // Handbook of Christianity in Japan / Ed. by Mark Mullins, Brill-Leiden-Boston, 2003.
9. Reader Ian. Religion in Contemporary Japan. Honolulu, 1994.

Примечания

¹ Автору удалось лично наблюдать эти практики, исполняемые последователями учения *ямабуси* на горе Онтакэ.

² Святилище Ясукуни, в котором покоятся души воинов, погибших во всех сражениях на стороне императорского престола, является для многих японцев символом государственного синтоизма, так как, среди прочих героев, в нем в качестве божеств почитаются души военных преступников времен Второй мировой войны и летчиков-*камикадзе*. Поэтому большинство японских христиан считают посещение Ясукуни, а также принятие законопроекта о придании святилищу государственного статуса, много раз обсуждавшегося в японском парламенте, недопустимыми.

К. Г. Маранджян

кандидат исторических наук,
старший научный сотрудник
Института восточных
рукописей РАН

**ИСТОРИЯ ОДНОГО КСИЛОГРАФА
ИЗ СОБРАНИЯ ИВР РАН
(ДВУЯЗЫЧНОЕ «ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ЛУКИ»)**

Copyright © 2014, К. Г. Маранджян

В японской коллекции рукописного собрания ИВР РАН хранится ксилограф «Евангелия от Луки» 路加伝福音書 (*рокакэн фукуинсе:*), о котором до недавнего времени было почти ничего не известно, кроме источника поступления и даты издания. По архивным документам, ксилограф был приобретен в 1910 г. в составе коллекции японских книг у сына И. А. Гошкевича (1814–1875) — дипломата, первого русского консула в Японии, знатока и ценителя дальневосточной книги.

Родившись в семье потомственных священников, И. Ф. Гошкевич закончил Петербургскую духовную академию (1839), был зачислен в Российскую духовную миссию в Китае (1839–1848), затем служил в Азиатском департаменте МИДа России. К этому времени он уже владел китайским, корейским, монгольским и маньчжурскими языками. В 1852 г. в качестве советника и переводчика он отправился с миссией дипломата и адмирала Е. В. Путятина (1803–1883) на фрегате «Паллада» в Японию. Во время этого путешествия он начал изучать японский язык у японца по имени Татибана Кумэдзо, скрывавшегося на борту русского судна из-за своей приверженности к христианству.

На титульной странице ксилографа стоит дата 乙卯年鑄 — по указанным в ней циклическим знакам 乙卯 (в оригинале второй циклический знак написан разнотписью, которую по техническим причинам мы не можем здесь воспроизвести) можно установить год — 1855 г., когда были вырезаны доски для этого ксилографа. Скорее всего, эту дату надо считать годом издания. Совершенно очевидно, что ксилограф не мог быть напечатан в Японии, поскольку в то время там царил строжайший запрет на христианство.

Помимо даты и заглавия 路加傳福音書 (*рокакэн фукуинсе* — Евангелие от Луки) на титульном листе стоит иероглифическая запись 往普天下傳福音與萬民, которая в переводе с китайского языка означает «распространять повсеместно в Поднебесной благую весть среди народа».

На сгибе ксилографа записано: «Новый Завет» (新約全書), а чуть ниже уточняется, что в этом томе содержится «Евангелие от Луки» (路加傳福音書).

Текст Евангелия записан на двух языках: два-три предложения идут на китайском языке с японской разметкой (точнее, записаны камбуном), а затем те же предложения записаны японской слоговой азбукой — катаканой, которая часто использовалась в первых

переводах Библии на японский язык. К примеру, протестантский миссионер Карл Гюцлаф (1803–1851) перевел на японский язык и записал катаканой «Евангелие от Иоанна» в 1836 г. в Сингапуре. Поэтому на первых порах кажется, что «Евангелие от Луки» написано по-китайски и по-японски. Однако здесь возникают первые сложности: на первой странице ксилографа, непосредственно после иероглифически написанного заглавия стоит запись, выполненная азбукой катакана «ロカヨロコビウトヅリヲツタウノショモツ», которая в русской транскрипции выглядит как «рокакэн фукуинсе». С точки зрения японского языка здесь непонятно слово «Утодзури» — его не удалось найти ни в каких японских словарях, включая и словари диалектов.

Заметим попутно, что в очень авторитетном каталоге японской коллекции рукописного отдела ИВР РАН, подготовленном О. П. Петровой и В. Н. Гореглядом, в главке об этом ксилографе уклончиво говорится о «параллельном переводе (камбун и катакана)», без уточнения, на каких языках написан текст Евангелия. Думаю, что и авторы каталога испытывали сложности с определением языка, записанного средствами японской слоговой азбуки катакана [2, с. 86].

Для того чтобы понять, что это за Евангелие, где и кем оно напечатано, кому принадлежит перевод, мы попытались, прежде всего, выяснить, какой китайский перевод Евангелия лежит в основе издания.

Эту задачу позволил решить китайский сайт в Интернете, где сосредоточены все библейские тексты на китайском и европейских языках. Путем сопоставления текстов мы выявили, что прототипом китайского текста является издание, предпринятое в Гонконге¹ в 1855 г. и явившееся результатом коллективного труда Англо-Китайского коллежда (в 1846 г. переименованного в Теологическую семинарию Лондонского миссионерского общества в Китае)香港英華書院 — крупного миссионерского, учебного и издательского центра, где печаталась христианская литература.

По-видимому, речь идет о так называемом «дипломатском» издании: когда 12 американских и британских миссионеров, представляющих разные миссионерские организации, решили встретиться и начать работу по переводу Библии, точнее говоря, по переработке прежних версий. Было решено, что будет создано пять групп в разных открытых для европейцев портах, которые начнут работу над частями

Нового Завета, а потом каждая группа представит результаты своей работы для обсуждения в другие четыре группы. Финальный вариант будет утвержден генеральным комитетом, составленный из пяти делегатов. Изначально в числе делегатов были такие известные миссионеры, как Вильям Медхерст (1796–1857) (William Medhurst), Э. Бриджмэн (1801–1861) (Elijah Bridgeman), В. Бун (1811–1864) (W. Boone), В. М. Лоури (1819–1847) (W. Lowrie) и Дж. Странач (1810–1888) (J. Stronach), но из-за гибели Лоури его место занял В. Милн (1815–1863) (W. Milne). Во всяком случае, на сайте авторство этого перевода приписывается делегатскому комитету — 委辦譯本委員會.

Новый Завет был готов к 1850 г., однако из-за терминологических разногласий был опубликован только в 1854 г. Ветхий Завет вышел в 1853 г., а вся Библия целиком была напечатана в 1855 г. («Делегатская версия»). Как отмечает А. В. Ломанов, «хотя она расценивалась многими как недостаточно буквальная, эрудиция переводчиков и шлифовка текста снискали в те дни широкое признание. Принятая Британским и Зарубежным Библейским обществом, она к 1859 г. выдержала одиннадцать изданий и использовалась вплоть до 1920-х годов» [3, с. 112].

По-видимому, и наш ксилограф также был напечатан в Гонконге. Однако мы так и не выяснили, кто и на какой язык переводил записанный слоговой азбукой катакана текст. Попробуем разобраться.

Первые попытки перевода библейских текстов на японский язык, предпринятые, например, иезуитами в начале XVII в., не дошли до наших дней, впоследствии из-за запрета на христианство переводы выполнялись за пределами Японии. В частности, уже упоминавшийся японский перевод «Евангелия от Иоанна» был выполнен на Макао протестантом Карлом Гюцлафом (1803–1851) из Лондонского миссионерского общества в 1837 г. В этой работе ему помогали трое японских моряков, Отокити, Кюкити и Ивакити, оказавшихся вне Японии из-за кораблекрушения [4]. Следующими по времени появились переводы, выполненные миссионером Бернардом Беттельхаймом (1811–1870), который провел на Окинаве восемь лет. Именно ему, как стало понятно в последние годы, и принадлежит перевод «Евангелия от Луки» из нашей коллекции. Подтверждением этому служит дневник миссионера, изданный вместе с его официальной перепиской британским исследователем А. П. Дженкинсом, работающим на о. Окинава [5].

Судьба и личность самого миссионера Б. Беттельхайма столь незаурядны, что могут стать канвой для увлекательного авантюрного романа. Родившись в еврейской семье в г. Пресбурге (совр. г. Братислава), он с юных лет намеревался стать раввином, однако получил медицинское образование в Падуе (1836). Он занимался врачебной практикой сначала в Италии, потом на Ближнем Востоке. Работая врачом в Турции, он после встречи с христианским миссионером крестился (1840) и отправился в Лондон, твердо намереваясь встать на путь миссионерского служения. В Лондоне удачно женился — его брак

оказался очень крепким, в лице жены он нашел своего верного соратника и друга, разделившего с ним все тяготы жизни миссионера на далеких и труднодоступных островах. Кроме того, женитьба позволила ему получить британское подданство.

Далеко не сразу Б. Беттельхайм сумел убедить Британское миссионерское общество Англиканской церкви отправить его в качестве медика и миссионера в г. Наха, куда он и отбыл в качестве члена Рюкюской морской миссии («Loochoo Naval Mission», т. е. морской миссии на о. Люцю, как именовались Рюкю по-китайски). Ее история началась в 1843 г., когда группа британских морских офицеров, стремясь в первую очередь к установлению отношений с Японией и зная о ее влиянии на остров Рюкю, задумало отправить туда миссионеров. Эта стратегия исходила из того, что, хотя формально королевство Рюкю считалось независимым, оно, с одной стороны, платило дань Китаю, а с другой — фактически находилось под властью княжества Сацума, которое еще в начале XVII в. вторглось на Рюкю. Япония, не желая конфликта с Китаем, не шла на прямой захват и присоединение королевства Рюкю, предпочитая оставаться в тени могущественного клана Сацума.

Когда инициатива британских морских офицеров была отклонена Церковным миссионерским обществом, они учредили независимый фонд и отправили в 1845 г. на о. Рюкю Б. Беттельхайма.

Он отбыл сначала в Гонконг (с декабря 1845 по май 1846 г.), где оставался, пока не появилась возможность отправиться на о. Рюкю. В этот период он много общался с европейскими миссионерами, находящимися в Гонконге, в том числе и с упоминавшимся уже Карлом Гюцлафом, автором «Журнала трех путешествий вдоль побережья Китая в 1831, 1832 и 1833 годах, с заметками о Сиаме, Корее и островах Лоо-Чоо». Общение с четой Гюцлафов оставило весьма неприятное впечатление, о чем Беттельхайм и писал в своем дневнике. Наконец в мае 1846 г. ему удалось перебраться с женой, двумя маленькими детьми и китайским переводчиком на о. Рюкю, где к тому времени уже находился французский миссионер Т. Форсад (Theodore Forcade), который уже два года жил на о. Рюкю, оставаясь под постоянным наблюдением местных властей, не дававших ему ни шагу ступить самостоятельно. Примерно такая же участь постигла и Беттельхайма: несмотря на все его усилия привлечь на свою сторону местное население, все его действия и начинания не достигли цели. Королевство Рюкю, формально находившееся под протекторатом Китая, фактически находилось в подчинении у Японии, где христианская проповедь жестоко пресекалась [1, с. 393], поэтому местные жители всячески сторонились миссионера, зная, что общение с ним чревато серьезными последствиями. Однако Беттельхайм не сбирался сдаваться и сосредоточил свои усилия на переводческой деятельности, стремясь способствовать распространению христианской литературы на восточных языках. Сам Беттельхайм был великолепным лингвистом, владея

многими языками, включая и китайский. По его дневнику видно, как он упорно и настойчиво учился иероглифике и китайскому языку, кроме того, в его записях часто упоминается о его занятиях японским языком, однако в деле перевода библейских текстов ему помогали местные переводчики-переписчики.

Вернемся вновь вопросу об авторе перевода Евангелия и о тех доказательствах, которые указывают на Б. Беттельхайма. Здесь неоспоримую помочь нам оказывают уже упоминавшиеся дневники миссионера.

Во-первых, он неоднократно подчеркивает, что одной из его главных задач был перевод библейских текстов — причем не на рюкюский язык, а на японский. Вот что он пишет по этому поводу: «В стране, где правительство выступает против миссионеров и где нет письменного языка, с помощью которого можно было бы перевести часть Священного Писания, [работа по переводу] требует значительных расходов... То, что я перевожу сейчас на японский язык, безусловно будет иметь значительно более важное значение, чем перевод на рюкюский язык...» (16 июня 1852) [5, II, 134]. А в записях от 10 февраля 1847 г. он прямо говорит: «В эти дни вновь располагал возможностью заняться переводом, который включал в себя часть первой главы Луки [т. е. Евангелия от Луки]. Эти и подобные начинания, помимо их очевидных местных преимуществ, я надеюсь, окажутся весьма полезными, когда Япония будет открыта» [5, II, 206]. А еще через несколько дней он «с сожалением замечает, как мало перевод Медхерста² (и его подражателя Гюцлаффа) можно назвать “переводом”. Он соотносится с оригинальным текстом, как его тень в общих очертаниях, но не более» [5, II, с. 213].

Работа над переводом продолжалась несколько месяцев; во всяком случае, 4 мая 1847 г. Беттельхайм отметил, что «надеется закончить работу над [Евангелием от] Луки через месяц» [5, II, с. 237]. Запись от 1 декабря гласит: «Евангелие от Луки готово» [5, II, с. 420]. В апреле 1851 г. он все еще продолжает работу по переписке и исправлениям в Евангелии, сетуя на отсутствие второго миссионера, который мог бы помогать ему в этой работе.

Все эти свидетельства не оставляют сомнений в том, что перевод Евангелия от Луки принадлежит Б. Беттельхайму.

Итак, теперь мы знаем, что перевод был выполнен в расчете на его распространение в первую очередь в Японии, тем более что язык местных жителей Рюкю не имел своей письменности и они пользовались средствами японской азбуки. Это объясняет, почему текст перевода «Евангелия от Луки» записан японской слоговой азбукой *катакана*. Теперь осталось только разобраться в том, на каком же языке записан перевод.

Обратимся вновь к дневниковым записям Б. Беттельхайма. 19 июня 1852 г., сетуя на необразованность и плохое знание родного и китайского языков данных ему в помощь властями переводчиков-переписчиков, он отмечает среди их недостатков не только то, что «новые темы и факты из Евангелия вступали в прити-

ворение с их прежними догматами», но и «путаницу со [звуками] О и У в нашем диалекте в сравнении с японским языком...» [5, II, с. 135]. Это очень важное соображение — на Рюкю помимо собственного языка, который именуется «утина-гути», был в ходу и японский язык, который назывался «Утина ямато-гути». Из-за различий в фонетическом строе собственно рюкюского и японского языков, в «Утина ямато-гути», т. е. в «рюкюизированном» японском языке, отсутствовали японские звуки «Э» и «О» — вместо них использовались «И» и «У». Именно это и имел в виду Беттельхайм, говоря о путанице звуков.

Можно ли считать рюкюизированный японский диалектом японского языка? Согласно современным лингвистическим представлениям, его скорее надо считать «гибридным» языком, а не диалектом. Ведь помимо фонетических несоответствий, этот язык включает в себя и пласт лексических заимствований. Теперь становится ясно, что непонятное нам слово «утодзури», которое фигурирует в названии ксилографа, по-японски должно звучать как «отодзурэ», т. е. «известие, новость». В данном контексте словосочетание «ерокоби-но отодзурэ» используется для передачи библейского сочетания «благая весть».

Язык «Евангелия от Луки» одновременно и напоминал японский, и отличался от него, что и ставило в тупик исследователей.

Остался невыясненным только один вопрос: каким же образом эта книга оказалась у Гошкевича? Здесь нам на помощь приходят путевые записи И. А. Гончарова, служившего секретарем Е. В. Путятина. Позднее они были опубликованы под названием «Фрегат „Паллада“». В этом литературном произведении есть целая глава, посвященная посещению королевства Рюкю и озаглавленная «Ликейские острова». В ней также рассказывалось о встрече русских моряков с британским протестантским миссионером Беттельхаймом. Процитируем этот фрагмент.

«На другой день, 2-го февраля, мы только сорвались было на берег, как явился к нам английский миссионер Беттельгейм, худощавый человек, с европейской физиономией, не с бледным, а с выцветшим лицом, с руками, похожими немного на птичьи когти; большой говорун. В нем не было ничего привлекательного, да и в разговоре его, в тоне, в рассказах, в приветствиях была какая-то сухость, скрытность, что-то не располагающее в его пользу. Он восемь лет живет на Лю-чу и в мае отправляется в Англию печатать книги Священного Писания на ликейском [т. е. рюкюском] и японском языках...»

Восемь лет на Лю-чу — это подвиг истинно христианский! Миссионер говорил по-английски, по-немецки и весьма плохо по-французски. Мы пустились в расспросы о жителях, о народонаселении, о промышленности, о нравах, обо всем» [1, с. 390–391].

Вместе с тем встреча с русскими моряками нашла свое отражение и в дневнике миссионера. В его записях от 20 февраля говорится, что «вместе с Его

Высочеством [адмиралом Путятиным] пришли несколько офицеров и один из переводчиков, которого адмирал ценил за его пыл в изучении языков и для которого он хотел добыть какие-нибудь японские книги, но помимо моих книг, они очень немногочисленны, а [мои] наполовину на китайском языке и, похоже, не могут служить их настоящей задаче [изучения японского]» [5, II, с. 613]. Попутно заметим, что в записях от 14 февраля фигурирует и имя Гошкевича (оно записано японской катаканой), с которым миссионер имел беседу [5, II, с. 606].

Таким образом, становится ясно, что И. А. Гошкевич лично встречался с Беттельхаймом, надеялся получить у него книги на японском языке и знал о его переводах. Гипотетически можно было бы предположить, что именно тогда Евангелие и могло попасть в руки Гошкевича, однако эта гипотеза не подтверждается: на ксилографе указана дата — 1855 г., — в то время как описываемые события происходили годом раньше, в 1854 г. Тем не менее мы точно знаем, что Гошкевич встречался с Беттельхаймом, знал о его переводческой деятельности, по-видимому, мог видеть и рабочий вариант Евангелия от Луки, принадлежавший миссионеру. Все это позволяет утверждать, что экземпляр из коллекции Гошкевича был не случайным изданием.

Нам неизвестно точно, когда он приобрел эту книгу, но и по этому поводу есть некоторые предположения: с 1 августа 1855 г. по 30 марта 1856 г. на обратном пути из Японии И. А. Гошкевич попал в плен к англичанам и находился в Гонконге. Именно в это время в Гонконге был издан ксилограф «Евангелия от Луки» Б. Беттельхайма. Вполне возможно, что тогда он и попал в руки И. А. Гошкевича, сохранившего его в составе своей личной коллекции японских и китайских книг.

Итак, благодаря выходу в свет объемного двухтомного издания дневника и официальной переписки британского протестантского миссионера Бернарда Беттельхайма, проведшего долгих восемь лет в королевстве Рюкю, удалось идентифицировать авторство, язык, время и место перевода, а затем и ксилографического издания «Евангелия от Луки», хранящегося ныне в рукописном собрании ИВР РАН.

Литература

1. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия в двух томах. Л.: Наука, 1986.
2. Петрова О. П., Горегляд В. Н. Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг. Выпуск 3. Идеология. М.: Наука, 1996.
3. Ломанов А. В. Христианство и китайская культура. М: Восточная литература, 2002.
4. Bibliographical Dictionary of Chinese Christianity. <http://www.bdcconline.net/en/stories/g/gutzlaff-karl-friedrich-august.php>
5. The Journal and Official Correspondence of Bernard Jean Bettelheim. 1845–1854. Part I / Ed. by A. P. Jenkins. Okinawa Prefectural Board of education. 2005. The Journal and Official Correspondence of Bernard Jean Bettelheim. 1845–1854. Part II / Ed. by A. P. Jenkins. Okinawa Prefectural Board of Education. 2012.

Примечания

¹ В 1842 г. император Китая уступил Гонконг Великобритании на вечное пользование. Сразу после превращения в британскую колонию на острове обосновались всевозможные миссионерские организации.

² Вальтер Генри Медхерст (William Medhurst, 1796–1857). Английский миссионер, который в 1842 г. в Шанхае основал издательство Лондонского миссионерского общества. Прекрасно владея китайским языком, он занимался переводом Библии на китайский язык.

М. С. Болошина

старший преподаватель
Русской христианской
гуманитарной академии

ЯПОНСКИЕ ЖУРНАЛЫ «МАДО» И «МУЗА» КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ МИССИИ СВТ. НИКОЛАЯ ЯПОНСКОГО

Copyright © 2014, М. С. Болошина

В контексте усложнившейся за последнее время политической картины мира с особой актуальностью звучат слова свт. Николая: «Жизнь человеческая — по преимуществу жизнь духа, и только в области духовной могут быть связаны и отдельные люди и целые народы истинно прочной связью» [3, с. 44]. Подвижническая деятельность свт. Николая служила созданию духовных связей между двумя странами и не исчерпывается распространением православия в Японии. Как пишетprotoиерей Прокл Ясую Усимару, «помимо основания самой Японской церкви свт. Николай оказал большое влияние на японское общество. Его деятельность является украшением культуры периода «Мэйдзи» [5]. Культурная миссия свт. Николая — знакомство японцев с русской литературой и культурой — вышла за рамки православной конфессии и продолжается в наше время, во многом благодаря усилиям японских русистов. Деятельность некоторых выдающихся японских ученых, на наш взгляд, можно сопоставить с просветительской работой свт. Николая по тому значению, которое она имеет для духовного сближения наших стран. В настоящей статье мы хотим это показать на материалах журналов «Мадо» («恋», «Окно») и «Муза» («むうざ», японская фонетическая запись русского слова).

«Мадо» и «Муза» представляют особый вид японской периодики — научно-просветительские журналы, которые выпускали японские русисты в последней четверти XX. — нач. XXI в. К этой группе изданий можно отнести, на наш взгляд, такие журналы, как: «Бэрё:дза» («ベリヨーザ»), «Наро:до» («narōdo»), русские названия в японской транскрипции), «Гэндай росияго» («現代ロシア語»), «Современный русский язык»), «Хокудзоку» («北俗»), «Северный варвар» — журнал, как и другие подобные издания, знакомя читателей с русской литературой и культурой,ставил своей задачей разрушение сформулированного в названии стереотипа восприятия России) и др. Мы выбрали для исследования журналы «Мадо» и «Муза», как наиболее репрезентативные из них. Журналы издавались на протяжении более 30 лет и представляют два различных по целевому назначению вида журнальной продукции: универсальный и специализированный.

Ежеквартальный журнал «Мадо», который выпускался с конца 1960-х гг. японской издательской и книготорговой фирмой «Наука», посвящен широкому кругу тем, касающихся различных вопросов русской истории, культуры, литературы, лингвистики, социально-политических аспектов жизни российского общества. Представлены различные по жанрам и адресности публикации: журнальные очерки, научно-популярные статьи, рассчитанные на массового читателя, статьи известных ученых-русистов, предназначенные более подготовленной аудитории, материалы, полезные для начинающих и продолжающих изучение русского языка и литературы и т. д. Данное издание мы относим к универсальным в отличие от специализированного журнала «Муза», который с 1983 г. и по настоящее время выпускает научное общество исследователей русской и советской литературы с одноименным названием. Публикации в «Музе» посвящены главным образом вопросам изучения и перевода русской и советской классики, лингвистическим исследованиям и т. п. Однако авторы называют издание «научно-популярным журналом» и помещают в нем не только научные статьи, но и эссе, переводы, публицистические очерки и другие материалы, адресованные неспециалистам. Использование терминологии, принятой в отечественной теории журналистики, применительно к выбранным изданиям до некоторой степени условно. Выбор тем и жанров публикаций определяются главным образом их общей задачей — знакомство японской читательской аудитории с русской классической литературой и культурой. Важным, на наш взгляд, является включение не только материалов, отражающих читательские интересы, но и статей, которые знакомят японцев с неизвестными или малоизвестными персоналиями или явлениями русской культуры, новыми переводами и исследованиями русской классики, всем, что, по мнению авторов, может обогатить и расширить культурный кругозор японцев. В этом проявляется просветительский характер изданий, что дает, на наш взгляд, основание выделить эти издания в отдельную группу — научно-просветительские журналы.

Что же общего между информационной деятельностью этих светских изданий и просветительской работой свт. Николая?

1. Форма ведения диалога

Свт. Николай писал: «В настоящее время работа миссии, в какой бы то ни было стране, не может ограничиваться одною устною проповедью. Времена Франциска Ксаверия, бегавшего по улицам с колокольчиком и сзывающего таким путем слушателей, прошли. В Японии же, при любви населения к чтению и при развитии уважения к печатному слову, верующим и оглашаемым прежде всего нужно давать книгу, написанную на их родном языке, непременно хорошим слогом и тщательно, красиво и дешево изданную» [4, с. 14]. Первые японские журналы со статьями о русской культуре и переводами русской классики выпускались при Миссии. С 1892 г. по 1907 г. издавался женский литературный журнал «Уранистики» («Парчовая подкладка»), где наряду с духовно-нравственными наставлениями печатались статьи о русской литературе, переводы произведений Пушкина (в частности, был напечатан «Борис Годунов»), стихи Кольцова, Некрасова и др. произведения русских писателей. Издавались и другие периодические издания: ежемесячный журнал апологетического характера «Синкай» («Духовное море»), который печатал статьи по богословию и философии, «Симэй» («Предназначение»), «Сэйкё симпо» («Православные вести»), который издавался с 1880 г. и стал одним из самых представительных христианских миссионерских изданий в стране. Под названием «Сэйкё дзихо» («Православный вестник») журнал издается ежемесячно и сейчас. Во времена свт. Николая журнал печатался частично на японском, частично на русском языке [13]. Авторы рассматриваемых в данной работе журналов также используют возможности формата научно-популярного издания для того, чтобы, проникнув в коммуникативное пространство массовой культуры, вступить в диалог с разными группами читателей, включая тех, кто не испытывают симпатии к нашей стране. Следует отметить, что выбранные нами для исследования журналы и по внешнему оформлению сопоставимы с изданиями того времени. Издания Русской православной миссии украшали работы японских художников, а журналы русистов часто используют для оформления произведения русского искусства или работы японских художников на русские темы. Обложка журнала отражает контентно-типологические особенности изданий. Более массовый по характеру «Мадо» часто помещает на обложке произведения народного искусства — лубочные картинки, перекликающиеся с привычными для японцев манга или рисунки японских художников, изображающие виды Петербурга, Москвы и т. д. Обложку «Музы», который адресован более подготовленной аудитории, украшают литографии художников русского авангарда, портреты писателей и т. д. Журналы достаточно дешевы: «Мадо», объем которого около 60 с., стоит 300 юаней (2,5–3 доллара); «Муза», выпуск которой осуществляется на взносы членов научного общества, объемом около 140 с., стоит 500 юаней (около 4–5 долларов).

2. Авторы публикаций — продолжатели переводческого и исследовательского труда воспитанников свт. Николая

Педагогическая деятельность свт. Николая способствовала не только воспитанию японских катехизаторов, священников, служителей церкви, но также и переводчиков, японских ученых-руссистов. Выпускниками семинарии, где преподавался русский язык, были знаменитые переводчики русской литературы: Н. Сёму, которого называют патриархом современной русистики; К. Сенума, первым переведший на яп. яз. «Анну Каренину» Толстого, и др. Как отмечает исследователь Э. Б. Саблина, «Японская Православная Церковь, вырастив не одно поколение глубоких знатоков русского языка и России, внесла большой вклад в развитие и взаимодействие культурных связей двух стран. Богатая библиотека, издание художественных переводов способствовали тому, что русская литература завоевала прочные права гражданства в Японии» [6, с. 418]. Авторы публикаций в «Мадо» и «Музе» продолжают труд первых японских русистов: переводят произведения русской литературы, ведут лингвистические и литературоведческие исследования, занимаются педагогической деятельностью. Большинство авторов «Мадо» — преподаватели ведущих японских университетов, среди которых есть известные ученые, такие, как член Российской Академии наук Ёсикадзу Накamura, Кэнносукэ Накamura и др. Авторский коллектив «Музы» возглавляет известный ученый-литературовед, профессор Осакского университета, господин Кадзухико Хоккё. В каждом номере журнала публикуется указатель докладов, сделанных учеными общества «Музы» за истекший год, который позволяет судить о масштабах и уровне ведущихся членами научного общества исследований. Например, за год с июля 2006 г. по июль 2007 г. было сделано 17 докладов, названия которых говорят сами за себя: «Пушкин и живопись того времени — на материале “Пиковой дамы”», «Марина Цветаева. “Мой Пушкин”», «Проблема “потусторонности” Набокова» и т. п. [16]. Важно отметить, что доклады делаются не только на научных конференциях, но и на заседаниях читательского клуба муниципального культурного центра, что подчеркивает просветительский характер их деятельности.

3. Основные принципы ведения диалога с читателями

Можно выделить два основных принципа миссионерской деятельности свт. Николая, которые, на наш взгляд, являются универсальными для любого вида просветительской работы: 1) «Вначале завоевать любовь, а потом нести Слово» — таков был девиз свт. Николая; 2) Необходимо «говорить со всеми... кратко, разумно, от любви» [1, т. 2, с. 293].

Руководствуются ими и авторы исследуемых журналов, знакомя читателей с русской литературой

и культурой. Свт. Николай писал: «Пусть переводят и читают. Узнав русскую литературу, узнав Пушкина, Лермонтова, гр. Толстых, Достоевского, нельзя не полюбить России» [3, с. 53]. Для того чтобы вовлечь это напутствие в жизнь, кроме преодоления трудностей перевода, необходимо заинтересовать читателей, часто преодолевая их негативные представления о России, в буквальном смысле «завоевывая» любовь, разъяснить непонятные для японцев слова и понятия, вызвать желание более глубоко познакомиться не только с литературой, но также с историей и культурой России. Именно на это направлены усилия авторов исследуемых журналов.

В любом из них можно найти публикации, которые могут заинтересовать различные категории читателей: от неподготовленных и настроенных скептически или даже негативно до специалистов, русистов-переводчиков. Рассмотрим на примере журнала «Мадо» № 118 за октябрь 2001 г., как авторам это удается.

В номере 14 публикаций, 64 с. В рамках нашей статьи мы не сможем представить все материалы журнала. Приведем лишь примеры статей различного читательского назначения.

Читателям с любым уровнем подготовки адресованы: рецензия К. Тэрада на книгу «Россия внутри Японии», посвященную русско-японским связям [12], статья о деятельности свт. Николая «Первые встречи с японцами» русского исследователя Э. Б. Саблиной [11], публикация из цикла «Храм Николая и женщины эпохи Мэйдзи» о судьбе одной из активисток женского движения в Японии «Варвара Накаи Сюко» Э. Накамура [13] и др.

Статьи Ю. Мацусита «“Дворянское гнездо” Тургенева» [15], Х. Кубо «Комментарий к “Евгению Онегину”: от барщины к оброку» [10], и т. п. обращены к более подготовленным читателям. Интересующимся русской историей и культурой будет интересно познакомиться со статьей Ё. Накамура «Дневник пребывания в деревне канадских духовников» [14], очерком К. Касама «900 дней блокады» из цикла «Прогулки по Петербургу» [9] и др. Материалы из раздела «Телескоп», среди которых обзор нового русского лингвистического журнала «Мир русского слова», подрубрика «новые слова», в которой дается краткий русско-японский толковый словарь актуальной общественно-политической лексики (несколько десятков слов), могут быть полезны переводчикам-русистам.

В «Музее» в большей степени представлены публикации, рассчитанные на подготовленных читателей и специалистов-литературоведов, но включаются и статьи популярного характера, например эссе М. Оно «Русская кухня, писатели и Киото» [9], «Шитье и вязание в романе “Война и мир” Л. Н. Толстого» [10], и др. Материалы подбираются и группируются в соответствии с выбранной авторами стратегией общения с читательской аудиторией: заинтересовавшая, отталкиваясь от известного факта или имени, служащих культурными «кодами», часто выносимыми

в заглавие публикаций, развивать более серьезный интерес к чтению русской классики и материалов о русской культуре.

«Мадо», адресованный главным образом широкой читательской аудитории, и «Муза», рассчитанный в большей степени на подготовленного читателя, дополняют друг друга, объединяя идею «окна» в русскую культуру и «музы-вдохновительницы» для продолжающих углубленное знакомство или изучение и перевод русской классики.

Итак, сопоставив формы и методы ведения светской просветительской работы японских русистов и миссионерской деятельности архиепископа Николая, можно сделать выводы:

1. Японские русисты, как и свт. Николай, — посредники в культурном диалоге между нашими странами. Они находятся по разные стороны границы наших культур, но при этом их соединяют. Каждая сторона является, по выражению Ю. Лотмана, «фильтрующей мембраной», которая переводит тексты «чужой» культуры на язык «своей» и, наоборот, способствуя осуществлению культурного взаимодействия на практике [2, с. 262]. Недаром именно переводы отец Николай считал «сутью миссийского дела».

2. Духовная миссия свт. Николая оказала большое влияние на японскую культуру в целом. Задолго до создания теории диалога культур он открыл и использовал такие формы и методы работы, которые не только позволили осуществить этот диалог на практике, но и сделали его открытым процессом, продолжающимся и сегодня. Их комплексное научное изучение имеет большое значение для расширения культурного сотрудничества России и Японии в настоящее время.

3. Японские русисты продолжают культурную миссию свт. Николая, внося большой и еще недооцененный вклад в этот процесс. Отцу Николаю принадлежат слова: «Я не более чем спичка, которою зажги свечу; спичка после этого сама гаснет, и ее бросают наземь, как ни на что не годную» [1, т. 4, с. 242]. Пока огонь поддерживается и свет культуры горит, духовное сближение наших стран возможно.

Литература

1. Дневники Святого Николая Японского: В 5 т. СПб., 2004.
2. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000.
3. Николай-До. Святитель Николай Японский. Краткое жизнеописание. Выдержки из дневников. — СПб.: Библиополис, 2001..
4. Позднеев Д. Архиепископ Николай Японский. Воспоминания и характеристика. СПб., 1912.
5. Протоиерей Прокл Ясую Ушимару. Японское православие и культура периода «Мэйдзи» // портал credo.ru [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.portal-credo.site/index.php?act=lib&id=1540>
6. Саблина Э. Б. Из истории периодической печати Японской Православной церкви // Япония. Ежегодник. 2012. № 41. С. 413–422.
7. Оно М. Росиарё:ри то сакка, соситэ Кё:то 小野理子 ロシア料理と作家、そして京都 // むうざ. 2006. № 24. С. 4–9.

8. *Ono M. Сисю: то амэмоно* 小野理子 刺繡と編物// むうざ. 1984. № 1. С. 121–122.
9. *Kasama K. Фу:са кю:хякунити 笠間啓治 封鎖九百日// むうざ.* 2001. № 118. С. 28–31.
10. *Kubō X. Тю:сяку «Эбугэ:нии Онэ:гин»—ба:руситина о обуро:ку:ни 久保英雄 注釈»エヴゲニイ オネーギン» パールシチナをおブロークに// 窓.* 2001. № 118. С. 43–49.
11. Сабурина Э. Нихондзин то но хадзимэтэ:но дэаи (Никорайдайсю:ке: — но секан) サブリナ エレオノーラ 日本人とのはじめての出会い (ニコライ大宗教の書簡) // むうざ. 2001. № 118. С. 32–34.
12. *Teraida K. «Нихон-но нака-но Росиа» о ёндэ 寺田格郎 “日本のなかのロシア”を読んで// 窓.* 2001. № 118. С. 16–19.
13. *Nakamura Э. Варувара Nakai Сюко 中村悦子ワルカラ中井終子// 窓.* 2001. № 118. С. 50–57.
14. *Nakamura Э. Канада до:хобо:ру мурा тайдзайки 中村喜和力 ナダドウホボール村滯在記// 窓.* 2001. № 118. С. 10–13.
15. *Maicusima Ю. Цуругэ:нэфу «Кидзоку-но су» 松下 裕 ツルゲーネフ “貴族の巣”// 窓.* 2001. № 118. С. 20–27.
16. 2006年7月 – 2007年7月 研究報告一覧 // むうざ. 2007. № 25. С. 136–137.

МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН: ДИНАМИКА ВОСПРИЯТИЯ — 1990–2000-е гг.»

«Сергей Эйзенштейн: динамика восприятия — 1990–2000-е гг.» — под таким названием 23 ноября 2013 года в Русской христианской гуманитарной академии состоялась всероссийская конференция, проведенная в рамках проекта «Динамика восприятия творчества и личности Сергея Эйзенштейна в отечественной мысли: 1920–2012 гг.», грант РГНФ 13-04-00171. В ней приняли участие преподаватели и студенты Санкт-Петербургского Университета Кино и Телевидения, Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, Российского института истории искусств, Восточно-европейского института психоанализа, Московского государственного университета печати им. И. Федорова, Европейского университета (СПб). Тематика докладов была достаточно широкой, участники конференции поделились своими размышлениями, обсудили новые исследовательские подходы в изучении различных сторон и граней художественного наследия гениального режиссера, оказавшего огромное влияние на развитие мирового кино.

В. А. Мазин
кандидат философских
наук, заведующий кафедрой
психоанализа
Восточно-европейского
института психоанализа

ИНТЕРВАЛ¹

Copyright © 2014, В. А. Мазин

1. Теория интервала — «плавающее означающее» киноавангарда

Как хорошо известно, одним из принципиальных понятий революционного киноавангарда 1920-х годов является монтаж. Именно в связи с монтажом в теории кино возникает и интервал. Теорию интервала Аннет Майклсон называет «важнейшим плавающим означающим»² разработки монтажа. Парадокс в том, что интервал, будучи одним из принципиальных понятий, причем появляющихся «как продвинутая стадия построения теории техники монтажа»³, остается при этом «туманным, неопределенным и неисследованным»⁴. Таким, «неуловимым и многозначным»⁵, и предлагает его понимать Аннет Майклсон. Мы придем к пониманию неуловимости интервала совсем с другой стороны, да и сторона эта будет не одна, но об этом не сейчас. Сейчас нужно сказать, что об интервале говорят и Дзига Вертов, и Сергей Эйзенштейн, причем, разумеется, по-разному.

Размышления о монтаже и интервале выводят нас на стык кинематографа и того, что принято называть реальностью, и тем самым в поле пересечений философии, физики и психоанализа. Осмыслия монтаж и интервал в кино, мы приближаемся к вопросам о том, как конституируется реальность, как задаются координаты пространства и времени. Понятие интервал здесь оказывается более чем уместным, ведь оно может означать как расстояние в пространстве, так и промежуток времени. Интервал оказывается в по-

ложении элемента, который сводит пространство и время вместе, а точнее — разводит, различает их. Как здесь не вспомнить об Эйнштейне и его четырех измерениях!

Рассуждения об интервале отсылают к трем теоретическим основаниям построения теории авангардного кино Вертовым и Эйзенштейном — теории относительности, марксизму, психоанализу. И марксизм, и психоанализ, и теорию относительности можно воспринимать сквозь призму кинематографа. Если психоанализ, вопреки желанию самого Фрейда⁶, все же появился на экране в 1926 году в художественном фильме Георга Вильгельма Пабста, а теория относительности в 1923 году попала на экран в научно-популярном фильме Ганса Вальтера Корнблума «Теория относительности Эйнштейна»⁷, то, по мысли Аннет Майклсон, теория Карла Маркса предстала на экране в кинематографе Сергея Эйзенштейна⁸.

2. Три теоретических основания советского киноавангарда и субъект в интервале

Революционная теория монтажа основывается на трех революционных теориях — общества, субъекта и пространства-времени. Неслучайно именно по поводу этих теорий кинематографистов охватила «эпистемологическая эйфория»⁹. Кинематограф — работа с пространством и временем, возможность замедления, ускорения, остановки, искажения про-

странственно-временных отношений, их монтажа. Кинематографист, кинок — не только тот, кто монтирует мир, но и тот, кто теоретизирует монтаж.

Так же как в марксизме и психоанализе, в кинематографе Эйзенштейна невозможно развести в стороны теорию и практику. Кино — практическая теория, статьи — теоретическая практика. Для Эйзенштейна построение теорий — неотъемлемая часть творческого процесса¹⁰. Интеллектуальный кинематограф Эйзенштейна — дискурсивная практика. Особое место в ней занимает интервал. Если понимать интервал как пространственно-временное различие [*différance*], задающее возможность отношений, то мы обнаруживаем интервал у Эйзенштейна, Маркса и Фрейда. Даже если только в теории относительности он занимает устойчивое место расстояния между двумя событиями в пространстве-времени.

Где же обнаруживается интервал в психоанализе? Для Фрейда пространство и время конституируются в ходе субъективации через отношения с другим, через *вижу другого и слышу другого*. Самое понятие *другого*, возможность отношений с ним, возможность субъекта и другого предполагает расстояние, пространство, время, интервал.

Ключевой для понимания конституирования пространства и времени является мысль Фрейда, согласно которой бессознательное не знает времени, хронологии, но при этом имеет длительность. Он говорит: «понятие “в данное время” или “временно” исчезает из его [бессознательного] сущности, оно может также означать *длительно* бессознательное [*dauernd unbewusst*], а не только “скрытое на данное время”»¹¹.

Длительно бессознательное не подразумевает хронологию, но «в то же время» откликается «протяженным психическим». Причем этот отклик тоже сопряжен с незнанием: «психика протяженна, только об этом не знает [*Psyche ist ausgedehnt: weiß nichts davon*]»¹². От психики ускользает ее собственная протяженность, пространность, топографичность. Эта мысль, которую Нанси называет «самой чарующей и, возможно, самой решающей»¹³, может быть прояснена тем, что психика — представление о себе, основанное на телесной проекции, или, скорее, на забвении этой проекции. Психика начинает простираться в связи с *всегда уже имеющимся другим*, благодаря раскрывающемуся и не принимаемому в расчет промежутку, интервалу между собой и другим. Этот интервал оказывается *неуловимым* в силу того, что зеркальная проекция возвращается, интровертируется без зазора, транзитивность поглощает пространство между собой и другим. Принципиально важно в этом процессе то, что протяженность психического *всегда уже* заключает в себе временной аспект: *ausgedehnt* — и дальний, длительный, просторный и продолжительный. Глагол *ausdehnen* — и растягивать, расширять, удлинять и продлевать время. Так что фразу Фрейда можно понимать как *психика длительна, только об этом не знает*. Таков эффект интервала: забвение времен — в их основании¹⁴. Время — это время ни субъекта,

ни объекта, ни субъективное, ни объективное; оно — в отношениях, в распределяющем союзе «и», между мной и другим.

В этой связи важным представляется различие, которое проводит между регулярностью интервала и ритмом Николя Абрахам. Для того чтобы интервал стал ритмом, «необходим творческий акт, благодаря которому мы усваиваем и преображаем сырое восприятие интервалов»¹⁵. Неуловимость интервала указывает на неразличимость пространства и времени. Здесь как раз — неразвязываемый узел *воображаемого и символического*. Абрахам прямо на это указывает, говоря, что под сырым интервалом подразумевает «повторяющиеся временные гештальты [*Gestalten temporelles répétitives*]», то есть расставляемые в пространстве фигуры времени. Повторяющиеся временные гештальты принадлежат воображаемому пространству. Это еще не темпоральность ритма, но уже «априори эвритмии соответствующего распределения последовательности»¹⁶. В терминах Лакана интервал можно понимать и как протодифференцию нетемпорализованного пространства, и как тот пробел между восприятием и сознанием, в котором «образуется субъект бессознательного»¹⁷. В этом пробеле сама возможность темпа, движения, истории. В нем сама возможность движущегося письма кинематографии.

3. Относительность и отношения

Интервал — распределение, разделение, разведение. Интервал — в отношениях, соотношениях, сопоставлениях. Принципиальное место в марксизме, психоанализе и теории относительности занимает если и не интервал, то режим, который он задает, — соотношение, относительность, отношения. В таком положении дел нет ничего удивительного, если понимать саму инстанцию *я* как монтаж отношений, более того как инстанцию, навсегда сохраняющую свой сопоставляемый с *другим* исток. Размышляя над тем, как Маленький Ганс одержим желанием сравнивать в своем познании окружающего мира, в своем его постижении и созидании, Фрейд называет я масштабом: «Я всегда остается масштабом, которым оценивается мир; путем постоянного сравнения с собой научаешься понимать его»¹⁸. Собственное я всегда уже содержит в себе элемент несобственного, соотносимого, *другого* в сопоставлении.

Машина сравнения приводится в действие. Машина эта заводится в сопоставлении бинарных оппозиций, с легкостью переворачивающихся в сновидении: «Ни про один элемент, способный иметь свою противоположность, вначале неизвестно, какое качество он имеет в мыслях сновидения — положительное или отрицательное»¹⁹. Значение возникает исключительно в отношениях. Перечитывая труд египтолога Карла Абеля, Зигмунд Фрейд находит то, что искал, а именно подтверждение своей метафоры, сопоставляющей письмо бессознательного с египетским иероглифическим письмом. Цитируя

мысль Абеля о том, что «все вещи на этой планете относительны и имеют независимое существование лишь постольку, поскольку они различаются в своем отношении к другим вещам», Фрейд утверждает: «понятия возникают в результате сравнения»²⁰. Машина психического письма пишет иероглифическим письмом и указывает на сопоставления. Иероглиф — не буква. Вот и Эйзенштейн их противопоставляет:

«Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом.

И чтение свое получает лишь из сопоставления, как иероглиф...»²¹

Отношения, интервал между двумя иероглифами и определяет их значение. Интервал предполагает отношения, соотношения и сопоставления. Для Эйзенштейна монтаж и мысль — искусство соотношений и сопоставлений:

«Мыслительная деятельность —
Соотносительная — сопоставительная.

Монтаж — тоже деятельность сопоставительная,

И законы развертывания киноизразительности должны идти по законам развития интеллектуального мышления...»²²

Кино — особая форма мышления, особая форма знания, особая форма дискурсивности, как бы парадоксально это ни звучало, не сводимая к дискурсивности. И ускользание интервала тому свидетельство.

4. Интервал движения Дзиги Верто́ва

Дзига Верто́в определяет интервал как движение между образами, переход от одного движения к другому. Кино для него — это «искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и времени в ритмическое художественное целое, согласно со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи»²³. Материалом же служат не кадры, не образы, а «интервалы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению»²⁴. Интервалы как элементы организации движения строят фразы. Такое понимание интервала смешает акцент с кадра на промежуток между кадрами в технике монтажа. Интервал оказывается «оперативным композиционным принципом, появляющимся на всех уровнях процесса»²⁵. Кадр не является элементарной частицей монтажа ни у Эйзенштейна, ни у Верто́ва.

Несмотря на то что у Верто́ва достаточно много ссылок на интервал в музыке, в частности, на различия между интервалом гармоническим и мелодическим, Аннет Майклсон считает, что его теория интервала, в отличие от таковой Эйзенштейна, основывается не на музыкальной композиции, а на «возможной модели [a possible model]»²⁶, связанной в первую

очередь с физикой и математикой. В такой модели интервал — распределение движения во времени. Интервал описывает любое движение, независимо от того, различает его ухо или глаз или нет.

Интервал — композиционный элемент кино, представляющий теорию относительности на экране. Его можно понимать с разных точек зрения: с точки зрения отношений между движениями последовательных кадров (мелодический интервал), с точки зрения движения одновременных образов в кадре (гармонический интервал). С точки зрения идеологической интервал — «расчет наиболее рационального движения глаза зрителя», «визуальной формулы, которая наилучшим образом объясняет суть сюжета фильма»²⁷.

5. Эйзенштейн: интервал интеллектуального монтажа

«ДРАМАТУРГИЯ ФОРМЫ»

Понятие *интервал* встречается у Сергея Михайловича Эйзенштейна в статье 1929 года «Драматургия киноформы», написанной в 1929 году по-немецки по предложению Эля Лисицкого для каталога выставки «Кино и фотография» в Штутгарте. В этой статье Эйзенштейн сформулировал все те основные положения своей кинотеории, над которыми он работал в конце 1920-х — начале 1930-х годов.

В 1930 году, находясь в Голливуде, Эйзенштейн переводит свою статью на английский язык и в 1931-м публикует ее в прославленном британском журнале *Close Up* под названием «The Principles of Film Form». В 1949 году заново отредактированная статья выходит в свет в сборнике *Film Form* под названием «A Dialectic Approach to Film Form».

В 1991 году статья, наконец, впервые выходит по-русски в журнале «Киноведческие записки» в переводе И. Г. Эпштейна и Н. И. Клеймана. Перевод этот был осуществлен с немецкого языка с учетом тех дополнений, которые Эйзенштейн сделал для английского издания. В 2000 году перевод этот был опубликован в томе трудов С. М. Эйзенштейна «Монтаж». Этим переводом, а также английским вариантом статьи мы и пользуемся далее.

ОТНОШЕНИЯ, ДИАЛЕКТИКА, КОНФЛИКТ

Статья «Драматургия киноформы» открывается эпиграфом из И. В. Гёте:

«... Мы никогда не видим в природе чего-нибудь единичного, но видим все в соединении с чем-нибудь другим, что находится впереди, рядом, позади, внизу или вверху».

Нет ничего отдельного, разве что отдельно взятое. Каждый факт, каждый объект, каждое событие сопряжены с другими фактами, объектами, событиями. Связь между ними диалектическая,

о чем со ссылкой на Маркса и Энгельса говорит Эйзенштейн. Диалектические отношения имеют два вектора — от философии и от искусства. Если философия создает абстрактные образы диалектического мышления, то искусство проецирует это мышление в систему вещей.

Диалектика предполагает, для Эйзенштейна, «бытие как постоянное становление»²⁸. В искусстве воплощением диалектики, динамики, становления оказывается конфликт. Более того, конфликт — «самый важный и основной принцип существования каждого произведения искусства и каждого из видов искусства»²⁹; «искусство есть всегда конфликт»³⁰, и задача искусства состоит в обнаружении конфликта. Причем не просто абстрактно в природе или в общественных отношениях, а конкретно в диалектике отношений со зрителем. Именно зрителя и нужно диалектизировать, «взвихривая» в нем противоречия, «динамически сталкивая» в нем «противоположные страсти». Понятно, что дело не в страстях, а в том, что в их преодолении, в их разрешении формируется диалектическое мышление.

Искусство кино — искусство диалектики отношений со зрителем, и место его — на пересечении природы и промышленности. Понятно, что кино — самое индустриальное из искусств, если не сказать индустриально зависимое. О каком пересечении здесь идет речь — о столкновении двух логик — органической формы и формы рациональной. Именно «в их взаимодействии состоит ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ»³¹.

Таково прочтение гегельянской диалектики органического Целого и дифференцирующего абстрактного Рассудка, разрешающейся в тотальности Разума. Под органической формой Эйзенштейн понимает форму организма как тела с органами. Органы тела исправно работают тогда, когда их отношения создают несводимое к их сумме единство. Тело пребывает в становлении, в движении, в развитии. Форма кино, с одной стороны, отражает диалектические законы природы, с другой — диалектику мышления, законы рационального.

В этой диалектике столкновение, антагонизм человеческого субъекта, который настолько же природен, насколько индустрия не оставляет в нем ничего от природы. Возникающая от столкновения динамика понимается не только «в пространственно-временном смысле», но и «в чисто мыслительной форме»:

«Возникновение новых понятий и воззрений при конфликте между общепринятым пониманием *<übliche Vorstellung>* и индивидуальным представлением *<einzelne Darstellung>* я рассматриваю также как динамику — как динамизацию инертности восприятия — как динамический перевод “традиционного понимания” в некое новое»³².

Итак, вот она задача: динамизировать инертность восприятия! В конфликте общепринятого с индивидуальным осуществить перевод устоявшегося в нечто

новое! Именно здесь, в диалектической машине кино появляется интервал.

ИНТЕРВАЛ И РИТМ, ОБЕРТОН И ДОМИНАНТА

Эйзенштейн, говоря о двух логиках формы — логике органической формы и логике формы рациональной, — пишет: «Степень их отдаления друг от друга обуславливает интенсивность напряжения». В английской версии это предложение звучит так: «The quantity of interval determines the pressure of the tension», т. е. «величина интервала определяет давление напряжения»³³. Итак, интервал обнаруживается между логикой органической формы и логикой формы рациональной. Он обуславливает интенсивность напряжения. В скобках Эйзенштейн делает к этой фразе пояснение:

«(Смотри как пример в музыке понятие интервала. При этом возможны случаи, когда расхождение между ними окажется так велико, что приведет к разлому — к распаду целостного понимания искусства. “Неслышимость” некоторых интервалов.)»³⁴.

Динамика, обусловленная диалектическим столкновением двух логик, проявляется в фазах напряжения. «Фазы ее напряжения — ритм»³⁵. Здесь сложно не вспомнить идею Николя Абрахама о различии между регулярностью интервала и ритмом. Интервал — еще не ритм, и ритм возникает в результате преображения интервала в творческом акте.

Теория интервала формулируется Эйзенштейном в 1928—1929 годах в связи с работой над «Генеральной линией». Этот фильм оказывается поворотным в творчестве режиссера, в частности, именно в это время рождается теория полифонического монтажа для будущего звукового кино. Здесь в словаре Эйзенштейна возникает слово *gesamtkunstwerk*. И не только оно. С этого времени вообще «музыкальная терминология и музыкальная риторика начинают пронизывать дискурс Эйзенштейна в том, что касается *визуальных параметров*»³⁶. Помимо *gesamtkunstwerk*, доминанты, интервала, ритма важнейшим понятием становится обертон.

Обертон оказывается в центре внимания Эйзенштейна в статье «Четвертое измерение в кино», написанной через несколько месяцев после «Драматургии киноформы». Проводя аналогию с музыкой, Эйзенштейн говорит о «принципе зрительного обертона»³⁷. Дело не только в осуществлении концептуального переноса из акустики — в оптику или из музыки — в кино, а в сочетании зрительного поля с акустическим в понятии обертона. Принцип зрительного обертона становится одним из самых главных при создании «Генеральной линии».

Со ссылкой на акустику, на музыку Эйзенштейн говорит о центральных и второстепенных раздражителях³⁸. В инструментальной музыке «наравне со звучанием основного доминирующего тона происходит целый ряд побочных звучаний, так называ-

емых обер- и унтертонов. Их столкновение между собой, столкновение с основным и т. д. обволакивает основной тон целым сномом второстепенных звучаний³⁹. И, продолжает Эйзенштейн, если «в акустике эти побочные звучания являются лишь элементами “мешающими”, то в музыке, композиционно учтенные, они являются одними из самых замечательных средств воздействия левых композиторов (Дебюсси, Скрябин)»⁴⁰.

Зрительный обертон и оказывается четвертым измерением, т. е. он, как и интервал, и ритм относится к темпоральному регистру диалектического кинематографа. Обертон, будь то в музыке или в кино, возникает только в движении, в динамике, в процессе. «Обертонные конфликты, предучтенные, но “незаписуемые” в партитуру, возникают лишь диалектически становлением при пробеге киноленты через аппарат...»⁴¹ Обертон — то, что не перестает не записываться. Обертон не в партитуре, он в диалектическом становлении акта показа-просмотра.

Обертон — «Эйнштейн? Мистика?» — задается риторическими вопросами Эйзенштейн, и отвечает, мол, пора бы уже перестать бояться четвертого измерения: «Обладая таким превосходным орудием познания, как кинематограф <...> мы скоро научимся конкретной ориентировке в четвертом измерении так же по-домашнему, как в собственных ночных туфлях!»⁴²

В связи с монтажом, помимо обертона, у Эйзенштейна появляется еще одно музыкальное понятие — доминанта. Монтаж по доминантам он называет традиционным, ортодоксальным. В том же «Четвертом измерении в кино» он говорит о новом принципе монтажа, использованном в «Генеральной линии»:

«“Аристократизму” единоличной доминанты на смену пришел прием “демократического” равноправия всех раздражителей, рассматриваемых суммарно, как комплекс»⁴³.

Подобный подход мы находим в основаниях революции в музыке (Шёнберг и его дodeкафония), и революции в процессе того, как слушать речь субъекта в психоанализе (Фрейд и его равнораспределенное внимание). Эйзенштейн настроен революционно в борьбе с господином оптического и акустического пространства: «Обертонный монтаж на первых шагах своего становления должен был взять линию резко наперекор доминанте»⁴⁴. Важно и то, что принцип «демократического» равноправия не означает снятие конфликта, динамики, диалектики: «Обертонный монтаж [понимается] как конфликт между тональным началом куска (доминантным) и обертонным»⁴⁵.

Обертонный монтаж Эйзенштейн выводит из монтажа тонального, который, в свою очередь, следует за монтажом ритмическим. Если в «ритмическом монтаже за движение внутри кадра принималось фактическое перемещение (или предмета в поле кадра, или перемещение глаза по направляющим линиям неподвижного предмета)», то в монтаже тональном

«понятие движения обнимает собой все виды колебаний, исходящих от куска»⁴⁶. Парадокс в том, что главным показателем тонального монтажа оказываются оптические световые колебания. Кинематограф, для Эйзенштейна, начинается там, где возникают столкновения «разных кинематографических измерений движения и колебания»⁴⁷. Столкновения то и дело возникают в самых разных регистрах. Например, это могут быть конфликты фигуры и горизонта или форм предмета и его освещенности.

Принцип зрительного обертона Эйзенштейна напоминает о том, что случилось с Фрейдом: то, что нам мешает, то нам и поможет. Это касается и переноса, и сопротивления, и того, что мы обычно не слышим. В кино, «присутствуя в виде aberrаций, искажений и прочих дефектов, устраниемых системами линз в объективах, они же, композиционно учитываемые, дают целый ряд композиционных эффектов»⁴⁸.

Вернемся к «Драматургии киноформы». Интервал, а с ним и ритм, и обертон в статье Эйзенштейна подводят к магистральной теме — монтажу.

ОТ СМЕЩЕНИЯ К СГУЩЕНИЮ: ИСКРА МЕТАФОРЫ

Переходя к разговору о монтаже, Эйзенштейн в полемике с Кулешовым и Пудовкиным утверждает:

«Монтаж есть не мысль, составленная из сцепленных друг с другом кусков, а мысль, возникающая в столкновении двух друг от друга независимых кусков»⁴⁹.

Эту мысль он поясняет примерами из японской иероглифики, в которой два иероглифа «(“кадра”), поставленные рядом, взрываются в новое понятие»⁵⁰. После нескольких примеров (например: «дверь + ухо = слушать») Эйзенштейн говорит о построении монтажных фраз: «Ибо фактически каждый последующий элемент не пристраивается рядом с предыдущим, а накладывается на них»⁵¹. Иначе говоря, как пишет Эйзенштейн в статье, по сути дела посвященной японской иероглифической письменности 1929 года, «За кадром»,

«сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию <...>

собака и рот — «лаять»,
рот и дитя — «кричать»,
рот и птица — «петь»,
но и сердце — «печаль» и т. д.
Да ведь это же — монтаж!!»⁵²

Лакан в связи с такого рода сочетаниями говорит об искре метафоры, которая высекается из интервала между означающими при их столкновении: «Всякое соединение любых двух означающих может образовать метафору; но для возникновения поэтической

искры, т. е. для того, чтобы метафорическое творение состоялось, образы означаемого должны быть максимально чужеродны друг другу»⁵³. Лакан, можно сказать, говорит о монтаже, или даже об интеллектуальном монтаже: «Творческая искорка метафоры вспыхивает вовсе не из сопоставления двух образов <...> Она пробегает между двумя означающими, одно из которых вытеснило другое, заняв его место в означающей цепочке, а другое, вытесненное, сокровенно присутствует в силу своей связи (метонимической) с остальной цепочкой»⁵⁴. Напомним, что для Лакана обретение значения только через метафору и возможно.

Интеллектуальный монтаж и нацелен на раскрытие темы в диалектике, пробуждающей мышление. Он движется в сторону смысловых обертонов. Он переводит одно мышление в другое: «Совершенно так же, как примитивная форма мышления — образное мышление, сворачиваясь с определенной стадии, переходит в мышление понятиями»⁵⁵. Свой труд, «Драматургия киноформы», Эйзенштейн как раз завершает на этой ноте: «Если в обычном кино фильм направляет и пробуждает чувства, то здесь намечается возможность точно так же пробуждать и направлять весь процесс мышления»⁵⁶. Кино — иная форма дискурсивности, и принципиальное место в дискурсе Эйзенштейна занимает в этой связи обертон.

ОТ СЛЫШУ, ВИЖУ К ОЩУЩАЮ

В статье «Четвертое измерение в кино» обертон оказывается не просто элементом четвертого измерения, но элементом, связующим величины разных измерений. Эйзенштейн подчеркивает, что «звуковое и зрительное восприятия к одному знаменателю не приводимы»⁵⁷. И воздействуют они на две разные машины, зрительную и слуховую.

Между двумя машинами, а также между двумя измерениями — тремя пространственными и одним временным — «есть» обертон. Обертон — объект, работающий в своем отсутствии, ведь для восприятия-сознания его «нет». Если две машины восприятия «к одному знаменателю не приводимы», то «величины одного измерения суть зрительный обертон и обертон звуковой»⁵⁸. Они образуют одну формулу. Подробнее:

«Если кадр есть зрительное восприятие, а тон — звуковое восприятие, то, как зрительный, так и звуковой обертоны суть суммарно физиологические ощущения.

И следовательно, одного и того же порядка, вне звуковых или слуховых категорий, которые являются лишь проводниками, путями к его достижению.

Для музыкального обертона (биения), собственно, уже не годится термин: «слышу».

А для зрительного — «вижу».

Для обоих вступает новая однородная формула: «ощущаю»⁵⁹.

Так, обертон и интервал выводят монтаж на кинематографический предел. Обертон и интервал оказываются несимволизируемым пределом кинограмма-

тиki. Обертон и интервал — горизонты ускользания. Обертон и интервал — предельные понятия монтажа субъекта кино.

Примечания

- ¹ Впервые этот текст в форме доклада прозвучал на Всероссийской конференции «Сергей Эйзенштейн: динамика восприятия — 1990–2000-е гг.», проходившей в Русской христианской гуманистической академии 7 декабря 2013 г.
- ² Michelson A. The Wings of Hypothesis. P. 61.
- ³ Ibid. P. 62.
- ⁴ Ibid. P. 61.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Подробнее: Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. СПб.: Скифия, 2012. С. 16–20. Эйзенштейн упоминает «Тайники души» Пабста, удивляясь, что расцвет моды на психоанализ в кино, за исключением этого фильма, приходит со Второй мировой войной (Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 2. М.: Труд, Музей кино, 1997. С. 78–79).
- ⁷ Этот фильм был в 1923 году закуплен для проката в СССР.
- ⁸ Michelson A. The Wings of Hypothesis. P. 63.
- ⁹ Ibid. P. 64.
- ¹⁰ Делез говорит в связи с комментариями Эйзенштейна к «Броненосцу „Потемкину“»: текст этот «не относится к практическому приложению теории; скорее он представляет собой точку, в которой практика и теория отбрасывают и активизируют друг друга, обретая конкретное единство» (Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 534).
- ¹¹ Фрейд З. (1916) Введение в психоанализ. Лекции. М.: Наука, 1989. С. 92, С. 141.
- ¹² Freud S. (1938) Findings, Ideas, Problems // The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Volume XXIII (1937–1939). London: The Hogarth Press and the institute of psychoanalysis, 1964. Р. 300.
- ¹³ Нанси Ж.-Л. (1992) Corpus. М.: Ад Маргинем, 1999. С. 45.
- ¹⁴ Подробнее см.: Мазин В. Плюшевый мишка и другие техники мастурбации невозможных сексуальных отношений, прописанных деконструктивным прочтением кинофильма Гаспара Ноэ *We Fuck Alone* // Европейский журнал психоанализа. № 1. 2013. С. 84–110.
- ¹⁵ Abraham N. Pour une esthétique psychanalytique: le temps, le rythme et l'inconscient // Rythmes. De l'oeuvre, de la traduction et de la psychanalyse. Р.: Flammarion, 1985. Р. 112.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа: Семинары. Книга XI. М.: Гнозис; Логос, 2004. С. 52.
- ¹⁸ Фрейд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика // Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1989. С. 99.
- ¹⁹ Фрейд З. О противоположном значении первых слов // Психологические сочинения. М.: Фирма СТД. С. 246.
- ²⁰ Там же. С. 248.
- ²¹ Четвертое измерение в кино // Монтаж. С. 504.
- ²² Конспект дополнений к Штутгарту // Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 576.
- ²³ Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Из наследия. Том 2. М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. С. 16.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Michelson A. The Wings of Hypothesis. P. 72.
- ²⁶ Ibid. P. 73. Эйзенштейн, между тем, также подчеркивает научный характер интервала Вертова, у которого «метрический модуль настолько математически сложен, что установить в нем закономерность можно только с „аршином в руках“, то есть не восприятием, а измерением» (Четвертое измерение в кино // Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 509).
- ²⁷ Autmont J., Marie M. Dictionnaire théorique et critique du cinéma. Р.: Armand Colin. P. 135.

- ²⁸ Драматургия киноформы // Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 517.
- ²⁹ За кадром // Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 498–499.
- ³⁰ Драматургия киноформы. С. 517.
- ³¹ Там же. С. 518.
- ³² «Драматургия киноформы. С. 518–519.
- ³³ Там же. С. 519.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ The Wings of Hypothesis. Р. 68.
- ³⁷ Четвертое измерение в кино // Монтаж. С. 505.
- ³⁸ Центральным раздражителем может быть, например, сексуальность. Чтобы лучше понять слово «раздражитель», нужно иметь в виду, что речь у Эйзенштейна не идет ни об анализаторах, ни о физиологии, что в общем-то Эйзенштейну присуще, а об акцентах, доминантах, символических чертах в изобразительном ряду. В примере, который он приводит, сексуальное раздражение — sex appeal — от американской героини красавицы. Ее появлению на экране «сопутствуют раздражения: фактурные — от материала ее платья, свето-колебательные — от характера ее освещенности, расово-националистические <...> социально-классовые» (Четвертое измерение в кино. С. 504).
- ³⁹ Четвертое измерение в кино // Монтаж. С. 504.
- ⁴⁰ Там же. С. 505. Аннет Майклсон отмечает, что Эйзенштейн, заимствуя понятия из музыкальной эстетики тех лет, опирается на тексты последователя А. Н. Скрябина, композитора и критика Леонида Сабанеева (The Wings of Hypothesis. Р. 69).
- ⁴¹ Там же. С. 507.
- ⁴² Там же. С. 507.
- ⁴³ Там же. С. 504.
- ⁴⁴ Там же. С. 506.
- ⁴⁵ Там же. С. 513.
- ⁴⁶ Там же. С. 510.
- ⁴⁷ Там же. С. 514.
- ⁴⁸ Там же. С. 505.
- ⁴⁹ Драматургия киноформы. С. 520.
- ⁵⁰ Там же. С. 520. Обращение при построении кинотеории к языку, для Эйзенштейна, очевидно: «Язык гораздо ближе к кино, чем, например, живопись, где формы возникают из абстрактных элементов» (Там же. С. 521).
- ⁵¹ Там же. С. 521.
- ⁵² За кадром // Монтаж. С. 493.
- ⁵³ Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда // Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. М.: Логос. С. 65.
- ⁵⁴ Там же. С. 66.
- ⁵⁵ За кадром. С. 493.
- ⁵⁶ Драматургия киноформы. С. 533.
- ⁵⁷ Четвертое измерение в кино. С. 507.
- ⁵⁸ Там же. С. 507.
- ⁵⁹ Там же. С. 507–508. Здесь, в черновом автографе, Эйзенштейн делает следующую сноску: «Тут имеет место такая же дезинивидуализация *характера* категории ощущения, как, напр [имер], при другом «психологическом» феномене: при ощущении *наслаждения*, возникающем от чрезмерного *страдания* (до известной степени всем знакомое ощущение). О нем пишет Штеккель: «Боль при аффективном перенапряжении перестает восприниматься как боль, а ощущается лишь как нервное напряжение... Всякое же сильное напряжение нервов оказывает тонизирующее действие. Повышение же тонуса вызывает чувство удовольствия и наслаждения».

А. В. Гусев

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры драматургии
и киноведения
Санкт-Петербургского
университета
кино и телевидения

ГРАФИКА КАДРА И ПЛАСТИКА МОНТАЖА КАК ТЕРРИТОРИЯ СМЫСЛА: КРАТКИЙ ОЧЕРК И ЭВОЛЮЦИЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНОВСКОЙ МОДЕЛИ

Copyright © 2014, А. В. Гусев

Принято считать, что эйзенштейновский монтаж лежит в основе современной кинопрактики, — благо что он входит в любой учебный курс по кинорежиссуре. В качестве наглядного примера обычно кивают на голливудское жанровое кино: дескать, любой, самый поточный боевик сделан с оглядкой на «Потемкина». Как бы лестно ни было такое заявление, при ближайшем рассмотрении этот тезис оказывается, мягко говоря, преувеличением. Американскому коммерческому кино нет нужды в эйзенштейновском монтаже — куда больше он ориентирован на гриффитовскую модель, с которой у эйзенштейновской общего немногого. И не в том дело, что гриффитовская-де проще, а в том, что устроена она совсем иначе. Каноническая схема «катастрофа — погоня — спасение» держится на несовпадении временного измерения в пространстве жертвы и пространстве «спасающих»; чтобы жертву у Гриффита успели спасти, ей приходится ближе к развязке буквально замереть на месте, превратиться в скульптурный образ, иначе говоря — почти до нуля замедлить течение времени. И пока спасающие — будь то ку-клукс-клановцы или Дантон — несутся сломя голову на общем плане, жертвы на крупном плане проживают мизерную долю секунды, растянутую на тот же отрезок экранного времени (ибо монтаж у Гриффита по преимуществу метрический). Недаром идеальной жертвой гриффитовского кинематографа является героиня «Пути на Восток», вмерзающая в льдину, и недаром самой известной жертвой, которую в этом кинематографе не удается спасти, является героиня Мэй Марш из «Рождения нации» — ведь она до последнего продолжает размахивать руками, а стало быть, не дает брату возможности успеть вовремя. Именно эта модель является формообразующей для современной голливудской практики, в которой столь важную роль играет отсчет времени (эмблемой которого стали бесчисленные счетчики на бомбах).

Эйзенштейновский же монтаж базируется на иных принципах; здесь за основу берется графика монтируемых кадров, столкновение и противопоставление формирующих их линий, рассматриваемое как смыслообразующий конфликт. Категория времени здесь если и задействована, то постольку, поскольку глаз зрителя, обегая контуры объектов, создает эффект движения, которое, в свою очередь, рассматривается как процесс формирования — в зрительском восприятии — единичного смыслового элемента монтажной

конструкции. Будучи вынужден в следующем кадре сменить траекторию на «встречную», контрастную, глаз ощущает эту смену как физиологический стресс, точку перелома. Воспринимая контур предмета как оптическое выражение его сущности, согласно излюбленной эйзенштейновской концепции «parts pro toto», — зритель, таким образом, оказывается сотворцом каждой ячейки разворачивающегося диалектического конфликта, собственно, и являющегося подлинным сюжетом кинофильма. И категория киновремени является в этой системе, пожалуй, едва ли не самым уязвимым звеном: абстрагированные оптические сущности, как и их диалектическое сопоставление, сами по себе пребывают в некоем надвременном пространстве. Сам по себе темп здесь является скорее величиной внешней; в отличие от гриффитовских перепадов, искомый «глазной стресс» у Эйзенштейна «чище» всего срабатывает при уравновешенности временных долей в сопрягаемых кадрах: медленное сопоставляется медленному, быстрое — быстрому. Наращивание темпа у него происходит, как правило, постепенно, незаметно, без скачков; там, где требуется убыстрить ритм резко, Эйзенштейн прибегает к перемычкам титров, а переходя от бега по Одесской лестнице к медленному разворачиванию башен броненосца, он и вовсе пользуется затемнением.

Подобное небрежение важнейшей категорией киноэстетики может показаться упущением лишь в том случае, если позабыть (или недостаточно хорошо понять) хрестоматийный эйзенштейновский канон о кадре как ячейке монтажа. Рассматривая кадр как пространство между двумя монтажными стыками, как графическое обоснование перехода от одной единицы смысла к следующей, Эйзенштейн ставит высшим приоритетом своей эстетики четкость прочерчивания монтажной линии в целом. Выводя установку на аттракцион из заповеди своего учителя, Мейерхольда — «Театр должен использовать лишь те движения, которые мгновенно расшифровываются»¹, — он перевел ее на киноязык, заменив понятие «движения» не внутrikадровым, но монтажным жестом. В своем небольшом наброске «Орнамент. Контрапункт»², сделанном за полмесяца до смерти, он переосмысливает феномен орнамента как ритмического повтора сочленений — и трактует меандр на античных вазах как след монтажа горлышка и тела сосуда. Линия монтажных стыков, проведенная через

фильм, может в этом случае рассматриваться как своего рода сквозной монтажный шов, чья форма (или, если воспользоваться эйзенштейновской терминологией, чья *вязка* и манера *плетения*) обусловлена динамикой графической контрастности врезок одного кадра в другой. Простейшим внутрикадровым, то есть графическим же, воплощением такого шва может служить образ лестницы, монтажную суть которого Эйзенштейн обнаруживает у Пиранези, говоря о «каскадах уступов» и сопоставляя его гравюры с собственной хрестоматийной сценой из «Потемкина»³. В этом случае становится понятным и обоснованным, почему именно катящаяся по одесским ступеням коляска с младенцем оказалась эмблемой эйзенштейновского кинематографа. Не потому, что это просто безупречный в своей эффектности гэг, — но потому, что она приводит в движение, обводит по контуру архитектурный монтажный шов между городом и небом, которым по своей функции является лестница; иными словами — зrimо воплощает идеальную схему движения зрительского восприятия вдоль монтажной структуры эйзенштейновского фильма.

Здесь, пожалуй, стоит сделать еще два уточнения. Во-первых, говоря о контрастном сочленении и тем паче употребляя слово «врезки», Эйзенштейн, разумеется, учитывает и сексуальный аспект образа. Ребенок, который в эйзенштейновском кинематографе традиционно помещается в драматургической точке разрешения коллизии, взаимного выплеска накопленных противоборствующими сторонами сил, — будь то «Стачка» или «Иван Грозный», — здесь, в «Потемкине», помещен точно на линию стыка двух сопрягающихся пространств, врезающихся друг в друга неба и города, оказываясь одновременно и результатом, и заложником их архитектурно-монтажного соития. А во-вторых, сама травматичность сцены — точная копия принципиальной травматичности эйзенштейновского кинематографа в целом: подбрасываемая на уступах лестницы, коляска визуализирует ту цепочку, точнее — то «плетение» стрессов, которое, по Эйзенштейну, обеспечивает бесперебойную выработку смыслов. Мнемоническая функция узлов на плетениях в архаическом обществе отражена в finale первого же фильма Эйзенштейна «Стачка», где череда прошедших перед глазами зрителей монтажных аттракционов названа «незабываемыми рубцами». Комментируя в чуть более раннем наброске фразу Вильгельма Воррингера об «орнаменте как опоре против хаоса Вселенной», Эйзенштейн в полушутиловой манере развивает ее в образ «перил для испуганной человеческой души, наблюдающей Вселенную»⁴.

Даже те, кто рассматривает эйзенштейновские схемы как базовую основу позднейшего кинематографа, обычно вынуждены признать две вещи: во-первых, в качестве таковой используются лишь простейшие из этих схем, а во-вторых, авторское кино, начиная уже с непосредственно послевоенного периода, использует их в куда меньшей степени, нежели жанровое и коммерческое. Приведенное

рассуждение, возможно, способно дать некий ключ к разрешению этих затруднений. Послевоенное сознание, оказавшись травмировано итогами Второй мировой войны, поставило под сомнение как саму возможность смысла, так и достоверность памяти; и ранний кинематограф Алена Рене воплотил эти сомнения в предельно точной визуальной форме. Ровность проездов его камеры — будь то в «Ночи и тумане», «Всей памяти мира» или «В прошлом году в Мариенбаде» — воплотила ту равномерность работы сознания, неспособного отрефлексировать полученные травмы, при которой ни один внутрикадровый объект не становится мотивировкой к монтажу или хотя бы перемене в способе съемки, иначе говоря — не является источником кинематографического смысла. Парадокс хрестоматийной сентенции «Ты ничего не видела в Хиросиме», звучащей на фоне хиросимской хроники, фактически отменил основу эйзенштейновской модели: оптическое присутствие, видение объекта отнюдь не гарантирует понимание сущности этого объекта, более того — блокирует саму возможность такого понимания, неожиданно перенося в авторское кино, с небольшими изменениями, голливудскую модель «незаметного монтажа» и по-нужда к построению «бесшовных» конструкций. Всё более и более затрудненная выработка кинематографических смыслов, в эйзенштейновском понимании этого процесса, достигла вершины в канонической сцене из «Персоны», где Бергман даже в простейшем диалоге между героями (точнее, в сцене, где одна адресует монолог другой) не находит повода к монтажу — и вынужден повторить сцену дважды, показав сначала одну героиню, а затем другую, ибо контакт между ними, погруженными в экзистенциальное одиночество, оказывается невозможен даже на уровне «восьмерки» (которую Эйзенштейн, стоит сказать, рассматривал как простейший вид монтажного плетения). Травматичность ситуации, глубину кризиса, который точнее всего можно назвать «невозможностью монтажа», Бергман резюмирует, совмещая две половинки лиц героинь — иными словами, насиливо проводя монтажный стык внутри кадра.

Через десять лет после «Персоны» Брайан де Пальма возвращает совмещению изображений в едином кадре эйзенштейновскую основу: фильм «Кэрри» полностью построен на взглядах персонажей, которыми те очерчивают контуры объектов, — и которые приводят к знаменитой кульминационной сцене, где заглавная героиня с помощью взгляда приводит объекты в движение. Несколько «по-хулигански», но формально безупречно интерпретируя эйзенштейновскую модель киновосприятия как новейшую форму прологического телекинеза, де Пальма делит экран на части (а один раз даже передвигает один из кадров по экрану), вслед за Бергманом графически визуализируя монтажные стыки — но на сей раз переводя травматичность ситуации на уровень сюжета и подготавливая ее системой взглядов персонажей как формальной мотивировкой фильма. Неслучайно еще десять лет спустя именно визионерский

метод де Пальмы позволит ему в «Неприкасаемых» сконструировать эпизод-оммаж эйзенштейновской лестнице — с коляской, конфликтной динамикой графики кадров и дублированием этой графики взглядом главного героя.

Честь последней (по крайней мере, на сегодня) точки в этой «эволюции шва в бесшовном мире», по-видимому, принадлежит Питеру Гринуэю, не единожды заявлявшему о своем почтении к Эйзенштейну. Последовательно отрабатывая материал раннего кинематографа Алена Рене (гравюры садово-паркового ландшафта в «...Мариенбаде» и «Контракте рисовальщика», библиотека как тотальное хранилище памяти во «Всей памяти мира» и «Книгах Просперо» и т. д.) и к тому же на протяжении многих лет сотрудничая с постоянным оператором Рене Саша Вьеуни, — Гринуэй не менее последовательно поверяет и размыкает его ритмикой полиэкрана, переводя меандр монтажного орнамента Эйзенштейна в графику кадра и, таким образом, разблокировывая типичные для Рене герметичные мнемонические артефакты — будь то концлагерные бараки или библиотечные стеллажи — и превращая их в рас-

крытое для понимания и осмыслиения «чемоданы Тульса Люпера». Разумеется, саму по себе проблему сомнительности смысла, унаследованную культурой от времен Второй мировой войны, подобный прием не устраниет, да и не может устранить. Однако парадоксальное и систематическое сочетание эстетики Эйзенштейна с полностью противоположной ему эстетикой Рене визуализирует эту проблему; став формально-идеологической основой творческого метода Гринуэя, она тем самым в каждом его фильме становится заново и обретает конкретику, — а потому остается в обороте актуального кинопроцесса.

Примечания

- ¹ В кн.: Meyerhold on theatre / Ed. E. Braun. New York: Hill and Wang, 1969. P. 200.
- ² В кн.: Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 447–448.
- ³ В кн.: Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т. 2. М.: Музей кино, 2006. С. 158.
- ⁴ Похвала кинохронике. В кн.: Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 455.

А. В. Сергеев

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры
русского театра
Санкт-Петербургской
государственной академии
театрального искусства

ФОРЕГГЕР — ФЭКСЫ — ЭЙЗЕНШТЕЙН: ОТ ТРЮКА К МОНТАЖУ АТТРАКЦИОНОВ

Copyright © 2014, А. В. Сергеев

В статье «Монтаж аттракционов» разговор о «самостоятельном и первичном элементе конструкции спектакля» Эйзенштейн начинает словами: «Употребляется впервые». Юношеский максимализм режиссера понятен. Однако декларируемая новизна нуждается в пояснении — что именно было осуществлено впервые? Аттракцион? Попробуем разобраться.

Автор манифеста считает необходимым уточнить: «Аттракцион ничего общего с трюком не имеет»¹. Эта реплика — заочный спор, который ведет Эйзенштейн с апологетами трюка. В 1922–1923 годах к таковым нужно было отнести Николая Фореггера и петроградских ФЭКСов. В 1922 году Фореггер в 7-м номере журнала «Зрелища» опубликовал манифест «Пьеса. Сюжет. Трюк». А ФЭКСы отдельной книжкой выпустили манифест «Эксцентризм», в котором уделили трюку изрядное внимание, и спустя несколько месяцев определили жанр своего первого спектакля «Женитьба» как «трюк в пяти актах».

Идеи Фореггера Эйзенштейн знал не понаслышке — он сотрудничал с Мастфором в качестве художника. На генеральной репетиции «Женитьбы» в Петрограде присутствовал и давал советы своим еще более молодым коллегам. Так что адресность реплики сомнений не вызывает.

«Монтаж аттракционов» возник на пике споров о циркизации театра. С исторической дистанции понятно, что Эйзенштейн — и своей статьей, и своим спектаклем «Мудрец» — эти споры завершал. Представляется естественным соотнести теоретические построения Эйзенштейна и его оппонентов.

Фореггер озабочен проблемой драматургии спектакля. От старых пьес нужно отказаться. «Где пьесы? Ответ: в театральной библиотеке». Действительно, новый театр открыл новый способ организации действия. Фореггер ссылается на «Великодушного рогоносца», хотя принципы этой новой организации были обозначены Мейерхольдом еще в «Маскараде» 1917 года. Речь идет о монтаже. «ПРАВИЛА ЛЕС-СИНГА И БУАЛО АННУЛИРОВАНЫ ПРАВИЛАМИ АМЕРИКАНСКОГО МОНТАЖА», — выделил Фореггер заглавными буквами. Разумеется, Мейерхольд об американском монтаже в 1917 году не слыхивал, но монтажные приемы уже использовал. Как в равной мере понимал и необходимость «вещественности поводов и побуждений, осозаемости всех коллизий». Вот эта-то осозаемость и выводится Фореггером как

основа сюжета, а следовательно, и всей пьесы — имя ей «трюк».

«Трюк» Фореггера — зримое, выраженное действие,двигающее сюжет. Интересно такое добавление: «Сюжет развивают не только “действующие лица”, но и действующие звери, предметы и т. д. Словом — “действующие вещи”, одушевленные и неодушевленные, находящиеся на сценической площадке». Трюк — не прерогатива актера, трюк — элемент драматургии. Отсюда и вывод: «Задача будущих драматургов — научиться изобретать стержневые трюки сюжета, трюки актов и отдельных сцен».

Любопытно, что параллельно Фореггеру, вне связи с ним, аналогично рассматривают трюк и ФЭКСы. Воспевая эксцентризм, корни которого очевидно растут из цирковой эксцентрики, видя в нем метод, основанный на неожиданном соединении разноприродных материалов и их беспрерывной трансформации, они естественным образом приходят к идеи «синтеза движений»: «акробатического, спортивного, танцевального, конструктивно-механического»². Поэтому — «пьеса — нагромождение трюков»³.

Трюк — драматургическая единица спектакля ФЭКСов. Цирковой трюк — прием, направленный на получение неожиданного результата. Драматургия «Женитьбы» — драматургия неожиданностей. Навыки и приемы цирковых и драматических артистов, сосуществовавших в спектакле, уравнивались по единственному параметру: все их действия могли быть определены как трюк. В равной мере на трюковой основе базировались и все остальные элементы спектакля. Равнозначными трюками предстали в «Женитьбе» невероятно откровенное платье мисс Агаты, самоварное брюхо парового жениха, песенка про Большую Крокодилу, появление Чаплина, возмущение Гоголя, клоунская игра с оживлением покойника и т. д. Сближение разных фактур и стилей только усиливало эффект неожиданности.

«Обложка Пинкертонам дороже измышилений Пикассо!!!» — уверял С. Юткевич в их общем манифесте. «Зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе!» — вторил ему Г. Козинцев. И приключения ПинкERTона, и гэги Чаплина казались образцами трюка.

«Женитьба» стремилась «взорвать» зрительный зал, внести в его настроение и его состояние элемент неуравновешенности; трюк ФЭКСов требовал реакции жизни. В 1931 году Г. М. Козинцев напишет, что

их целью «было приспособить театральную форму к возможностям максимального воздействия на зрителя»⁴. Драматургия этого спектакля — драматургия эпатажа. А единица эпатажа — трюк. Трюк ФЭКСов — это язык воздействия на действительность.

В «Эксцентризме» ФЭКСы провозгласили: «Жизнь как трюк»⁵, — обозначив тем самым одну из главных проблем своего творчества: стремление организовать жизнь на основах искусства. Театр — лишь одно из проявлений жизни, ставший своеобразной стартовой площадкой для дальнейшего жизнестворчества. Именно с точки зрения жизни «Женитьба» была не чередой трюков, а одним большим «трюком в 5 актах».

«Цель эксцентризма — весьма простая: “организация нового быта”»⁶. Ни больше ни меньше. Эксцентрический метод «организации нового быта» основывался на освобождении вещи от контекста, а следовательно, от привычных ассоциативных рядов и традиционной семантики. С одинаковых позиций подходя как к явлениям жизни, так и к явлениям искусства, эксцентризм стирал между ними границы⁷, расчищал плацдарм для дальнейших опытов по установлению качественно новых отношений между искусством и жизнью.

Для ФЭКСов, как и для Фореггера, трюк выходил далеко за пределы только актерского мастерства и являлся первоэлементом драматургии спектакля. Но в отличие от своего московского коллеги питерские эксцентрики драматургию понимали не как исключительно сценическое действие, но как способ воздействия на жизнь. Введенный Фореггером первоэлемент драматургии превращался в жизнестроительный инструмент. Однако, судя по всему, отдельные элементы спектакля-трюка ФЭКСов воздействовали на зрителя лишь в общей сумме, а соединение их в спектакле было произвольным. По замечанию В. В. Недоброво, ФЭКСы «не заботились о смысловом значении сочетания»⁸.

На повестку дня вставал вопрос об организации трюков.

Его решение было предложено уже через полгода в «Мудреце» Эйзенштейна.

Критика по поводу того спектакля выла: «Три с лишним часа непрерывной эпатации зрителя. <...> [Постановка. — А. С.] сшибает с ног зрителя формальным трюкарством»⁹. «Чрезмерная пресыщенность спектакля цирковыми трюками, увлечение постановщиком красочностью, резкими формами, молниеносной гонкой и паническим развитием действия. Иногда бывает непонятен общий смысл пьесы, путается содержание»¹⁰. «Жизнь искусства» писала: «Как уника, как исключение, как единичное испытание аттракционного метода построения спектакля — “Мудрец” интересен. Но с очевидностью можно утверждать, что эксцентризм, преподносимый в столь крупных дозах, — рискует оказаться невыносимым. Он может быть только этапом в развитии нашего театра. О самодовлеющем значении эксцентризма после “Мудреца” говорить не приходится: здесь он

достигает своего апогея, здесь он пожирает самого себя»¹¹. «Правда» однозначно заявила: «То, что было показано Пролеткультом, — вовсе не театр: это театрализованный цирк»¹².

С точки зрения использования в спектакле трюков (будем пока пользоваться этим термином, статья Эйзенштейна появится чуть позже) режиссер явно превосходил своих петроградских друзей: его трюки были обоснованы действием. Александр Лёвшин, один из участников спектакля, вспоминал: «В “Мудреце” основным приемом в актерском жесте и движении было доведение их до предела. Нормально при удивлении у человека приподнимается грудь, голова, брови, а ноги (немножко, во всяком случае) пытаются оттолкнуться от земли. На пределе это — обратное сальто»¹³. Акробатический номер не существовал сам по себе, он был следствием каких-либо действенных событий. В знаменитой сцене с першем актриса не просто на него взбиралась посреди действия, она проделывала этот один из сложнейших номеров в спектакле, произнеся предварительно текст: «Хоть на рожон полезай!» — то есть трюк был не чем иным, как реализованной метафорой. Глумов в исполнении И. Ф. Языкова, спасаясь бегством, шел по проволоке — тоже метафора — опасности, которой он подвергался. Акробатические трюки были театральной лексикой «Мудреца». Но одновременно несли еще и дополнительную функцию — функцию захвата зрителя. Идущий по проволоке Г. А. Александров (второй проход — Голутвина) подвергался реальной опасности грохнуться вниз публике на головы. Здесь самый безучастный зритель задержит дыхание и будет переживать за актера, да и за себя. Спектакль не оставлял зрителя ни секунды в покое, почти физически вовлекая его в амплитуду воздействия.

Надо отметить, что в спектакле театра Пролеткульта, где шел «Мудрец», однажды уже состоялось использование таких аттракционов. Еще при постановке в 1921 году «Мексиканца» В. С. Смышляевым, усилиями Эйзенштейна, бывшего ассистентом режиссера и художником спектакля, в третий акт была введена сцена боксерского поединка, в которой актеры, по словам М. И. Ромма, «дрались по-настоящему»¹⁴. Тогда, как позже и в «Мудреце», подлинное физическое действие провоцировало публику на сиюминутную внеэстетическую реакцию. О ее силе говорит избирательность памяти Ромма: «Остальная часть пьесы мне даже не запомнилась. Сам же матч я помню отчетливо, хотя с тех пор, как я его видел, прошло свыше сорока лет»¹⁵. Реальный боксерский удар провоцировал реальную зрительскую реакцию *на удар*, разрушал театральную границу между сценой и залом.

Как видно из спектакля, трюк, или все-таки аттракцион, отличался от трюка ФЭКСов только одним, но важным обстоятельством: он не просто выходил за пределы эстетического воздействия, он воздействовал на инстинктивные области психики.

В утверждениях Эйзенштейна, прозвучавших в его программной статье, многое без труда согласует-

ся с идеями теоретиков трюка. «Орудие обработки — все составные части театрального аппарата (“говорок” Остужева не более цвета трико примадонны, удар в ливавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей»)¹⁶, — пишет режиссер. Но разве это не коррелирует с утверждением Фореггера о «действующих вещах, одушевленных и неодушевленных»? Или со стремлением ФЭКСов строить трюк из элементов искусства и жизни? «Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля — молекулярную (то есть составную) единицу единственности театра и театра вообще»¹⁷, — утверждает Эйзенштейн. Но не это ли трюк как основа сюжета Фореггера? Или «пьеса — нагромождение трюков» ФЭКСов? Не в этом была новизна аттракциона.

В своей статье Эйзенштейн утверждал: «Трюк, а вернее, трик (пора этот, слишком во зло употребляемый, термин вернуть на должное место) — законченное достижение в плане определенного мастерства (по преимуществу акробатики), лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или по-цирковому — “продаже” его) в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью аттракциона, базирующего исключительно на относительном — на реакции зрителя». Но такое понимание трюка — вещи в себе, — явно бывшее у Фореггера, уже было преодолено ФЭКСами.

Приведем полностью определение аттракциона. «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 определенное эмоциональное потрясение воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающий возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»¹⁸. Отличие от ФЭКСов — идеологическая направленность, да и направленность как таковая. ФЭКСы будоражили зрителя, не сильно, при этом беспокоясь о том, в каком состоянии он окажется. Для Эйзенштейна важен результат. Именно из этой установки возникнет идея монтажа. Монтаж трюков Фореггера, бывший монтажом замкнутой на себя драматургии и «нагромождение трюков» ФЭКСов, бывшее неструктурированным шквалом воздействия, соединились в монтаж воздействий — монтаж аттракционов.

Из сегодняшнего дня видится, что заявленное Эйзенштейном «употребляется впервые» правомерно

лишь отчасти. Теория монтажа аттракционов возникла из бурлящего театрального процесса начала 20-х, была им предопределена, развивала различные идеи и мнения, и не только тех, о которых шла речь. Например, о монтаже было сказано только в связи с Фореггером, но понятно, что непосредственное влияние на Эйзенштейна Мейерхольда, его творческого метода и его понимания монтажа было несомненно большим.

В качестве постскриптума — еще об одном сближении. Уже говорилось, что Козинцев, спустя годы, полагал своей и всех ФЭКСов основной задачей «приспособить театральную форму к возможностям максимального воздействия на зрителя». Спустя те же годы Эйзенштейн сетовал: «Если бы я больше знал о Павлове в то время, я назвал бы “теорию монтажа аттракционов” “теорией художественных раздражителей”»¹⁹. Прошедшие десятилетия одинаково изменили оптику взгляда режиссеров на свои юношеские опыты.

Примечания

- ¹ Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избр. произв.: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 271.
- ² Козинцев Г. М. АБ! // Эксцентризм. Пг., 1922. С. 4.
- ³ Там же.
- ⁴ Козинцев Г. М. О кино, ФЭКСах и себе // Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 358.
- ⁵ Юткевич С. И. Эксцентризм — живопись — реклама // Эксцентризм. С. 13.
- ⁶ Козинцев Г. М., Трауберг Л. З. Еще одно DE // Козинцев Г. М. Собр. соч. Т. 5. С. 79.
- ⁷ См. об этом: Ключинский Р. Эксцентризм и эксцентричность // Киноведческие записки. М.: ВНИИК, 1990. Вып. 7. С. 121–154.
- ⁸ Недоброво В. В. ФЭКС. М.; Л.: Кинопечать, 1928. С. 14.
- ⁹ Херсонский Х. Н. «Мудрец» в Пролеткульте // Известия. 1923. 11 мая. № 103. С. 6.
- ¹⁰ Ас С. «На всякого мудреца довольно простоты» // Рабочая Москва. 1923. 16 мая. № 105. С. 6.
- ¹¹ Я. А. [Апушкин Я. В.] Театр Пролеткульт. «Мудрец» // Жизнь искусства. 1923. № 41. 16 окт. С. 17.
- ¹² Февральский А. В. «На всякого мудреца довольно простоты» // Правда. 1923. 9 мая. № 101. С. 5.
- ¹³ Лёвшин А. И. На репетициях «Мудреца» // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974. С. 145.
- ¹⁴ Ромм М. И. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Кинематограф сегодня. М., 1967. С. 63.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избр. произв. С. 270.
- ¹⁷ Там же. С. 271.
- ¹⁸ Там же. С. 270.
- ¹⁹ Эйзенштейн С. М. [Б. н.] // Как я стал режиссером. Рига, 1946. С. 290.

О. А. Ковалов

кинорежиссер, историк кино,
доцент кафедры драматургии
и киноведения
Санкт-Петербургского
государственного
университета кино
и телевидения

ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ МЕКСИКАНСКОЙ ЭПОПЕИ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Copyright © 2014, О. А. Ковалов

В декабре 1930 года Сергей Эйзенштейн ступил на землю Мексики, чтобы снять эпопею о ее прошлом и настоящем. Само бравурное название этой ленты — «*Que viva Mexico!*» — выражало отношение Эйзенштейна к стране, вновь одарившей его личной свободой. О ней — свободе — возвещают певучие, вольно изливающиеся линии его дерзких рисунков, созданных в Мексике, и — ослепительное совершенство снятых им кадров.

Вокруг этого фильма роится множество мифов. Так, всю вину в том, что он так и не был завершен, долгое время перекладывали исключительно на «американскую» сторону¹. Пропагандистский подтекст такой подтасовки был очевиден: советскому художнику нечего, мол, пускаться «за синей птицей» в иные края — ведь самому Эйзенштейну проклятые капиталисты не дали снять фильм о революции. Кому же неизвестно, что шедевры рождаются только в Советском Союзе, под мудрым присмотром партии и правительства?..

И все же этот миф строился вокруг выдающихся достоинств снятого Эйзенштейном материала — когда же в 1979 году возникла так называемая «реконструкция» фильма «Да здравствует Мексика!», сотворенная на «Мосфильме» Григорием Александровым и Никитой Орловым, то у многих возникло ощущение, что ничего особенного в Мексике режиссер, в общем, не снял.

Эйзенштейна здесь — как подменили: на экране тянулось вялое зрелище, изрядно засоренное теми посредственными — приземленными и необразными — кадрами, которых он просто не выносил. Иссохшие старички и старушки копошились на рынке, торгуя горшками и бананами, вели куда-то свинушек и козочек, на ветках резвились забавные обезьянки и покачивались попугайчики — словом, фильм отчаянно напоминал сюжет популярной в те годы телепередачи «Клуб кинопутешествий». Огневого, музыкального, да и вообще сколь-нибудь осмысленного монтажа не было и в помине: кадры просто подклеивались один к другому. Дикторский текст, собранный из патетических цитат Эйзенштейна, «с выражением» читал Сергей Бондарчук.

За Эйзенштейна было стыдно — и, сколь бы красиво это ни прозвучало, именно во время того просмотра-испытания я дал себе слово доказать, что Эйзенштейн снимал шедевр, а не эту неловкую, подернутую мертвенностю поделку. С его киноматериалами я имел счастье соприкоснуться, работая над лентой «Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия» (1998).

Я хотел сделать реконструкцию, верную духу кадров Эйзенштейна, а не букве... чего, собственно? Ведь этой пресловутой «буквы» — того сакрального оригинала, который кощунственно хоть в чем-то исказить, здесь не было. А был — гигантский массив не смонтированного и даже не просмотренного самим мастером материала. Спасибо Валерию Босенко, сотруднику Госфильмофонда Российской Федерации — он совершил научный подвиг: без его классификации кадров, снятых группой Эйзенштейна в Мексике, к освоению этой громады было бы не подступиться...

Иной «реставратор», как за помочи, судорожно уцепился бы за сценарий фильма — однако вместо него имелось очень схематичное либретто², на основе которого лента рождалась как грандиозная импровизация.

Судя по этим наброскам, Эйзенштейн хотел снять четыре истории. В одной — представлял бы некий утраченный тропический рай — патриархальная Мексика хижин и деревушек, затерянная в девственных джунглях. Вторая история, с гибкими тореадорами, точеными профилями жгучих красавиц и брутальной корридой — была бы о Мексике... испанской, рожденной культурой и нравами завоевателей. После новеллы о глухом безвременье, в трясину которого погрузила страну диктатура Диаса, — вскипали бы картины жарких боев мексиканской революции...

Стоило, однако, представить на экране саму эту ученическую последовательность историй, как бы построенных в затылок и сменяющих — да еще по хронологии — друг друга, как сразу возникал призрак той мертвящей скуки, что пустила под откос «реконструкцию» 1978 года.

Снимая свой фильм, Эйзенштейн использовал либретто как рабочую заготовку — ведь многое в его мексиканских материалах отличается от изложенных им историй. Иной, вероятно, была бы и монтажная конструкция его ленты.

Поэтому — каркасом моей версии незавершенной эпопеи стала драматургическая модель, блестяще разработанная Дэвидом Уорком Гриффитом. Действие его фильма «Нетерпимость» (1916) развивается в четырех исторических временах. Падение Вавилона, казнь Христа, Варфоломеевская ночь, расстрел забастовщиков и суд над невинным рабочим в современной Америке — с самого начала показаны здесь не «по порядку», а... сплетаясь и перекрещиваясь. К финалу фильма они просто сливаются воедино, рождая мощное и цельное смысловое высказывание.

Свои намерения Гриффит описывал так: «Эти четыре рассказа сначала потекут подобно четырем рекам, на которые смотришь с вершины горы. Сперва эти четыре потока побегут отдельно, плавно и спокойно. Но по мере того как они бегут, они сближаются больше и больше, текут все быстрее и быстрее и, наконец, в последнем акте они сливаются в единую могучую реку взволнованной эмоции»³. Такая структура рождает удивительное чувство сопричастности «Большой Истории»: «От того, успеет ли жена осужденного принести доказательства его невиновности, зависит не только жизнь и смерть ее мужа, но и смерть и воскресение Христа»⁴.

Эйзенштейн восторгался «Нетерпимостью», при этом — отчасти соглашался с американским историком кино, назвавшим ее «блестательным поражением»⁵. Образ вселенского зла, полагал Эйзенштейн, сложен здесь все же по старинке — из кубиков традиционного повествования с индивидуальной интригой, пусть и искусно перемешанных. Сам же он считал, что для создания глобальных обобщений нужно сопоставлять в монтаже не те или иные истории и даже не их причудливо организованные фрагменты, а — образные ассоциации, рождающиеся компонентами действия. Словом, не раскатывать сюжетную конструкцию «по горизонтали» за счет чисто повествовательного наполнения, а — выявлять глубинное измерение в локальных сегментах действия. Такое образная «вертикаль» должна пронизать толщу былых эпох и, одновременно, устремляться в будущее.

Так, в ленте Эйзенштейна «Стачка» (1924) из монтажного сопоставления разгрома взбунтовавшихся рабочих с натуральной бойней рождался образ, с одной стороны, неких ужасающих закланий древности, а с другой — всех террористических диктатур прошлого, настоящего и будущего. Когда в фильме «Броненосец «Потемкин» (1925) цепь карателей мерно преследует детскую коляску, прыгающую по ступенькам Одесской лестницы, — вспоминаются расправы времен не только царя Николая, но и... царя Ирода с его избиением младенцев.

Образ цивилизации, пропитанной ядом нетерпимости, Гриффит рождает из монтажа событий четырех эпох — в образах Эйзенштейна, обретающих универсальное значение, эпохи резонируют, перекликаются, а то и сплавляются воедино.

На страницах книги Карлтона Билса «Лабиринт Мексики» Эйзенштейн отчеркнул характеристику специфического понятия, неведомого российской культуре: «Василада — это сочетание смехотворного и возвышенного, пошлости и невинности, красоты и уродства, одухотворенности и зверства, которые обескураживающе легко связываются одно с другим, представляя мир в преходящем сиянии, как разлетающееся пламя фейерверка. Подход мексиканца к жизни, к смерти и к сексу, подход, определяемый василадой, пронизан поэтической безответственностью, бросает вызов логике, воспринимает серьезные вещи с легкостью, а вещи незначимые — с великой серьезностью»⁶.

Эйзенштейн считал, что «vasilada» определяет характер мексиканца, и хотел выразить саму его суть в изображении того выплеска народного ликования, которое сотрясает страну в «День смерти». Так называется... праздник, который Мексика с размахом отмечает 2 ноября. Это — День бесшабашного торжества Костлявой, изображаемой в карнавальных формах и с величайшим презрением.

Монтируя свою «Мексиканскую фантазию» — я всеми средствами стягивал образное наполнение отобранныго материала к смысловому ядру замысла Эйзенштейна — к сцене фантастического карнавала, того грандиозного действия, что, вопреки устрашающему европейца названию, является не Днем вселенской скорби, а, напротив — Праздником жизненного полнокровия. Поэтому в пластиках новелл Эйзенштейна я выявлял не черты их внешнего, чисто фабульного, сходства, а — внутренние, и не всегда очевидные, связи.

Истинным наслаждением было не столько изучать кадры Эйзенштейна, сколько... просто смотреть на них. Считается, что он обожал нарезку коротких ударных изображений. Меня, однако, поражало, что те его кадры, с которыми я работал за монтажным столом, никак не желали становиться «короткими». В克莱ишь в монтажную фразу кусочек иного якобы длинного плана — а он «не стреляет»: кадра нет. А вернешь этому кусочку сам его неспешный разгон и его тягучий и вроде бы не обязательный «хвост», как бы размыкающий действие в бесконечность — тогда и рождается ощущение полноценного кадра. Поэтому я стремился брать изображения Эйзенштейна в их реальной протяженности. И — когда на экране мы смотрели эти длиннейшие планы, снятые Эдуардом Тиссе, возникал удивительный эффект присутствия.

Такого упения «отдельно взятым» изображением у Эйзенштейна, кажется, раньше не было. Вот — в узкой лодке плывет по реке, загребая веслом, девушка с распущенными волосами, и кажется, что главным содержанием этого кадра является сетчатая тень от листьев, скользящая по ее обнаженному телу. А вот — он и она, возлежащие в гамаке. По их телам мерно ходят уже полоски теней от листьев пальм, пологом нависающих над нагими фигурами...

Мотивы фильма, собранные, как в фокусе, в эпизоде грандиозного «Дня смерти» — обязаны были резко пропустить в задуманной, но так и не снятой новелле «Солдадера». Поскольку время ее действия — огневые 1910-е, то естественно предположить, что женщина, которую воспета здесь революционер Эйзенштейн, — это женщина с оружием в руках и тоже революционерка. Словом, как писал поэт: «Наши девушки, ремешком / Подпоясывая шинели, / С песней падали под ножом, / На высоких кострах горели...» Ничуть не бывало: «солдадера» — это солдатская женка.

Когда сходились в бою воюющие отряды Мексики — то каждую из сторон возглавляла армия... женщин, которые еще до всех этих воинов, так сказать, «первыми вступали»... ну, если не «в города», то в деревни. Они кухарили, готовили своим мужикам еду,

питье и ложе. А после битвы — перевязывали, кормили и, разумеется, любили их.

И, когда гибнет избранник описанной в либретто «солдадеры» — она безмятежно переходит на... другую сторону, столь же всесторонне обслуживать уже другого бойца. Эйзенштейн гордился этим сюжетом — надо сказать, просто недопустимым в эпоху воспевания классовой борьбы. Действительно, что это же получается — природное и даже биологическое затмевает здесь, страшно сказать, социальное и классовое?..

...Лёгкой тенью этот умиротворяющий, пронизанный всечеловеческим милосердием мотив «Солдадеры» проскользит над теми кадрами фильма «Александр Невский» (1938), где после битвы на Чудском озере из-за горизонта плавно возникает фигура новгородской девушки Ольги, героини Валентины Ивашёвой. Она оплакивает русских воинов и... кажется, что с тем же задумчивым пением вот-вот двинется вдоль тел их поверженных противников. В «оборонном» фильме 1938 года этого, конечно же, быть не могло — но эмоциональный настрой эпизода, казалось, вел именно к такому решению...

Размытие одномерных схем происходит на всех уровнях «мексиканской» ленты Эйзенштейна. Вот в ней показано, как пеоны восстают против своего помещика — их зверски казнят, закапывая в землю и затаптывая копытами лошадей. Сам по себе этот, по-эйзенштейновски жестокий эпизод, может восприниматься в духе пропагандистских схем советского кино — крестьяне восстали, а плохой помещик их убил.

Но, когда внимательно смотришь материалы Эйзенштейна, то вырисовывается несколько иной сюжет. Ведь пеонов казнят не только за их импульсивный бунт, но и за то, что в перестрелке между ними и подручными помещика гибнет его дочь — Сарра. Так что здесь наглядно торжествует языческий принцип «коко за око» — что, конечно, никак не вмещается в нормативные схемы советской пропаганды с ее исключительно классовыми мотивировками социальных противостояний.

В ремесленных реконструкциях «Мексики» Сарра разве что мелькает — однако поражает, насколько подробно разработана ее линия в материалах Эйзенштейна. Сначала — в фильм буквально впархивает этакая взбалмошная девица, что к вооруженным мужчинам, отправляющимся усмирять бунтарей, присоединяется ради забавы, как на пикник — словно те едут куропаток пострелять. В сцене боя она палит из своего дамского, как бы игрушечного пистолетика в белый свет как в колечку, ее жалит пуля пеона, и далее — Сарра показана уже упокоенной, лежащей в гробу, установленном в гасиенде.

Возышение ее образа тонко выстроено. Сначала — это фитилька из фарса, затем — мы видим прекрасное, какое-то даже удлиненное и словно мраморное лицо девы, на которое словно снизошла благодать Бечности — причем обычная муха, случайно или нет залетевшая в кадр и ставшая ползать по ее недвижным

губам, воспринимается как некое поругание ее облика, исполненного неземного величия.

И опять же — композиции и настрою этого кадра гораздо позже, уже в фильме «Иван Грозный» (1943–1945), будут вторить крупные планы Анастасии в гробу. Но она-то изначально представляла возвышенным символом чистоты, а здесь-то?.. Чем заслужила пустенькая Сарра столь поэтичное оплакивание?..

Однако — подобное изображение тех, кто пал жертвой насилия, не опирается у Эйзенштейна на рутинные построения индивидуальной интриги, связанной с традиционным развитием характера, — герой, мол, был таким, а стал этаким в силу таких-то и таких-то событий и факторов. Резкое и художественно как бы иррациональное возвышение гибнувшего человека — черта поэтики Эйзенштейна. Сам по себе его персонаж может быть сколь угодно зауряден, но насильтвенная смерть делает его частью страдающего человечества и оделяет ореолом жертвенности. И тогда — молодая мещаночка с одесской лестницы, чья кровь из простреленного живота заливает декоративную пряжку с выгнувшим шею лебедем, метой ординарного вкуса, — враз возвышается до гибнущей, теряющей дыха Мадонны.

Самый наглядный пример такого рода — линия князя Владимира в фильме «Иван Грозный». Сначала он — герой фона, ущербный умом незлобивый паренек. Но к финалу 2-й серии именно этот вроде бы самый ничтожный персонаж эпопеи становится новым святым и выходит на первый план повествования, становясь той духовной силой, что противостоит Грозному самодержцу. В ореоле снизошедшей святости неожиданно предстает и ничтожная Сарра из «Мексики»...

Пиком мировой литературы Эйзенштейн считал роман Джеймса Джойса «Улисс» (1922). Сказать, что он любил или даже обожал это произведение — значит вообще промолчать. Это творение было для него как-то — всем. Иной раз казалось, что Эйзенштейн просто не может найти вершину, сопоставимую с этой громадой, и вынужден оперировать одними превосходными степенями. В Мексике он сказал, как выдохнул: «Улисс» — шедевр Джойса — величайшее творение мировой литературы, затмевающее Рабле, Бальзака, Данте...»⁷. Эта декларация, написанная по-английски, была рассчитана на страницы зарубежных изданий — в исследованиях, рассчитанных на советские публикации, регистр похвал Джойсу сужается. Он, мол, «является высшей точкой того, докуда могла подняться буржуазная литература»⁸. О его превосходстве над Данте и Бальзаком речи вроде бы не заходит — хотя, если вчитаться в этот пассаж, то сказано именно об этом.

В Москве Эйзенштейн нахваливал Джойса с оглядкой — всего лишь как ценного буржуазного «спеца», приемами которого стоит вооружиться и советским творцам. Мысль — не самая смелая, но, чтобы в середине 1930-х легализовать даже ее, приходилось наводить самую кромешную тень на плетень. Писать, скажем, что герой «Улисса» — «наиболее страшный образ <...> духовного облика человека при капитализ-

ме, если вообще можно говорить о духовном облике <...> применительно к Леопольду Блуму»⁹.

Но — такой ли уж «черной дырой» выглядит этот мелкий рекламный агент из Дублина? Ведь Джойс о нем иного мнения. Среди важнейших особенностей тел небесных, перечисленных в 17-й главе «Улисса», есть и такое: «...явление звезды (1-й величины) чрезвычайной яркости <...> около времени рождения Вильяма Шекспира, <...> и звезды (2-й величины) аналогичного происхождения, <...> которая явилась и исчезла в созвездии Северной Короны около времени рождения Леопольда Блума...»¹⁰.

Так что в системе мироздания, выстроенной в «Улиссе», Леопольд Блум занимает почетное второе место — сразу после Вильяма Шекспира. А по непосредственному впечатлению от этого длиннейшего абзаца Джойса — они и вовсе равны: поди разбери, какая из звезд небесных «лучше» или «значительнее» соседки?

Внутренняя концепция «Улисса» — в том, что любой «частный» человек сложен, как Шекспир, и бесценен, как Шекспир. Каждая личность, считал Джойс, принадлежат не к тому или иному классу, а — ко всему прекрасному телу человечества.

Под прямым воздействием «Улисса» на Эйзенштейна обычно подразумевают использование новаций повествования — приемов монтажа или «внутреннего монолога». Этую версию охотно поддерживал и сам Эйзенштейн, то и дело заявляя: «...в языковой кухне литературы Джойс занимается тем же, чем я брежу в отношении лабораторных изысканий в области киноязыка»¹¹. Так, собственно, и утвердились — великий экспериментальный роман увлек, мол, Эйзенштейна тем, что развернул перед ним веер художественных приемов, то есть, разомкнул в бесконечность границы повествовательной техники. А о том, что на Эйзенштейна повлияла не одна техника повествования «Улисса», а само его... содержание, и речи не заходит.

В этом, впрочем, успешно старался убедить и сам мастер — в том, что писалось им в СССР об «Улиссе», всегда ощущалась некая недоговоренность, а иногда просто казалось, что он не читал своего любимого романа.

Вот, скажем, наиболее чувственная глава «Улисса», а именно — монолог Молли с его образом женской плоти как истока прекрасной и своевольной Жизни, вбирающей в себя сор повседневности и зов Мироздания, счет за чулки и звездные хороводы. Пафос Джойса здесь тем мощнее, что бытийного гимна удостоена не какая-то исключительная особа — он полногласно звучит в честь людской пылинки, заурядного существа, глупенькой и похотливой мещанки.

Но ситуацию, в которой изливается монолог Молли, Эйзенштейн описывает предельно сухо — «...миссис Блум ждет мужа в кровати и вспоминает своих бывших любовников...»¹² — и разбирает лишь его техническую сторону, мастерски передающую состояние сознания, погружающегося в сон. Впрочем, для 1937 года, когда писались строки его исследования,

и этого было немало. А все же... неужели только это казалось важным Эйзенштейну в грандиозном финале великой книги?

Однако... перенесемся назад, в жаркую, жестокую и бесшабашную Мексику, и... с радостным облегчением прочитаем уже другие, «правильные» слова, написанные им о героине Джойса: «Миссис Блум оказывается не только певицей и, по случайности, женой рекламного агента. // Миссис Блум, помимо этого — Мать Вещей. Мать-Земля. И ее никогда не прекращающееся плодородие — самое сильное (! — О. К.) среди символов мировой (!!! — О. К.) литературы персонифицированное выражение этого основополагающего (!!!!! — О. К.) принципа»¹³.

Образ Молли совершает скачок в иное качество не за счет ее внутренней эволюции, происходящей под воздействием внешних событий, как то сплошь и рядом случается в искусстве ремесленного «психологического реализма». Джойс создает здесь принципиально иную концепцию персонажа, когда динамика авторского взгляда выявляет не социальную или типологическую составную «частного» индивида, а его взвышенную бытийную суть.

Эту модель построения образа Эйзенштейн творчески использовал не только при создании образа Сарры, но и стремился распространить на все смысловые уровни своего грандиозного фильма «Que viva Mexico!». Конечно же, именно его он и имел в виду, разглядывая в капелле Чапингро фрески своего друга Диего Риверы:

«...его символика Революции вырастает из глубин символики Рождения: от мертвого Сапаты, из кровавых лохмотьев которого тянутся мощные ростки будущей свободы, — через триптих Веры Борцов, увиденной как порождение семени, — к огромным фигурам Земли Спящей и роскошной Земли Пробуждающейся»¹⁴.

Примечания

¹ См.: Юренев Р. С. Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод: В 2 т. Т. 2. М., 1988.

² См.: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 6: Киносценарии. М., 1971.

³ Цит. по: Сергей Михайлович Эйзенштейн: Метод / составитель Клейман Ю. Н.: В 2 т. Том 2. Тайны мастеров. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 116.

⁴ Соловьёва И., Шитова В. Четырнадцать сеансов. М.: Искусство, 1981. С. 13.

⁵ См.: Там же. С. 115.

⁶ Цит. по: Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т. Т. 1. М.: Труд, Музей кино, 1977. С. 424.

⁷ Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т. Том 2. С. 342.

⁸ Эйзенштейн Сергей Михайлович. Монтаж. С. 251.

⁹ Там же. С. 252.

¹⁰ Джойс Д. Улисс: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. М.: Республика, 1993. С. 486.

¹¹ Эйзенштейн Сергей Михайлович. Метод: В 2 т. Т. 1. С. 94.

¹² Там же. С. 128.

¹³ Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т. Т. 2. С. 343.

¹⁴ Там же.

В. В. Забродин

историк театра и кино,
доцент кафедры
художественно-технического
оформления Московского
университета печати
им. И. Федорова

ГОЛГОФА СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Copyright © 2014, В. В. Забродин

Утром 14 октября 1941 года Сергей Михайлович Эйзенштейн оставил своей матери — Юлии Ивановне — две записки (первую у себя — на Потылихе, рядом со студией «Мосфильм», и вторую у нее — на Чистых прудах, откуда уже недалеко было до площади трех вокзалов). Их текст почти идентичен, приведем более позднюю по времени:

«Дорогая мама! Молниеносно выезжаю сегодня в Алма-Ату, не имея времени даже высокочить к Тебе. Если Москва не будет отрезана, Тебе тысячи рублей хватит до получения денег от меня из Алма-Аты. Елизав[ета] Сергеевна тоже уехала (в Ташкент) и так же внезапно. Если хочешь, живи на Потылихе, хотя в городе, а на даче и подавно, конечно, гораздо спокойнее. Крепко, крепко целую. Сразу же дам знать. Твой Сергей. 14. X.14 (сначала сын так и написал, затем поправил год на правильный — 41. — В. З.). 4 час. 30 мин. утра. Чистые пруды 23, кв. 2»¹.

Восстановим последовательность событий.

Сначала Эйзенштейн отвез во МХАТ Елизавету Сергеевну Телешеву, которая считалась в то время его гражданской женой. На самом деле театр был эвакуирован в Саратов, но, по всей видимости, прощающим это не следовало знать.

Затем Сергей Михайлович заехал на Потылиху. Там он собрал чемодан с личными вещами и забрал чемодан с документами из архива Мейерхольда (перепиской учителя) — в эвакуацию разрешалось взять только два чемодана. Оставить на Потылихе ценные документы Старика (так Эйзенштейн называл Мейерхольда) ученик никак не мог.

Эйзенштейн убеждал мать, что «на даче», то есть в Кратово, куда у него не было времени «выскочить», «гораздо спокойнее», не без задней мысли — там осталась основная часть архива Мейерхольда, которую тоже следовало сберечь.

Самое неожиданное в записке — ее начало: «Молниеносно выезжаю...» Можно подумать, что это было решение самого Сергея Михайловича. Между тем этим эшелоном вывозились в Алма-Ату видные деятели отечественной культуры. Через два дня — 16 октября — в Москве началась массовая паника.

Спустя год — 25 октября 1942 года — Эйзенштейн записал в дневнике: «Сегодня год, как мы в Алма-Ате. Не все ли равно, на фоне каких декораций проторчала этот год моя Голгофа?!..»²

На основании этой записи становится ясно, что поезд с эвакуантами был в пути более 10 дней.

Гораздо сложнее понять, что Сергей Михайлович имеет в виду, когда пишет «моя Голгофа»? Относится ли это ко всей его работе в кинематографе, начиная со «Стачки»: первый ее вариант был завершен в ноябре 1924 года, затем начались сложности в цензуре (которую поддержало и руководство Пролеткульта) и в прокат фильм был выпущен (после поправок) спустя полгода. Не будем затрагивать последующие конфликты вокруг фильмов Эйзенштейна (и непоставленных сценариев) как на родине, так и во время так называемой «зарубежной командировки» (Европа, США, Мексика) — это все достаточно разработанные сюжеты.

Ограничимся некоторыми соображениями, связанными с воплощением картины «Иван Грозный», а также судьбы сценария этой картины и перипетий его публикации.

В фонде Комитета по делам кинематографии (в Российском государственном архиве литературы и искусства) сохранился сценарий фильма «Иван Грозный», который датирован: «Москва — Алма-Ата 1941 г.»³. На обороте переплета синим карандашом написано: «1-й вариант Литер. сценария 1941 г.».

Это не совсем верно: существует вариант сценария, написанный весной 1941 года⁴. Однако у него нет статуса официальной версии.

Вариант, завершенный в Алма-Ате, был дополнен «Историческим комментарием»⁵ и предварялся авторским пояснением:

«ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В “Русской народной поэзии” — статье, посвященной собраниям Кирши Данилова, Суханова и Сахарова, — Белинский в 1841 году пишет: “Лучшие исторические песни — об Иване Грозном. Тон их чисто сказочный, но образ Грозного просвечивает сквозь сказочную неопределенность со всею яркостью грозовой молнии”.

Этот отзыв Белинского о народных песнях, конечно, оценка наиболее веского достижения, доступного поэтическому произведению, старающемуся воссоздать облик героя прошлого.

К этому старается по возможности приблизиться и сценарий о Грозном во всех тех случаях, когда воображению приходилось рисовать и дорисовывать не дошедшие до нас страницы жизни и жизнедеятельности “этого поэта государственной идеи”, как называл Грозного один из историков XIX века.

Однако кинокартина — не былина. И исторически познавательная сторона ее не имеет права сбиваться на “сказочную неопределенность”, но должна следовать всей возможной исторической точности, соединяя, таким образом, в себе поэтичность народной песни со строгостью летописного изложения, не говоря уже о том, что в основе ее должна лежать точная историческая концепция.

Поэтому сценарий о Грозном в отношении исторической точности старается, перефразируя слова Макиавелли, произвольно вложенные в уста Ефросиньи Старицкой в сцене с сыном, — всюду быть точным и документальным, “если это возможно”, — но вместе с тем совершенно сознательно позволяет себе и известные отступления, смешения или сгущения событий во всех тех случаях, “когда это необходимо” — по чисто выразительным, драматическим или поэтическим соображениям.

Однако подобным “отступлениям” должен вестись в сценарии строгий учет, особенно в отношении к тому читателю, которому детально известны даты и факты истории Ивана Грозного.

Поэтому подобные отступления в отдельных сценах, равно как и необходимые исторические обоснования и мотивировки для часто совершенно неожиданных подлинно исторических фактов — фиксируются в приложенном к концу сценария “Историческом комментарии”.

В него вошел материал двоякого рода. Частично это — отрывки из тех первоначальных данных, по которым складывались отдельные эпизоды, сцены и характеры. Частично же последующие обоснования к тем сценам, эпизодам и характерам действующих лиц, которые сами возникали в порядке творческой находки или выдумки тогда, когда и люди, и события эпохи Грозного стали для автора осозаемо близкими и начали жить своею самостоятельной жизнью в авторском воображении.

По составлению “комментария” приношу искреннюю благодарность моему ассистенту тов. Л. А. Инденбому, потратившему немало времени и сил на розыски материала, отвечающего обеим задачам.

Следует добавить, что для прочитавшего сценарий чтение комментария отнюдь не обязательно: все необходимое сказано самим сценарием.

Тем не менее чтение комментария может иметь известный интерес, чисто исследовательский.

С одной стороны, в отношении фактов истории самой эпохи Ивана Грозного; с другой стороны, для истории творческого претворения этих фактов в киносценарии о Грозном.

Всюду, где это возможно, комментарий придерживается первоисточников и старается ответить на вопросы, которые могут возникать по ходу чтения сценария⁶.

«Поэтом государственной идеи» Грозного называл К. Д. Кавелин, сторонник сохранения неограниченной монархии с допущением умеренных преобразований. Понятно, почему его трактовка роли

Ивана IV стала столь популярной в конце 30-х годов. Понятно также, почему, рассуждая об «исторической точности» сценария, Эйзенштейн прибегает к макиавелиевскому «если это возможно». Вряд ли стоит опровергать обратное утверждение: задание, полученное режиссером относительно героя его картины, отрицало саму возможность «всюду быть точным и документальным».

Через полгода после того, как был написан текст Эйзенштейна, председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко четко сформулировал то, что требуется при освещении фигуры царя Ивана: «Правдивое изображение в литературе и драматургии образа Ивана Грозного имеет большое значение. Известно, что до сих пор в исторической литературе Ивана Грозного изображали неправильно: либерально-буржуазные историки всячески развенчивали Ивана Грозного, подчеркивая его жестокость. Они не сумели понять роли Ивана Грозного в создании русского государства, в ломке старых устоев».

Предметом рассмотрения М. Б. Храпченко была пьеса А. Н. Толстого, и ей был вынесен приговор: «Несомненно, что пьеса А. Н. Толстого “Иван Грозный” не решает задачи исторической реабилитации Ивана Грозного»⁷.

Задача «исторической реабилитации» фактически требовала оправдания жестокости правителя. Если вспомнить заглавие романа Анатоля Франса, запрещенного в это время в нашем отечестве, «Боги жаждут», то требовалось много крови, чтобы утолить эту жажду. Вряд ли надо объяснять, кого олицетворял и оправдывал Иван Грозный.

Однако режиссер предупреждает руководителей Комитета, что «совершенно сознательно позволяет себе и известные отступления», объясняя, что, «когда это необходимо», он будет делать это «по чисто выразительным, драматическим и поэтическим соображениям».

Именно поэтому к сценарию приложен «Исторический комментарий». Там дается как сводка исторических документов, так и объяснение отступлений от них. Автор сценария демонстрирует как осведомленность в событиях прошлого, так и желание их «смешения, сгущения» по «поэтическим соображениям». Это следование традиции Гёте, который назвал свои воспоминания «Поэзия и правда».

В конце этого текста автор сценария лукаво предупреждает: «Тем не менее чтение комментария может иметь известный интерес, чисто исследовательский». Интерес будущего исследователя заключался бы не в том, чтобы объяснить автору «факты истории самой эпохи Ивана Грозного», что с настойчивостью, достойной лучшего применения, долгие десятилетия делали почти все, кто писал о фильме «Иван Грозный», а в исследовании «истории претворения этих фактов в киносценарии о Грозном». Вторая задача, надо признаться, полноценно не ставилась до сих пор.

Поясним, что имеется в виду. Фильм до сих пор анализируется как исторический. С одной стороны, это, казалось бы, не требует объяснений. Он по-

священ событиям и персонажам далекого XVI века. Однако, с другой стороны, все исследователи пишут о многочисленных отступлениях от исторических фактов (как событийных, так и биографических). Наиболее последовательно это проведено в биографической книге В. Б. Шкловского «Эйзенштейн»⁸. На протяжении десятков страниц биограф с настойчивостью учителя средней школы объясняет своему герою, как обстояли дела на самом деле, ни разу не попытавшись понять, как многочисленные деформации истории режиссером связаны с тем, что он хочет сообщить зрителю.

Понятно, что ближайшие ассоциации связывают героя картины с заказчиком ее, первым зрителем страны. Только Л. К. Козлов в своей блестящей статье «Гипотеза о невысказанном посвящении»⁹ предложил иную версию: прототипом, моделью для Ивана Грозного послужил Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Ценность этой «гипотезы» заключается в том, что она делает акцент не на «необходимости» (портрет современного властителя, воздвигнутый на пьедестал истории), а на «возможности» (властитель, объясненный как персонаж биографии автора сценария).

Между тем в архиве С. М. Эйзенштейна сохранились тексты более парадоксальные, чтобы не сказать более радикальные.

Накануне нового 1948 года — 28 декабря 1947 года — Эйзенштейн сделал дневниковую запись «Автобиографический фильм». Вот ее начало:

«1. Charlie pure ставит себя (как напр[имер] Jean Jeaques.

Вся пра-биография в “Dog’s Life” и “Kid’e”.

Summaring линию своего “Донжуанизма” в “Monsieur Verdoux”.

2. Stroheim тоже ставит себя в автобиографическом венском аспекте.

3. Через образ героя. Yo — Грозный. Довженко — Мичурин. Козинцев — Пирогов»¹⁰.

Запись сделана за полтора месяца до смерти. Она достаточно серьезна и откровенна. В первом пункте речь идет о Чаплине: Чарли как герой его фильмов уменьшительное от Чарльз — имени самого режиссера. Эйзенштейн считает, что начало его биографии (лондонское детство) отражено в его фильмах «Собачья жизнь» и «Малыш», а его любвеобилие (многочисленные романы и женитьбы — «донжуанизм») нашло окончательный итог в «Месье Верду». Все это продолжение традиции автобиографизма, идущей от Жана-Жака Руссо.

Во втором пункте речь идет о цикле фильмов Штрогейма, действие которых происходит в Вене и где он играет роли вырождающихся аристократов (правда, впоследствии выяснилось, что автобиографизм этих фильмов — фиктивный, скорее их можно назвать «воображеной автобиографией»).

В третьем пункте речь идет об отечественном кинематографе. Здесь безусловное попадание: Довженко — Мичурин.

Речь идет о первом варианте фильма Довженко, который назывался «Жизнь в цвету». Это была поэма

о борьбе человека с природой, о попытке преодолеть ее косность. Затем, как обычно, последовали замечания по улучшению картины, актуализации темы и пр. В результате, уже после смерти Эйзенштейна, потребовалось отразить борьбу против вейсманитов-морганистов, достигшую апофеоза на печально знаменитой сессии ВАСХНИЛ 1948 года, и в конце 1949 года появился наконец фильм «Мичурин», в котором были истреблены почти все поэтические мотивы, столь свойственные Довженко.

Что касается утверждения Эйзенштейна: «Yo — Грозный», то оно может показаться близким признанию Гюстава Флобера: «Я — Эмма» (речь идет о героине романа «Госпожа Бовари»). Но у Сергея Михайловича есть и более конкретные соображения, можно сказать интимные признания.

Показательна в этом отношении дневниковая запись, сделанная в июне 1947 года:

«Автобиографизм в “Иване”:

Курбский — Гриша. Даже по типажу.

Бровь Назанова под крестом — exactly Grisha’s.

Предательство принципов, лелеемых вместе (какказалось) — в киноэстетике. Предательство их (“Вес[елье] ребята”) — предательство меня (перед Бор[исом] Зах[аровичем] rag excellence <по преимуществу — франц.> перед юбилеем 1935 г.).

Even more profound <даже более глубоко — англ.>: надуманный вовсе эпизод “романа” с Анастасией (сейчас впервые) мне кажется reproduction <воспроизведением — англ.> истории нашей с Ириной Х., отбитой им у меня»¹¹.

Поясним, о ком и о чем здесь идет речь: Гриша — это Григорий Александров, ученик Эйзенштейна, ставший прототипом Курбского. В М. Назанове, игравшем роль Курбского, режиссер ищет и подчеркивает черты сходства с Александровым («Бровь Назанова под крестом — точно Гришина»).

Борис Захарович Шумяцкий как руководитель отечественной кинематографииставил своей целью расколоть группу Эйзенштейна — Александрова — Тиссэ, вернувшуюся из зарубежной поездки в 1932 году. И надо признать, что ему это удалось. Хотя можно расценить выбор Александрова и иначе: не предательством, а обретением собственного пути.

«Роман» Курбского и Анастасии, так и не состоявшийся в экранной версии, скорее всего не случился и в реальности: Ирина Хольд (сценический псевдоним начинающей актрисы, дочери Всеволода Мейерхольда) не ответила на притязания Александрова (возможно, они существовали только в воображении Сергея Михайловича).

Тем не менее у осужденного большинством исследователей творчества Эйзенштейна «треугольника» Иван — Анастасия — Курбский как слишком надуманного, по признанию режиссера, имелись серьезные автобиографические резоны.

В фильме есть и другие автобиографические мотивы.

Нельзя не обратить внимание и на линию Федора Басманова.

«Что же тема Федьки?» — задает вопрос Сергей Михайлович. Ответ весьма показателен:

«Конечно, тема выбора между отцами: прямым — Алексеем и государственным — Иваном»¹².

Разработке этой линии посвящено достаточное количество записей режиссера, как уже опубликованных, так и еще ждущих обнародования.

Бросается в глаза сходство этой темы в фильме «Иван Грозный» и в «Мемуарах» С. М. Эйзенштейна: там речь идет об отце родном — Михаиле Осиповиче и отце духовном — Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде.

Обратим внимание на еще одну автобиографическую тему: отношение матери и сына. Публикуя в свое время первое письмо Юлии Ивановны сыну, уехавшему в заграничную командировку, мы обнаружили сходство словаря матери Сергея Михайловича и Ефросиньи Старицкой¹³. Это убедило нас в том, что деспотизм Юлии Ивановны, считавшей сына слишком инфантильным для своего возраста, отразился в отношениях героини «Ивана Грозного» к своему сыну — Владимиру Андреевичу как убогому недорослю, что ни в малейшей степени не отвечает историческим фактам.

Думается, приведенные примеры позволяют утверждать, что «Иван Грозный» не совсем обычный исторический фильм, что в нем ощущимы автобиографические мотивы, что резко расходилось с требованиями заказчика. Реакция И. В. Сталина была весьма показательна. Вот фрагмент его выступления на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) 9 августа 1946 года по поводу трактовки Эйзенштейном персонажа, в котором вождь хотел увидеть себя: «Иван Грозный — человек с волей, с характером, у него какой-то безвольный Гамлет. Это уже формалистика. Какое нам дело до формализма, вы нам дайте историческую правду. Изучение требует терпения, а у некоторых не хватает терпения и поэтому соединяют все воедино и преподносят фильм: вот вам, глотайте, тем более что на нем марка Эйзенштейна. Как же научить людей относиться добросовестно к своим обязанностям, своим достоинствам и к интересам зрителей и государства? Мы хотим воспитывать молодежь на правде, а не на том, чтобы искажать правду»¹⁴.

Конечно, «безвольный Гамлет» не отвечал притязаниям первого зрителя страны. Он не соответствовал интересам государства (не правда ли, что здесь уместно вспомнить одного из Людовиков: «Государство — это я»). И без всяких сомнений, «гамлетизм» Грозного во 2-й серии фильма — это еще один автобиографический мотив в произведении Эйзенштейна.

Стоит напомнить, что существует другой отзыв И. В. Сталина об «Иване Грозном». В нем речь идет о сценарии С. М. Эйзенштейна. Правда, не выяснено до сих пор, какой именно вариант сценария был послан Комитетом по делам кинематографии «кремлевскому цензору». Отзыв датирован 13 сентября 1943 года:

«Т. Большакову

Сценарий получился неплохой. С. Эйзенштейн справился с задачей. Иван Грозный, как прогрессивная сила своего времени, и опричнина, как его целесообразный инструмент, вышли не плохо.

Следовало бы поскорее пустить в дело сценарий. И. Сталин»¹⁵.

Оценка выставлена исполнителю заказа, прямо скажем, не очень высокая: сценарий — «неплохой», Иван Грозный и опричнина — «вышли не плохо». Иосиф Виссарионович, как «прогрессивная сила своего времени» и карающие органы, как «его целесообразный инструмент», конечно же, заслуживали большего, но и в таком виде следует «поскорей пустить в дело сценарий».

Речь в этой записке не идет об «исторической правде», а совсем о другом. Если Грозный разделил страну на земщину и опричнину, то спустя четыреста лет она была снова разделена на верных линии партии и врагов народа. И задача, поставленная перед Эйзенштейном, как и перед другими исполнителями государственного заказа — А. Толстым, к примеру, — сводилась к оправданию жестокости опричнины, т. е. «целесообразности» террора. Может быть, отсюда ощущение Сергея Михайловича — «моя Голгофа».

Приведем продолжение записи о «теме Федьки»:

«Для обрисовки “внутренней атмосферы” опричнины, где элемент “человек человеку волк” достаточно силен, где “уз дружбы до конца” нет и “сегодня друг — завтра враг” — неотъемлемый штрих взаимоотношений для отношений, которые держатся на взаимных сговорах, магарычах и пр...»¹⁶ Далее ссылка на записи Штадена, которые «более чем полны этим».

Однако в печатном тексте опущено несколько слов: после «неотъемлемый штрих взаимоотношений» в автографе в скобках следует «(Trauma с разоблачением Елены Кирилловны)»¹⁷.

Елена Кирилловна Соколовская в должности заместителя директора киностудии «Мосфильм» помогала Эйзенштейну в работе над фильмом «Бежин луг», после катастрофы «Бежина луга» написала ему письмо, где предлагались варианты возможных будущих произведений¹⁸. 4 июня 1937 года она была назначена директором «Мосфильма», а спустя 4 месяца — 10 октября — была арестована как враг народа. 20–22 октября на «Мосфильме» проходило собрание творческих работников по вопросу «ликвидации последствий вредительства в студии». В архиве Эйзенштейна сохранились наброски к выступлению («травма с разоблачением») на этом совещании¹⁹, хотя пока не установлено — пришлось ли ему выступать.

Из этой записи Эйзенштейна ясно следует, что у него не было никаких иллюзий относительно облика опричнины и что он понимал связь между трактовкой событий прошлого и тем, что происходит в настоящем.

Приведем еще один отрывок из записей Эйзенштейна. Он настолько искажен при публикации, что даем его сразу по оригиналу:

«Несмотря на весь “идеализм” божьего суда народа — Иван и демагог, кроме того, и пользует все плоды своей выходки: ничто его не удерживает в разделке с боярами. Дать непременно 1000 рублей “подъемных” — сейчас это будет великолепное со-вмещение величайшего идеализма, на чем замешано испытание с предельной shrewdness <расчетливостью — англ.>!

То есть en grand <более масштабно — франц.>, что через несколько строк делает Иван с Филиппом — обещает ему право “печаловаться”, но сам торопится извести нужных бояр, чтобы поп не успел заступиться!

“Малютины черты” в Иване!

И конечно, он после разговора с Филиппом *наглядно* должен это показать, то есть *прямо* сказать именно... Малюте — “торопись, пока поп заступиться не успеет!”

NB. Наводящее к этому: помилование Гумилева или кого-то из вел[иких] князей. Узнают о помиловании и торопятся казнить до того, как поспевает помилование. Кстати же, и usual для мелодрамы. Здесь, конечно, хорошо, что люди не разные, а сам же Иван. (Great <великолепно — англ.> соединение всей greatness <величественности — англ.> и shrewdness Ивана.) Isn’t it slightly autobiographical for the author as well?²⁰

Конечно, Гумилева нельзя было упоминать в 1971 году, цензура бы не пропустила. Многое в записи неясно (что такое 1000 рублей «подъемных», к примеру). Однако понимание Эйзенштейном механизма «торопливости» при уничтожении неугодных людей, отработанного в России столетиями, очевидно. Эйзенштейна интересовали не ассоциации или смелые аллюзии, а желание понять существенные константы отечественной истории.

И опять Эйзенштейн подчеркивает сходство со своим героям (сочетание величественности и расчетливости): «Разве это не слегка автобиографично для автора также».

Хотя Сергею Михайловичу не чужды были и разнообразнейшие ассоциации, некоторые из которых бросают в оторопь, а другие не могут не показаться достаточно произвольными. Вот характерный пример — запись от 3 апреля 1942 года:

«Хорошо через ревность Малюты — доакцентированывается драма — скорбь о потере друга — Курбского дважды — не на акценте это дано (в соборе *terrasné* изменой — шепчет убито; в библиотеке лбом в стол *уперся* — здесь рывок в рану). <...>

Хорошо, что *оба* друга страдают

(“Враги, враги

Давно ли друг от друга...” —

прямо Онегин с Ленским!)

И по разному: Иван по близкому человеку.

Курбский: от зависти, от отстраненности от дела.

Малюта как Моисей — за вину — гибнет на пороге обетованной Земли — увидав море, но не дойдя до него.

(Иван — Курбский в психологическом плане драма Ленин — Мартов) (с позиции отношения *Ивана* к Курбскому)²¹.

Малюта в сценарии гибнет как один из привлекательнейших персонажей Александра Дюма — Портос. Дань Эйзенштейном подростковому увлечению романами о мушкетерах не кажется натяжкой — уж если делать Малюту положительным персонажем, то что может быть положительней Атоса, Портоса и Арамиса вкупе с Д’Артаньяном. Но Малюта — Моисей «на пороге обетованной Земли» — все-таки некая кощунственная фантазия.

Упоминание Ленина и Мартова заставляет нас вернуться к Макиавелли, как это ни покажется странным. В работе над «Иваном Грозным» киноначальство вело себя весьма противоречиво. Как было упомянуто выше, первый вариант сценария был написан еще весной 1941 года. Однако никакой реакции сверху не последовало. И только 6 сентября в Кратово режиссер записал в дневнике: «Третьего дня велено возобновить работу по “Ивану Грозному”»²². Через месяц (8 октября) Сергей Михайлович добавляет: «С наслаждением перечитываю Макиавелли, беря новый разгон на Грозного!»²³

Эта запись сделана меньше чем за неделю до отъезда в Алма-Ату. Вариант сценария, завершенный уже в эвакуации, рождался под влиянием книги знаменитого флорентийца «Князь» (другой перевод заглавия — «Государь»). Так что появление этого имени в тексте «Вместо предисловия» не случайно. Попробуем объяснить, что за этим стоит.

19–24 августа 1936 года в Москве Военной коллегией Верховного суда СССР слушалось дело «Объединенного троцкистско-зиновьевского центра». Главными обвиняемыми были Каменев и Зиновьев. Главным их преступлением было «злодейское убийство» С. М. Кирова. Из всего этого политического процесса мы обращаем внимание лишь на одну «маленькую подробность», как определил свое отступление государственный обвинитель:

«Маленькая подробность, которая имеет некоторое значение для определения морального, если угодно идеологического, уровня обвиняемого Каменева, для характеристики интересов, которыми он жил в то время, для характеристики некоторых его исходных нравственных позиций.

Я позволю себе сослаться на одну книжку Макиавелли (том 1-й). Она издана в 1934 году издательством “Академия”, которым руководил тогда Каменев, с предисловием Каменева. Очень интересная книга. Она была написана в XVI веке. Автор написал эту книгу для князя, поучая его науке управления государством в соответствии с его княжескими интересами.

Макиавелли писал: “Вы должны... знать, что бороться можно двояко: один род борьбы — это законы, другой — сила; первый свойствен человеку, второй — зверю. Так как, однако, первого очень часто недостаточно, приходится обращаться ко второму. Следовательно, князю необходимо уметь хорошо владеть природой как зверя, так и человека”.

Каменеву это очень понравилось, и он написал в кратком предисловии к этой книге несколько следующих интереснейших слов: “Мастер политического

афоризма и блестящий диалектик...” (Это Макиавелли, по Каменеву, диалектик! Этот прожженный плут оказывается диалектиком!) ... “Мастер политического афоризма...” Хорош афоризм! Макиавелли писал: действовать при помощи закона — это свойственно людям, при помощи силы — это свойственно зверю; следуй этой звериной политике, и ты, — говорит Макиавелли, — достигнешь своей цели. И это подсудимый Каменев называет “мастерством политического афоризма”.

Послушаем, что пишет Каменев дальше: “...Диалектик, почерпнувший из своих наблюдений твердое убеждение в относительности всех понятий, критериев добра и зла, дозволенного и недозволенного, законного и преступного...” По Каменеву, это, очевидно, и есть диалектика: смешать преступное с непреступным, законное с незаконным, добро со злом — в этом новое “марксистское” объяснение диалектики на примере Макиавелли.

“Макиавелли, — писал Каменев в 1934 году, — сделал из своего трактата поразительный по остроте и выразительности каталог правил, которыми должен руководиться современный ему правитель, чтобы завоевать власть, удержать ее и победоносно противостоять всем покушениям на него”. Хорош у вас, Каменев, был учитель, но вы (в этом надо вам отдать должное) превзошли своего учителя.

Дальше вы пишете в этом предисловии: “Это — далеко еще не социология власти, но зато из-за этой рецептуры великолепно выступают зоологические черты борьбы за власть в обществе рабовладельцев, основанном на господстве богатого меньшинства над трудящимся большинством”.

Это так. Но вы хотели эти методы борьбы и принципы борьбы, достойные рабовладельцев, перенести в наше общество, применить против нашего общества, против социализма. “Так, — пишете вы, — этот секретарь флорентинских банкиров и их посол при папском дворе —вольно или невольно — создал снаряд громадной взрывчатой силы, который в течение веков беспокоил умы господствующих...” Вы, Каменев, перенесли эти правила Макиавелли и развили их до величайшей беспринципности и безнравственности, модернизировали и усовершенствовали их.

Я вас не прошу, товарищи судьи, рассматривать эту книгу в качестве одного из вещественных доказательств по данному делу. Я вовсе не оперирую этой книгой для того, чтобы доказывать виновность подсудимых в тех преступлениях, в которых они обвиняются. Я просто счел необходимым отдать этому обстоятельству несколько минут внимания для того, чтобы показать тот идейный источник, которым питались в это время Каменевы и Зиновьевы, пытающиеся еще и сейчас на процессе сохранить благородный вид марксистов, умеющих мыслить и рассуждать в соответствии с принципами марксизма.

Бросьте эту шутовскую комедию. Откройте, наконец, и до конца свои настоящие лица. Здесь о книге Макиавелли Каменев говорит как о снаряде огромной взрывчатой силы. Очевидно, Каменев и Зиновьев хо-

тели воспользоваться, этим снарядом, чтобы взорвать и наше социалистическое отечество»²⁴.

При первой ссылке на Макиавелли — «если это возможно» — Эйзенштейн в своем тексте «Вместо предисловия» оговаривает, что слова Макиавелли произвольно «вложены» в уста Ефросинны Старицкой. Тем самым «враг Грозного» как бы уравнивается с «врагом народа» Каменевым. В наше время это вряд ли кем-нибудь считывается, но спустя пять лет после того, как государственный обвинитель призвал расстрелять «взбесившихся собак» «всех до одного», что было приведено в исполнение 25 августа 1936 года, отождествление Ефросинны Старицкой с «врагами народа» не надо было особо акцентировать.

Но уже вторая ссылка — «когда это необходимо» — делается режиссером без всяких оговорок от себя. Тем самым Эйзенштейн представляет чиновникам от кинематографии шанс обвинить его в «макиавелизме». Но этим шансом никто не догадался воспользоваться.

Может в связи с этим вызвать интерес и сопоставление в записи автора сценария антагонистов:

«Иван и Ефросинья

Их роднит не только единство “Иванова глаза”. У них общая черта — “обратности”.

Но у Ивана обратность решений и выводов для мероприятия (напр[имер] не Старицких казнить, а изъять церковные земли. Не казнить Волынца, а наградить и т. д.), он бьет этим.

У Ефросинны — наоборот: ее интрижный schaffandage <так у Э.?> ее же бьет обратным концом (напр [имер] она обрушивается на Ивана придержанных до нужного момента казанских гонцов: их появление дает прямо противоположный эффект всему, чего она хочет — их появление провоцирует поход на Казань — т. е. окончательное утверждение Ивана царем и наиболее сокрушительный удар по боярскому делу; готовит убийство Ивана в пользу Владимира, и этот же именно нож поражает того же самого Владимира).

Об Ефросинье можно было бы сказать словами Гете о Мефистофеле:

“...Ein Teil von jener Kraft
Die stets das Böse will
Und stets das Gute schafft...”

(NB. Не подумайте, что я так хорошо знаю и помню “Фауста”. Я это помню по отзыву об... “Октябре” в немецком журнале “Der Film” (1928), где это было сказано применительно к злодейству моих фильмов, порождающих в конечно счете — положительное!!!!!!»²⁵)

Эта запись сделана 20 февраля 1942 года.

В отрывке о родственности Ивана и Ефросинны вводится некая общая черта — «обратность». У Ивана она «позитивна» и потому не очень интересна для автора. Гораздо привлекательнее для него она у Старицкой, когда «негативность» намерений герони служит для торжества правого дела героя. Закономерно следует ссылка на гётеевского Мефистофеля, часть той силы (Kraft), что Зло (Böse)

превращает в Благо (Gute), т. е. «злодейства» в «положительное».

Вернемся к маленькой подробности. В предисловии к тому Макиавелли Каменев также цитирует фрагмент, где речь идет о «силе», свойственной «зверю». Однако гораздо содержательнее и больше отвечает времени термин «диалектик», который убежден в «относительности всех понятий, критериев добра и зла, дозволенного и недозволенного, законного и преступного», и характеристика трактата Макиавелли как каталога «правил, которыми должен руководствоваться современный ему правитель, чтобы завоевать власть, удержать ее и победоносно противостоять всем покушениям на него». Нет сомнений в том, кому адресовал эти строки Каменев. Аллюзии были слишком очевидны. Но мастер «обратности», государственный обвинитель, счел это «идеальным источником, которым питались в это время Каменевы и Зиновьевы».

Думается, приведенных фрагментов из неопубликованных текстов С. М. Эйзенштейна и комментариев к ним достаточно, чтобы понять, насколько опасна была тема Грозного и особенно задача «реабилитации» его деятельности. Фильм по внешности исторический, становился актуальным. Этот его аспект еще менее, чем автобиографический, исследован в нашем киноведении.

Достаточно напомнить реакцию обманутого в своих лучших ожиданиях первого зрителя:

«Или другой фильм Эйзенштейна, “Иван Грозный”, вторая серия. Я не знаю, видел ли кто его, я смотрел, омерзительная штука! Человек совершенно отвлекся от истории, изобразил опричников, как последних паршивцев, дегенератов, что-то вроде американского Ку-Клус-Клана». Далее уточнялось, что у режиссера «старое отношение к опричнине», а «в наше время другой взгляд на это». Завершался этот гневный пассаж четко: «Это ясно для всякого и для Эйзенштейна должно быть ясно»²⁶.

Речь шла не столько об истории, сколько о новом — и окончательном — взгляде на нее. Он принадлежал заказчику, и исполнитель заказа должен был его правильно оформить, а не своевольничать.

Приговор фильму был произнесен на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) 9 августа 1946 г., но решение о его судьбе («Воспретить выпуск фильма на экран») было принято раньше — 5 марта 1846 г. — Секретариатом ЦК ВКП(б), поскольку было признано, «что вторая серия фильма “Иван Грозный” (постановка Эйзенштейна) не выдерживает критики ввиду ее антиисторичности и антихудожественности»²⁷.

Следовательно, фильм был просмотрен Секретариатом Центрального комитета партии до 5 марта. (Больше всего поражает в этой дате некая числовая мистика: через семь лет — сакральное число — в один день — 5 марта 1953 г. — скончались как заказчик картины — И. В. Сталин, так и ее композитор — С. С. Прокофьев.) Эти две даты — 5 марта и 9 августа 1946 г. — можно считать самыми значительными в трагедии, названной Эйзенштейном «Моя Голгофа».

В завершение следует обратить внимание на то, что пониманию замысла режиссера препятствует серьезное обстоятельство: до сих пор не издан сценарий «Иван Грозный». Конечно, можно возразить: он был напечатан трижды — в журнале «Новый мир» (1943. № 10–11. С. 61–108. Авторская датировка: «Москва — Кратово 1941 г., Алма-Ата — Каскелен 1943 г.»). Номер подписан к печати — 29 / I 44 г.); отдельным изданием в 1944 году (М.: Госкиноиздат; подписан к печати 10 апреля 1944 г.) и в шестом томе Избранных сочинений С. М. Эйзенштейна (М.: Искусство, 1971. С. 197–420). Но ни одна из этих опубликованных версий не отвечает авторским намерениям. Наиболее подробно они изложены в письме О. Л. Леонидову²⁸. В издание должны были войти сам сценарий, «Исторический комментарий» и 40 рисунков Эйзенштейна, иллюстрирующих сценарий. (Не исключено, что в качестве приложения автор предполагал напечатать и текст о рисунках, датированный: «Алма-Ата. Октябрь. 1943 г.»²⁹.)

«Исторический комментарий» (вариант осени 1943 г.) был опубликован³⁰. По отсылкам, содержащимся в нем, можно реконструировать окончательный вариант сценария «Иван Грозный», многие эпизоды которого не были напечатаны как при жизни автора, так и в последующих изданиях. Часть из них напечатана нами³¹. Но издание «Ивана Грозного» (в его авторской версии) по-прежнему ждет своего осуществления. Насколько это важно, можно подтвердить простым примером: до сих пор не опубликован эпизод приема Штадена в опричники, входивших во 2-ю серию фильма (его экранная версия известна по диску, где этот эпизод отнесен к 3-й серии).

Окончательный вариант эпизода, где Штадена брали в опричники, следовал за сокращенным для второй серии Прологом, ставшим воспоминанием о смерти матери, унижениях боярами и решением править самостоятельно. Вот его финал:

— Сам властствовать стану... без бояр...
Пасарь опасливо глядит на Ивана.
— Царем буду!..
Глаза Ивана устремлены вдаль.

ЗТМ»

Затем следовал окончательный авторский текст:

«Палата на Опричном дворе
из ЗТМ

— Буду! —
глазом сверкая, Иван кричит.
Прядь седую с чela откинул.
Рукой по столу ударил:

— Дланью железной
врагов державы Российской
сомну,
сокрушу.
Земли вотчинников
в опричнику заберу!

К Федору Басманову оборотясь,
его писать заставляет:

— Отобрать угодья изменников —
Умных и Немятых,
Земли Воротынских,
князей Массальских,
Пронских, Щеняевых,
Ростовских...

Федор на царя глядит,
лукаво шепотом
царя вопрошают:

— А угодья Старицких?

Призадумался Иван,
сверкнул глазами,
кулаком стукнул:

— Взять!

Подошел к царю отец-Басманов,
Царю говорит:

— Не забрать угодья те —
рука не достанет!

Удивляется Иван.
А отец-Басманов говорит:

— Чуя недобroe —
земли боярские
под ризы попрятались:
земли те боярами
подложно
новгородским монастырям
отписаны...

Вскинулся Иван.
Овладел собою.
Сошурился.
К старику с вопросом обратился,
испытывающе глядит:

— Как быть присоветуешь?

Говорит Басманов,
руками разводит:
— Бояр похватать...

К Малюте царь оборотился:
— А Лукьянч чего думает?

Говорит Малюта
лукаво-рассудительно:

— Не бояр хватать:
всех не перехватаешь.
А хватать боярина
О д н о г о вотчинника злейшего,
богатейшего, —
не простого — особого,

крестом отмеченного:
крестом увенчанного...

Горит глаз Ивана одобрением:

— Верно мысли царские читаешь!
Верный совет царю подаешь:

За проделки те
земли монастырские
наравне с боярскими
в казну возьмем!

И, монахам подражая,
прогнусавил в нос:

— Пошто блага народные
молитвенникам?

Красногласым пением,
шумом колоколов добrogласным
да вонями благоуханными
Христа славить им положено:
души многогрешные спасать
да от лих мирских неправедных,
богомерзких бежать...

К царю иностранца привели

в латах пышных,
в перьях, как павлин,
с шкурой леопардовой через плечо.

Горделиво рыцарь
перед царем стоит.

Не нравится царю
пышность нарядов заморских.

Горделиво рыцарь царю,
напыщенно говорит:

— Русских войск искусству
военному обучать согласен.

Не нравится царю
речи пышные немецкие.
Гостю отвечает:

— Коли без измены,
гость незваный,
малость наша —
слава Господу —
и сама, с врагом
как справляться,
ведает.

— Если не учить, —
Штаден отвечает, —
свиту царскую
собою рыцарь Штаден
украсить готов.

На колено стал,
руку вверх
приветственно поднял.
Иван на Штадена глядит.
Меж собой
две грамотки-показанья
сличают.

Малюту слушает.

И внезапно в речи пышные немецкие
врезается:

— Пошто, петух заморский,
благодетель заезжий,
на заставе пограничной
да в приказе нашем
показания
разные о себе давал?

Штаден поднялся.
Опешил.

Держит перед ним Иван
две грамотки-показания:
на границе данные
да в приказе взятые.

— Не сходятся!

Перепуган Штаден.
По-немецки лопочет.

Язвительно царь глядит.

Угрожающе — опричники.

Вдруг Иван к Федьке наклоняется:

— Где тут был-то иноземец один,
что царю про себя
показания ложные
давал.

Отворяет Федор в полу
дверцу малую.

В яму царь под пол глядит,
Штадена взглянуть приглашает.

Глянул Штаден в яму:
волосы зашевелились,
потом холодным немец покрылся.

— Упокой душу усопшего,
хоть и верою
не нашей крещенного...

Осеняясь крестным знаменем,
Иван выдохнул.

Угрожающе опричники глядят.

Федор за кинжал за пазухой
рукой держится.

И, как сноп,
немец гордый
царю в ноги валится:

— То неправда, маэстет:
показанья одинаковы...

— Лжет, стало быть,
православный царь?!

За тебя, собаку заморскую,
грех на душу берет?!

Крикнул царь:

— Расхождение есть!
На границе мать свою
Катериной-Августой,
а в приказе Агустой-Катериной
обозвал!

Хоочут опричники.

Федька заливается.

Встал с колен одураченный.

Рявкнул царь:
— Взять!

Штадена схватили.

— Взять... в опричники... —

усмехаясь, царь махнул.

И под смех опричников,
словно кура замокшая,
весь вспотевший,
немец в угол отошел.

— К черту! Еду в Балтику! —
шепчет про себя:
— Будьте прокляты!

Хлопнул Федька
Штадена по спине:

— Обойдется!
К царским шуткам
попривыкнешь —
слубится!

Цедит немец про себя:
— _____!

Малюту царя спрашивает:
— А со Старицкими как быть?

— Ефросинью Старицкую...
...перетряхнуть!

Смехом царь недобрый
усмехается...

3ТМ»³²

Эйзенштейн вернулся из Алма-Аты в Москву 26 июля 1944 г. Материал 1-й серии «Ивана Грозного» был снят, но озвучание в Алма-Ате было невозможным. К концу года все работы по 1-й серии были завершены, и 31 декабря Комитет по делам кинематографии фильм принял.

Сценарий фильма был напечатан в 1944 г. как в журнальной, так и в книжной версии.

Кроме того 15 мая 1944 г., когда Сергей Михайлович еще был в Алма-Ате, в печать был подписан сборник «Д. У. Гриффит», в котором была опубликована статья Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы» — одна из лучших его работ.

Примечания

- ¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1552. Л. 42–42 об.
- ² Там же. Оп. 2. Ед. хр. 1166. Л. 32.
- ³ Там же. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 698. Л. 1.
- ⁴ См.: Юрьев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 2-я. 1930–1948. М., 1988. С. 217.
- ⁵ РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 698. Л. 120–201.
- ⁶ Там же. Л. 2–3.
- ⁷ Храпченко М. Современная советская драматургия // Литература и искусство. 1942. 30 мая. С. 3.

- ⁸ Шкловский В. Эйзенштейн. 2-е издание. М., 1976. С. 250–290.
- ⁹ Козлов Л. Гипотеза о невысказанном посвящении // Вопросы киноискусства. Вып. 12. М., 1970. С. 109–133.
- ¹⁰ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1180. Л. 54.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. М., 1971. Т. 6. С. 503.
- ¹³ См.: Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М., 2011. С. 217.
- ¹⁴ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы. М., 2005. С. 759.
- ¹⁵ Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М., 1992. С. 70.
- ¹⁶ Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 503.
- ¹⁷ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 125. Л. 2.
- ¹⁸ См.: Забродин В. Указ. соч. С. 318–320.
- ¹⁹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 898. Л. 1–15.
- ²⁰ Там же. Ед. хр. 125. Л. 8–9. Ср. с опубликованным вариантом: Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 507.
- ²¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 124. Л. 90–91.
- ²² Там же. Ед. хр. 1167. Л. 16.
- ²³ Там же. Ед. хр. 1166. Л. 27.
- ²⁴ <http://stalinism.ru/dokumentyi/sudebnye-rechi-1923–1938gg.html?start=7>
- ²⁵ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 124. Л. 62–63.
- ²⁶ Кремлевский кинотеатр. С. 759.
- ²⁷ Там же. С. 723.
- ²⁸ Киносценарии. 2004. № 4. С. 144–146.
- ²⁹ См.: Эйзенштейн С. Мои рисунки // Мосфильм. Статьи, публикации, избранные материалы. М., 1959. С. 209.
- ³⁰ Киноведческие записки. 1998. № 38. С. 173–246.
- ³¹ «Правеж» // Киноведческие записки. 1998. № 38. С. 248–253; «Лобное место» // Кинограф. 1999. № 6. С. 41–42; «Угловая комната Виндзорского дворца», «Золотая палата», «Горница Басманова-отца» // Киносценарии. 2004. № 4. С. 146–164.
- ³² РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 546. Л. 35–40.

А. А. Лис

аспирант
Российского института
истории искусств
Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
А. А. Багров

АНДРЕЙ БУРОВ И СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН — АРХИТЕКТУРА «ГЕНЕРАЛЬНОЙ ЛИНИИ»

Copyright © 2014, А. А. Лис

Съемки фильма «Генеральная линия» Сергея Эйзенштейна начались еще до начала съемок картины «Октябрь». Еще в 1926 году Эйзенштейн пригласил молодого архитектора Андрея Бурова для осуществления проекта образцового совхоза именно для этого фильма. Предполагалось, что сюжет «Генеральной линии» будет посвящен коллективизации. Многочисленные переделки, постигшие картину в дальнейшем, не затронули состав съемочной группы — в ходе съемок он почти не изменился. В титрах значатся два художника — Василий Рахальс и Василий Ковригин, а также архитектор — Андрей Буров. Надо заметить, что Буров в титрах отмечен именно как архитектор, следовательно, Эйзенштейну требовался прообраз нового совхоза, архитектурная модель, которая с плоскости экрана могла бы быть перенесена в жизнь. Нужно было построить не типичную декорацию, но своеобразный бумажный макет в натуральную величину. Поэтому Эйзенштейну для выполнения этой задачи требовался именно архитектор, а не кинодекоратор. Здесь стоит заметить, что участие работающего архитектора в качестве создателя «кинодекорации» в 20–30-е годы — случай единичный. Профессия кинодекоратора к концу 1920-х уже практически сформировалась, а если в съемках и принимали участие художники «со стороны», то чаще всего в кино они приходили из театра. Андрей Буров работал как театральный декоратор, но основной его профессией была архитектура.

Совхоз предполагался не как декорация, но именно как архитектурная постройка. Таким образом, еще до того как в советских журналах стали появляться статьи о кино как о средстве трансляции идеального быта и новых архитектурных форм, Эйзенштейн уже мыслил свой фильм в том числе и как проводник идей новой, грядущей жизни.

Сам Буров писал о своей работе в фильме Эйзенштейна так: «Трудно говорить об архитекторе как о декораторе в кино, потому что работа его не может и не должна быть названа декоративной в общепринятом смысле. И вот почему: кино открывает возможности архитектору и вообще всем нам осуществить такие задачи, которые до сих пор, в силу целого ряда обстоятельств, в жизнь проведены не были, и поэтому архитектор работает в кино не как декоратор, а как архитектор»¹. Далее он пишет, что в архитектурном оформлении фильма «Генеральная линия» отправной точкой являются «не декоративные

эффекты как самоцель, а желание через фильм привести в жизнь новые методы индустриализированного сельского хозяйства и оформление самих построек исходя из новых материалов и конструкций»². Буров обращает внимание не только на внешнее оформление совхоза, на фасад здания, его архитектурную форму, но и на техническую сторону. Колхоз был построен детально, в нем даже были воспроизведены все технические приспособления, требующиеся для работы такого предприятия. Буров строит настоящую работающую модель в натуральную величину. «Механизация приготовления пищи и новые корма для скота определяют и новые формы их хранилищ. Отказ от старых стоил для скота и замена их металлической арматурой, полная механизация кормления и уборки скота, обработки и хранения продуктов производства (конвейеры, транспортеры, подвесные дороги, взвешивание и пр.) и требование максимальной гигиены вызвали необходимость в новом подходе к решению архитектурных форм и дали возможность совершенно по-новому решить поставленную передо мной задачу»³.

Андрей Буров в «Генеральной линии» создает только одну декорацию образцовой молочной фермы. В дальнейшем он становится довольно знаменитым архитектором-конструктивистом. За свою довольно долгую творческую жизнь он обращается к кино единственный раз (вторым таким обращением можно считать проект памятника Сергею Эйзенштейну на Новодевичьем кладбище). В 1920-е годы Буров еще не был хорошо известен в качестве архитектора. Когда он начал работать над «совхозом» в фильме «Генеральная линия», ему было двадцать пять лет. И Эйзенштейн приглашает работать в свой фильм не прославленного мастера, но молодого, подающего надежды архитектора-конструктивиста. Во второй половине 1920-х он выполняет павильон для Всероссийской выставки, создает интерьера теплоходов Ленинград–Лондон, работает художником-декоратором в театре Пролеткульта. Кроме того, он является членом Общества современной архитектуры, организованного известными архитекторами братьями Веснинами (в мастерской одного из них Буров учился во ВХУТЕМАСЕ). ОСА занималось не только разработкой архитектурных проектов, но и теорией конструктивизма. Ко времени создания фильма идеи конструктивистов уже существовали не только на бумаге: некоторые здания были построены, а многие

строились. Конструктивизм набирал силу, во второй половине 1920-х было уже совершенно ясно, что это главное направление в современной архитектуре. «Генеральная линия» становится для Бурова своеобразным прыжком к активной деятельности уже в качестве архитектора (в тридцатые годы Буров был командирован в Детройт в связи со строительством тракторного завода). Этот фильм для него был тем бумажным макетом, который побеждал в конкурсе, и после этой победы к его автору со всех сторон поступали крупные заказы. Статья в журнале «Советский экран», посвященная фильму Эйзенштейна, заканчивалась такой многообещающей фразой: «Ознакомившись с совхозом в “Генеральной линии”, Зерноцентр заказал тому же архитектору Бурову проект громадного совхоза — “Зерновой фабрики”, недалеко от города Ростова»⁴. Здесь нужно оговориться: такая зерновая фабрика в окрестностях Ростова так и не была построена. Проект Бурова остался только на пленке и не был реализован (так же как не были построены явно утопические небоскребы Лисицкого и знаменитая башня Татлина).

В немой период кинодекоратор нужен Эйзенштейну в первую очередь как грамотный «строитель декорации», но не как разработчик визуально-эстетического строя фильма. Художник выполняет в его фильмах скорее ремесленную функцию и не является сотворцом изображения. Это объясняется тем, что Эйзенштейн сам был прекрасным художником-графиком, а также и тем, что он пришел сперва к театральной, а затем и к кинорежиссуре через работу театрального декоратора. По сравнению с предыдущими фильмами Эйзенштейна, в «Генеральной линии» строительство декораций достигает большего масштаба. Появление центральной героини — Марфы Лапкиной — требовало иного построения кадра. Детальная разработка декорации часто зависит именно от «плотности» присутствия главного героя в фильме. В прежних фильмах Эйзенштейна были типажи, но герой отсутствовал. Многофигурность «Стачки», «Потемкина» и «Октября» просто не предусматривала подробной декорации. Художник в первую очередь должен был создать фон, подобрать подходящую натуру. В «Генеральной линии» ландшафт, интерьер или экsterьер расшифровывают внутреннее состояние героини. Так, образцовая молочная ферма, выстроенная Буровым, сначала появляется во сне Марфы Лапкиной, и только спустя некоторое время, в сновидение «вклинивается» титр — «Вы думаете, это сон?», следом за ним появляется надпись: «Нет, это совхоз» (второй титр, написанный другим шрифтом, был вмонтирован в ходе всех требуемых переделок и несколько искажал смысл этого эпизода).

Конфликт старого уклада и новой жизни решен Эйзенштейном за счет противопоставления двух видов архитектуры. Это изба кулака и «конструктивистский коровник». Все источники указывают на то, что Буров не принимал участия в строительстве других декораций в фильме. Следовательно, это еще и противопоставление двух методов построения де-

корации. Условно эти два метода можно обозначить как «архитектурный» и «декоративный». *Декорация* противопоставлена *архитектуре*.

Кулацкая изба Ковригина — Рахальса представляет собой лабиринт из орнаментов, замкнутое пространство, где среди множества ломанных и извивающихся линий путаются тени и героиня фильма. Кадр здесь тоже выстроен по принципу орнамента. Марфа Лапкина подходит к дому кулака: первое, что она видит: наличники и резные украшения на воротах — изломанные витиеватые линии. Дальше этот сложный орнамент повторяется в композиции кадра: на первом плане голова быка, детали дома; в глубине — кровать, на которой лежит кулак; в центре двора стоит Марфа. Со всех сторон ее фигура окружена, стеснена разными деталями и линиями. Она «проникла» в тот орнамент, который видела при входе в дом. Здесь создано такое пространство, в котором человек становится линией или геометрической фигурой, он не свободен, поработчен и оплетен этим пространством (живопись модерна, где человек вписан в орнамент, декорации фильмов Бауэра).

Большие геометрические плоскости, из которых сконструирована ферма, являются полной противоположностью замкнутым пространствам кулацкого дома, крестьянской избы, которую можно видеть в самом начале фильма. Заборы разрезают поля на участки: даже природа дробится на множество геометрических частей, становится орнаментом. Человек здесь несвободен и в доме, и вне его стен.

Эйзенштейн приглашает Бурова не только как архитектора-конструктиста и декоратора спектаклей театра Пролеткульта. Но в первую очередь как подражателя и продолжателя теорий и идей французского архитектора Ле Корбюзье. Творчество и теоретические работы архитектора были довольно хорошо известны в СССР еще до его визита в Москву (во время своего пребывания в Москве в 1928 году он в том числе выступал с лекциями в Политехническом институте). Впоследствии Эйзенштейн также упоминал Ле Корбюзье в одной из своих теоретических работ: «...но если целые этажи повиснут, если перекинутся смелые арки, если целые массы... очутятся на сквозных тяжелых подпорках <...> Гоголь предвосхитил мысль Ле Корбюзье о доме на столбах»⁵. В свою очередь Ле Корбюзье довольно лестно отзывался об Эйзенштейне в интервью журналу «Советский экран»: «В своей работе я мыслю так же, как мыслит Эйзенштейн, когда он создает свой вид кинематографии. Его работы проникнуты чувством правды. Сведенные исключительно к существенному, они близки по мысли к тому, что я стремлюсь выразить в своих работах. <...> Установка на существенное не только возвышает его работу над хроникой, но возводит на экране любое обыденное явление, скользящее по поверхности нашего внимания (будь то потоки молока, жнущие бабы, пороссята и т. д.) до степени монументального образа»⁶. Конечно, эти цитаты могут лишь косвенно подтвердить то, что Эйзенштейну в «Генеральной линии» требовалась

молочная ферма, построенная «в стиле Ле Корбюзье». Но сама эта постройка гораздо более красноречиво свидетельствует о явном влиянии Ле Корбюзье. Те пять принципов современной архитектуры, которые он провозглашает в 1925 году, до этого момента применялись в архитектуре по отдельности. В советском конструктивизме примеров полного осуществления сразу всех этих правил почти нет, «Генеральная линия» является исключением.

Существует фотография 1928 года, сделанная во время визита французского архитектора в Москву, на ней запечатлен Эйзенштейн, справа и слева окруженный двумя зодчими: Буровым и Ле Корбюзье. Оба архитектора в абсолютно одинаковых очках (круглые роговые очки были знаменитой частью эксцентричного образа Ле Корбюзье). В это же время Буров был переводчиком при Ле Корбюзье, но его теориями увлекся гораздо раньше, возможно, под влиянием своего учителя А. Веснина, который вел активную переписку с Ле Корбюзье. Это влияние очень заметно в его работе над «совхозом» в фильме Эйзенштейна. В каком-то смысле это и слегка ироничный оммаж авторов «Генеральной линии» — то, что прообразом совхоза послужили виллы Ле Корбюзье, построенные для вполне «буржуазных» по советским меркам заказчиков, — факт довольно хорошо известный.

Один из близких друзей Бурова так описывал съемки этой постройки в фильме: «Я помню большое здание, которое было проткнуто деревом, дерево не срубили, оно охватывалось полукруглым легким балконом. «Для чего так?» — спросил руководитель съемки. «Мы все шутники», — ответил Андрей Буров»⁷. Эта шутка, шутка архитектора, в которой не принимал участия режиссер, тоже отсылает к теориям Ле Корбюзье. Постройки которого в 1920-е годы если и не были «вписаны» в природу, то предусматривали в своей конструкции место для ее присутствия (так плоские крыши предназначались для газонов). Ле Корбюзье оценил иронию, прокомментировав работу Бурова в интервью журналу «Советский экран». В 1928 году, когда он находился в Москве в связи с выполнением проекта здания Центросоюза, ему удалось посмотреть несколько роликов фильма «Генеральная линия», запечатлевавших в том числе и молочную ферму, спроектированную Буровым. «Здания, которые я привык видеть на Западе в качестве загородных вилл и особняков, — в рабоче-крестьянском государстве строятся для утилитарных сельскохозяйственных нужд. — И несколько приятнее видеть среди таких построек пышных племенных коров и йоркширских свиней, а не буржуазную клиентуру»⁸.

В первой половине двадцатых Ле Корбюзье начинает издавать журнал «Новый дух» (*«L'Esprit Nouveau»*), где и были опубликованные его «пять отправных точек современной архитектуры» (пять принципов или тезисов современной архитектуры). (1) Столбы — позволяли поднять первый этаж над землей, что избавляло помещения от сырости. Также выполняли роль фундамента. (2) Плоская крыша предназначена для сада или террасы. Задерживает

влагу, которая препятствует разрушению железобетона. (3) Свободное оформление плана. Свайная система дает безграничную свободу в исполнении внутренней планировки помещения. (4) Удлиненные окна. «Помещение одинаково освещено во всех своих местах — от стены до стены». (5) Свободное оформление фасада. Фасад выдвигается над несущей конструкцией, теряет свои несущие свойства (несущую функцию выполняют сваи)⁹. Все эти пять принципов были осуществлены в архитектурной декорации Бурова. Разомкнутость пространства архитектурного сооружения; окна, способные впустить максимальное количество света внутрь постройки; белые стены, имитирующие «бетон», — все это нужно было Эйзенштейну для создания образа будущей жизни. Именно архитектура «под» Ле Корбюзье отвечала тем задачам, которые ставил Эйзенштейн.

В центре архитектуры Ле Корбюзье — человек. Только в 40-е годы он придумает «модулор» — систему пропорций, где каждая величина в архитектурной постройке, будь то дверь или стена, поверяется фигурой человека. Но похожие идеи появлялись в его творчестве и теоретических работах уже в 1920-е годы. «Актуальная архитектура занимается именно домом, обыкновенным, «скоропереходящим» домом для обычных, «скоропереходящих» людей. Дворцы она оставляет в стороне. Изучить дом для рядового человека, для всякого «первого встречного» человека — это значит найти человеческие основания, человеческий масштаб, определить типические требования, типическую функцию, типическое чувствование. Дом имеет два назначения. Во-первых, это — машина для обитания, т. е., машина пред назначенная доставлять нам действительную помощь для быстрого и точного выполнения работы, предупреждать и удовлетворять требования нашего тела, давать нам удобства жизни, комфорт; но кроме того, это место наших дум, размышлений, и, наконец, это место есть обиталище красоты, приносящее нашему уму столь необходимое ему успокоение»¹⁰. Как видно из вышеприведенной цитаты, Ле Корбюзье уже в 1924-е годы высказывает соображения о частном жилище, подчиненном человеку. В этом же выступлении он высказывается о вещи, которая должна стать рабом человека, в то время как часто происходит наоборот: человек является рабом окружающих его вещей. Это его высказывание можно перенести и на архитектуру: в тот момент его увлекают идеи здания соразмерного человеку, даже приземленного. И эти идеи переходят в фильм Эйзенштейна, поскольку Буров довольно последовательно воссоздает виллы Ле Корбюзье. Те идеи, которые Ле Корбюзье применял при строительстве «частного» дома, Буров применяет при строительстве здания утилитарного назначения.

Другое конструктивистское здание, которое можно видеть в фильме Эйзенштейна, возникает в противовес молочной ферме Бурова. Это харьковский Дом государственной промышленности, на момент съемок фильма уже практически достроенный.

Это здание, снятное с другой точки, можно видеть в картине Фридриха Эрмлера «Обломок империи». Где съемка с нижней точки, соответствующая тому, как мог бы смотреть на это здание человек, преувеличивает постройку. У Эрмлера создавался эффект «наваливающегося» дома, поражающего героя этого фильма, своей урбанистической величественностью. Проект этого «почти небоскреба» был назван создателями «Незваный гость» (архитекторы С. Серавимов, С. Кравец, М. Фельгер). Странным образом, это здание, фактически являющееся передовым достижением советского строительства, в фильме Эйзенштейна становится обителью «бюрократизма». Этаким американским небоскребом с ячейками-окнами для офисных рабочих (как в фильме К. Видора «Толпа»). Маленький человек, противопоставлен огромному дому. Фасад здания серый. Это архитектура не для человека, но для массы. Залитые светом помещения совхоза, белые стены в окружении коров и деревьев: человек здесь не часть толпы (массы), но часть природы. Совхоз сохраняет то, что было присуще виллам Ле Корбюзье, — они строились именно для «частного» человека. Совхоз Бурова тоже постройка для «частного» человека. Утопичность его в данном случае не в конструкции — они вполне

осуществимы, а в концепции. Неосуществимо было сопряжение индустрии с природой и строительство для отдельно взятого человека, а не для масс.

Примечания

- ¹ Буров А. Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников. М.: Искусство, 1980. С. 6.
- ² Буров А. Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников. М.: Искусство, 1980. С. 6.
- ³ Буров А. Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников. М.: Искусство, 1980. С. 6.
- ⁴ Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье // Советский экран. М.: 1928. № 46. С. 5.
- ⁵ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 198.
- ⁶ Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье // Советский экран. М.: 1928. № 46. С. 5.
- ⁷ Буров А. Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников. М.: Искусство, 1980. С. 207.
- ⁸ Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье // Советский экран. М., 1928. № 46. С. 5.
- ⁹ Аркин Д. Ле Корбюзье // Архитектура современного запада. М.: Издогиз, 1932. С. 40–41.
- ¹⁰ Ле Корбюзье. Новая эпоха в архитектуре (из доклада прочитанного в Сорbonne 12 июня 1924 года) // Архитектура современного запада. М.: Издогиз, 1932.

И. С. Маргорина

магистрант Европейского
университета (СПб)

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры драматургии
и киноведения
Санкт-Петербургский
государственный университет
кино и телевидения
А. В. Гусев

**СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН:
ФИЛОСОФИЯ ЦВЕТА**

Copyright © 2014, И. С. Маргорина

Сергей Эйзенштейн стал первым, кто поднял вопрос о цвете в кино в свойственном ему масштабе всеохватной, законченной концепции. Теория цветового кино была разработана к началу 1940-х гг. Практическое применение цвета, задача цветового решения стояла перед режиссерами разных стран с самого появления кино: так, например, в 1895 г. Т. А. Эдисон выпустил фильм «Annabelle Serpentine Dance», окрасив наряд танцовщицы на пленке. Ручная окраска пленки и вирирование были широко распространены в 1900-е и 1910-е гг., цветовые разработки компаний «Техниколор» осуществлялись на протяжении 1920-х гг.¹ Работа с цветом существовала и развивалась одновременно с кинопроцессом, однако вплоть до конца 1930-х гг. вопрос теоретического осмыслиения, разбора функций и механики цвета в кино не разбирался. И по сей день теория Эйзенштейна о цветовом кино является наиболее полной теоретической основой к пониманию и применению цвета в кино.

Первым и единственным состоявшимся воплощением принципа цветовой композиции у Эйзенштейна стал эпизод из «Ивана Грозного» с пиром опричников. Однако, расценивая фильм как цельную систему изобразительных средств, можно говорить и обо всем фильме «Иван Грозный» как о цветовом.

Эйзенштейн теоретик и Эйзенштейн практик не всегда существовали синхронно. Так, принципы композиции фильма «Броненосец „Потемкин“» были разобраны окончательно Эйзенштейном только спустя 15 лет после выхода фильма². С цветом дело обстояло обратным образом: приход звука и теоретические статьи и записи о звуковом оформлении фильма во многом спровоцировали мысль ранее, чем появилась техническая возможность для ее воплощения. Принцип цветовой фильмы был эмоционально сформулирован Эйзенштейном в «Первом письме о цвете»³, где большую часть текста занимала как раз аналогия с драматургическими функциями звука в кино. Заручившись существующим опытом, Эйзенштейн создал цветовую теорию еще до того, как был отснят первый цветовой материал.

В данном случае принципиальным моментом оказалась как раз последовательность возникновения теории и практического материала. Разбирая вопрос о цвете в кино, Эйзенштейн главной задачей по использованию цветаставил его отделенность

от предмета, не цветовое качество, но цветовое «звучание» предмета, его «эмоциональную» окраску, которую зарифмованные цветовые элементы преображали в цветовую драматургию⁴. «Развой» предмета на его физическую и цветовую сущность для Эйзенштейна являлся ключевым с точки зрения цветовой композиции⁵. Однако сам принцип отделения цвета от предмета настаивает на соотнесении с онтологией цвета как такового. Принцип этот восходит к понятию «мимесиса», который в платоновской традиции отвечает как раз «неверному» (по Эйзенштейну) использованию цвета в кино — прямой подражательности, передаче цветной оболочки предмета. Уже в следующем поколении — Аристотелем — эта линия дорабатывается до «мимесиса видимости»: в прямой зависимости от того, как отображена вещь (ракурс, свет, план) находятся и те или иные ее качества⁶. Детерминированность цвета не равна подражательности предмета, но, напротив, отображает разницу, которая принципиальна для художественной системы, где предмет этот репрезентирован.

Когда Эйзенштейн говорит о звучании цвета, он практически дословно цитирует принцип видимости вещи, доведенный до своего предела — до сущностного определения вещи — в абстрактном искусстве начала XX в. У Кандинского, в его труде «О духовном в Искусстве», можно видеть следующий пассаж:

«Беспределное красное можно только мыслить или духовно видеть.

Когда слово красное произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встретится надобность, насиливо к этому мыслим. С другой стороны, красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком»⁷.

Когда Эйзенштейн разбирает эпизод с «Пиром», отвечая на вопрос о значении цветов: красного, золотого, голубого, он смело обращается к таким категориям, как ассоциации, принятые ли как устоявшиеся коды или же существующие в рамках отдельного субъективного опыта (коим для самого Эйзенштейна в случае с цветом голубым является его знакомство с Новгородскими фресками Феофана Грека).

Итак, цвет применяется в цветовом кино не в предметном, но в образном своем виде. И такая работа с цветом подробно разбирается Эйзенштейном в его цветовой разработке фильма «Любовь поэта»: кроваво-красный круг солнца появляется после черно-белых кадров (снег и черные силуэты дуэлянтов), и далее — «красный ромбик зайчика через пестрые стекла из двери в антресоли падает на побелевшие от страха пальцы Натальи Николаевны». Красный цвет солнца — это цвет крови на груди поэта, это кровь, которую, подобно световому пятну, невозможно смыть с ладони Натальи Николаевны⁸.

В 1940 г. в своей программной статье о цвете в кино «Не цветное, а цветовое» Эйзенштейн пишет: «...Лучшие работы наших операторов, по существу, уже давно потенциально цветовые. Пусть еще “малой палитры” бело-серо-черного диапазона, но в лучших своих образцах они нигде и никогда не кажутся такими “трехцветными” от бедности выразительных средств. Они настолько композиционно-цвето-мощные, что кажутся умышленным самоограничением таких мастеров, как Тиссэ, Москвин, Косматов, словно нарочно пожелавших говорить только тремя цветами: белым, серым и черным, а не всей возможной палитрой»⁹.

Действительно, черный, серый, белый цвета в картинах «Потемкин» и «Октябрь», «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», «СВД» и «Новый Вавилон», «Каторга» никогда не воспринимались как отсутствие цвета, но всегда — как определенная гамма, формирующая пластическую цельность картины и ее тематическое единство. Наиболее выразительные фрагменты фильмов, четкое тональное разделение операторы, как правило, получали при помощи натуральной фактуры, на натурных съемках: если в случае с Косматовым и Москвиным эти сцены скорее пространственно отграничивали тот или иной эпизод, тональное разделение в фильмах Эйзенштейна в первую очередь работало на графику кадра. Цветовые элементы были одной из ипостасей цветовой, или, как в случае с Эйзенштейном, пластической, или же графической организации фильма. Доведенный до определенного состояния свет, воздух в «СВД» проявлялся в сцене с катком белым фоном из снежных вихрей, который далее уже превращался в оптический прием с дубляжем пар на экране. Черно-белое кино, сформированное градацией серых тонов, в цветовых кадрах или же эпизодах, таким образом, предъявляло тоновую организацию в качестве цветовой: выразительность операторской работы совершила превращение тона в цвет, ахроматического в цветовое.

Фильм «Иван Грозный» представляет собой синтез двух линий, в этом смысле является переходным к цветовому хроматическому кино: в фильме аристотелевская линия, она же эйзенштейновская, в определении цвета и линия цветовых черно-белых фрагментов соединяются.

Когда Эйзенштейн берется за «Ивана Грозного», съемки практически целиком проходят в павильоне. «“Грозный” подчеркнуто тщательно выполнен в де-

коративно-павильонной эстетике большого стиля»¹⁰. В фильме не натура, доведенная операторским мастерством до своего цветового вида, но изначально заданные в том или ином цвете элементы физически ощутимо отделяются от своей оболочки и транслируют тот или иной образ, состояние, драматургическое положение персонажа:

«Тут весь смысл в том, что цвет связан с темой, а не с персонажем. Когда тема проходит сквозь данный персонаж, он оказывается в нужном цветовом решении. Это тематическая линия хода», — говорит Эйзенштейн о работе с цветом в связи с «Иваном Грозным»¹¹.

Тканы, фрески, свечи, лебеди, рубахи изначально находятся в репрезентативном пространстве, они уже — «мимесис видимости», и это изначально позволяет говорить о цветовой проработке фильма более, нежели о световой.

В «Генеральной линии» присутствовал цветовой фрагмент в эпизоде со «свадьбой» быка и коровы: после «глубинного» кадра — гигантского племенного быка Фомки на переднем плане и буренки — на заднем, и далее — после бега быка (движения камеры) шел монтаж коротких, почти «беспределенных» кадров воды и небес — последние и были вирированы чередованием в зеленый и красный цвет, как образ оплодотворения или экстаза. Это был опыт «перевода зрелица в другое измерение» — из черно-белого в цвет, а также неизменного «столкновения противоположностей» в цвете и в ракурсах, т. е. графике ливня—воды—неба.

Снятый черно-белым с кульминационной цветовой сценой, весь фильм «Иван Грозный» переходит в цветовой регистр рассмотрения. Заданные доселе в серых тонах, фрески окрашиваются в голубой, блеск как свечение материала и узор царского облачения — взрывается золотом, а кафтаны опричников — красным. Драматургия черного напрямую продолжается в линии черных сапог, которая попутно выступает в качестве графического элемента и разбивает фрагменты танца, фактически превращая их в цветовую абстракцию. Таким образом, не единичное высказывание, не аттракцион, он же — переход как таковой в «Генеральной линии», который провозглашает переход быта, государственного строя, строя жизни к новому порядку, но итог, синтез драматургических цветовых линий (хроматической и ахроматической) во фрагменте с «Пиром опричников» переводит весь фильм в новый регистр.

Свою статью о цветовой разработке фильма «Любовь поэта» Эйзенштейн заканчивает словами: «Мой очередной фильм тоже делается цветовым — черно-белым — “Иван Грозный”»¹².

Примечания

¹ Misek Richard. Chromatic cinema. A history of screen color. Wiley-Blackwell, 2010. P. 14–25.

² Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. М.: Искусство. 1964. С. 17.

- ³ Ibid. C. 487.
- ⁴ Ibid. C. 487.
- ⁵ Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т. 1. М.: Эйзенштейн центр, 2004. С. 242–262.
- ⁶ Ямпольский М. Б. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 455–481.
- ⁷ Кандинский В. О духовном в искусстве. Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990. С. 28–29.
- ⁸ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 495.
- ⁹ Ibid. C. 429.
- ¹⁰ Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 354.
- ¹¹ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 602.
- ¹² Ibid. C. 499.

С. А. Семенчук

студент Санкт-Петербургского
государственного
университета кино
и телевидения, мастерская
киноведения Ковалова О. А.

**СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН
ГЛАЗАМИ ВЛАДИМИРА ЛУГОВСКОГО**

Copyright © 2014, С. А. Семенчук

Поэма «Город снов» Владимира Луговского (1901–1954) известна сегодня разве что узкому кругу исследователей советской поэзии 1920–1950-х годов. Едва ли слышали о ней те, кто изучает творчество Сергея Михайловича Эйзенштейна. А между тем эта поэма — один из самых любопытнейших портретов гениального режиссера — Сергея Эйзенштейна. Мастер появляется здесь в знаменательный момент своей жизни: 1942 год, разгар войны. В Алма-Ате — одном из военных прибежищ советского кинематографа идут съемки «Ивана Грозного» — последнего фильма Эйзенштейна.

Автор «Города снов» — известный советский поэт, ровесник века, участник Гражданской войны. Обласканный властью, Луговской славил свою эпоху, со всей искренностью веря в справедливость советского строя. Публиковаться поэт начал с 1925 года. Почти сразу в его творчестве определились основные темы — это в первую очередь противостояние добра и зла, света и тьмы, жизни и смерти. Примечательно, что в 1920-е годы Луговского в шутку называли «Броненосцем» советской поэзии. Автор книг «Мускул», «Большевикам пустыни и весны», он никогда не отрекался от своей веры, поэт не мог представить жизни лучшей, чем в СССР. Возможно, именно поэтому, когда — в годы оттепели — были изданы его предвоенные и военные стихи и поэмы, эти сборники («Солнцеворот», «Синяя весна», «Середина века») оказались практически не замеченными современниками. А между тем — эта, т. н. «кризисная», лирика Луговского доносит до нас уникальные подробности времени, преломленные воображением талантливого поэта.

Владимир Луговской на протяжении всей жизни был тесно связан с кино: поэт был другом детства Пудовкина и посвятил ему нелестную поэму «Рассвет», описал он и Александрова («Дорога в горы»), и Эйзенштейна («Город снов»), писал тексты песен для «Александра Невского» и «Ивана Грозного». В строках поэм отражена жизнь советской кинематографии, отраженная поэтическим взглядом и зашифрованная временем. Итогом творчества Владимира Луговского стал сборник поэм «Середина века». Окончательный вариант книги был готов к печати только в 1958 году, уже после смерти поэта. Цикл поэм наполнен призраками военного времени: в осторожных стихах война показана издалека, почти беззвучно.

Сам Луговской успел увидеть лицо войны крупным планом. В юности поэт воевал на западном фронте Гражданской. Уже сорокалетним он отправился на фронт и в первые дни Великой Отечественной, как и многие его соратники по перу, добровольцем. Однако до линии сражения Владимир Луговской так и не добрался: эшелон, в котором он ехал, разбомбили под Псковом.

Спасение из-под обломков поезда, выход из окружения, возвращение в Москву — все это сломило, казалось бы, сильного и мужественного человека: поэт попал в больницу, пролежав там месяц сильной психической травмой, явившейся лишь отчасти следствием контузии. Пытаясь отделаться от мыслей о сражающихся и гибнущих на фронте друзьях, о собственной трусости и дезертирстве, вместе с большой матерью он уехал в далекий тыл — в Ташкент. Но и там не было спокойствия, не было мира.

Для работы над «Иваном Грозным» Эйзенштейн пригласил Луговского лично. В 1942 году поэт жил в Ташкенте, ухаживая за разбитой параличом матерью. Врачей не хватало, госпитали были переполнены. Осознавая свою полную беспомощность, поэт страдал от чужих криков и смертей. Беспробудно пил, ничего не писал.

6 апреля 1942 года из Алма-Аты на имя Луговского пришла телеграмма: «Прошу приехать Алма-Ата подробно оговорить песни возможности текста сообщите срок выезда привет Эйзенштейн¹».

На следующий день мать поэта умерла. Луговской поспешил с ответом: «Рад совместной работе Ответ задерживался смертью моей матери Псылаю письмо Скоро выезжаю Луговской²».

Первое командировочное в Алма-Ату Луговскому выписали с 21 по 28 апреля 1942 года.

Приезд в Алма-Ату вывел поэта из кризиса: он снова начал писать. Каждый день, работая с Мастером бок о бок, Луговской как будто попал под «облучение» Эйзенштейна, «Ивана Грозного», съемочной площадки и самого города. Съемки «Грозного» проходили ночью, и у поэта, страдавшего бессонницей, не случайно рождается образ города, погруженного в сон.

Лежат подобья жизни — кинопленки,
Искусственная, полная простора,
Нанизанная в кадрах прямота.
И счастье в этих пасмурных коробках,
Змеей свернувшись, бредит и тревожит:
Поймай меня и получи меня!

Идет ночная съемка.
Вместо жизни
Подкладывают быстрые подобья.
Повсюду чистый холод, снег летучий.
Спи, город снов — Алма-Ата³.

Именно здесь в творчестве Луговского происходит значительный перелом. Поэт как будто презрел тошнотворно точное время, диктовавшее свои правила творчества. Отречившись от эпохи, творил как бы в безвременье, кропотливо собирая мозаичные ряды образов, составленных из тех слов, что были всегда на языке. Стих его высвободился от четких канонов размера и ритма. В поэмах появляется болезненная острота образов, исчезает былая ярость и горячность.

В Алма-Ате Луговской написал большинство поэм, вошедших в сборник «Середина века», — главную работу всей его жизни. Здесь родилась и удивительная поэма «Город снов», главным героем которой стал Эйзенштейн. В этой же поэме — преломленное отражение жизни советской кинематографии в эвакуации.

Режиссер Сергей Эйзенштейн в то время жил в уюте дома для лауреатов Сталинской премии (или, как называли его в быту, «лауреатнике»). В стенах лауреатника как будто и не был нарушен привычный ритм размежеванной жизни, как будто и не было никакой войны. Книгам спокойно жилось на полках и столешницах. Мексиканские маски со всех сторон стерегли покой Мастера, экзотические узоры любовно сплетались на коврах: это и был быт Сергея Эйзенштейна. Мир, вход в который был приоткрыт немногим. Поэт Владимир Луговской был допущен в обитель Мастера.

А рядом суетилось пестрое племя кинематографистов, поселенных в Доме искусства, сиротливо стоявшем в отдалении от «лауреатника». Дом их был холoden и обессвечен — казался призраком. Усталые люди все время бродили по коридорам. Они голодали, но даже ночью вели разговоры не о лишнем куске хлеба, а об эпохе Возрождения.

«Город снов» — поэтическое видение места, времени, людей, событий. Здесь поэт называет пленку «подобием жизни». Его Алма-Ата — это рай земной, где хранится множество таких подобий. Ключевым событием поэмы стала трагическая смерть любимого ученика Эйзенштейна — Валентина Кадочникова.

Сеанс окончился.
Была картина
С участием Гарри Купера, из жизни
Миллионеров. Было все, как нужно:
Отчетливо, умело и уютно.
В конце концов герой достиг всего.

Поэма начинается с грезы кино. Только что был на экране красавец Гэри Купер, после сеанса Мастер прогуливался, отпуская каламбуры, и не знал о том, что лишился будущего — своего любимого ученика, которого он кропотливо выращивал в стенах своей викторианской мастерской.

Эйзенштейн преподавал во ВГИКе с 1928 по 1937 год. В начале Великой Отечественной войны

ВГИК был эвакуирован в Алма-Ату, где оставался до 1943 года. Судьба мастерской Эйзенштейна сложилась трагически: война ее обескровила. Погибли ушедшие на фронт Олег Павленко, Николай Кузнецов и Михаил Величко. Но главной потерей для мастера стал Валентин Кадочников.

Его, эвакуированного в Алма-Ату по причине слабого здоровья, отправили в колхоз на заготовку саксаула, жесткие ветки которого были необходимы для растопки печей. Работа оказалась непосильной для молодого Кадочникова. В марте 1942 года он скончался, по свидетельствам одних — от желудочного заболевания, по другим — от физического изнеможения. Обстоятельства гибели любимого ученика Эйзенштейна до сих пор остаются непроясненными. В «Городе снов» известие о смерти Кадочникова Луговской плотно окружает бытовыми деталями, но от этого становится еще страшнее:

В тот самый миг подъехала машина.
Но все уже ушли, и очень долго
Вокзальная машинаостояла.
Шофер, ворча, бродил по этажам,
Пока в столовой не добился правды
И вызвал коменданта:
— Принимайте! —
Освобожденные от фронта по болезни
Вносили ящики различного размера,
И между ними был забытый в доски
Тот перевернутый в дороге гроб.

В некрологе, написанном в местную газету, Эйзенштейн скажет:

«...смерть Кадочникова — тяжелые показатели того невнимания и безразличия друг к другу, которыми все больше и больше начинают заболевать студия и наш коллектив. К таким людям, не умеющим кричать о себе; к таким людям предельной скромности и аскетической нетребовательности мы должны были бы относиться с удвоенной любовью и вниманием. А между тем мы дали погибнуть одному из лучших наших товарищей. Пусть же его смерть послужит окриком, чтобы мы вовремя опомнились, чтобы мы начали думать и заботиться о наших людях, <...> чтобы мы не забывали, что самое драгоценное на свете — человек...»⁴

Луговской бросает Мастеру обвинение в бесчувствии:

Вначале было слово,
А слово — это воля, это образ.
Где черный рев стихий в твоей душе?
Попробуй образом закрыть полмира,
Простым, как смерть, и пожалеть людей
Высоким хриплым голосом пророка.
Не можешь? Нет?
Тогда тихонько спи!

Итак, поэт бросает обвинение: с его точки зрения, Эйзенштейн слишком сух, не скорбит вместе со всеми. Свою любовь к ушедшему из жизни ученику Мастер высокомерно противопоставляет всеобщей дряхлой дребедени жалости. Свою «высокую скорбь» он держит при себе.

Справедливы ли обвинения поэта?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо вспомнить, что отношения Эйзенштейна и Кадочникова не исчерпывались формулой: учитель—ученик, несмотря на то что Мастер, даже после выпуска, опекал почти своих студентов и заботился об их будущем в кино. Однако Кадочников всегда выделялся учителем как выдающийся из общего ряда кинематографист.

Тридцатилетний Валентин Кадочников к началу сороковых годов был известен как художник-постановщик множества мультфильмов: «Серебряный дождь» (1937), «Волк и семеро козлят» (1938), «Маленький — удаленький» (1938), «Про журавля и лису, или Случай в лесу» (1937), «Чудесный светофор» (1938), а также как создатель кукол и декораций «Золотого ключика» (1939). Любимый ученик Мастера успел снять лишь один полнометражный фильм — сказку «Волшебное зерно» (1941)⁵. С присущим его возрасту озорством он ловко вмонтировал в ткань этой детской сказки фигуру Мастера.

Примечательно, что Эйзенштейн выступил редактором картины, а также сам сделал эскиз образа Деда-Всеведа. Этот-то персонаж и может быть рассмотрен как еще один знаменательный портрет Мастера: ироничный, но вместе с тем — и серьезный.

Дедушка-Всеведушка — чудаковатый стариk, живущий далеко-далеко на вершине высокой скалы. Дни напролет он изучает книги, по ночам наблюдает за звездами. Он не любит болтовни, сторонится людей с планеты Земля. Он все время «занят-занят-занят», он умничает и сыплет цитатами на латыни. Поверх его клетчатой куртки надета мантля со звездами, что выглядит немного странно. Едва ли Кадочников, пришедший к режиссуре через профессию художника, бессознательно допустил в костюме такую небрежность. Скорее всего, подобный костюм Деда-Всеведа знаковый. Именно здесь Эйзенштейн и угадывается (клетчатую куртку он неизменно носил в мексиканский период, в чем можно убедиться, посмотрев сохранившиеся фотографии). Мастера можно узнать и по чуть коротковатым брюкам и, конечно же, по прическе: голова Деда-Всеведа от висков до самой макушки обвита густым венком шевелюры. Линия роста волос в точности как у Эйзенштейна, только сами волосы серебристо-белого цвета да залысины на лбу прикрыта шапочкой. Деда-Всеведа называют то «Доктор», то «Старик», и все это — прозвища Эйзенштейна (несмотря на то, что стариком он во все не был, а докторскую степень получил лишь в 1939 году).

Что это? Трогательная дань уважения Мастеру, поселенному в добрую детскую сказку? Однако, несмотря на сказочную фабулу: дети путешествуют по волшебной стране и храбро противостоят силам зла, мешающим им вырастить дерево, плоды которого исполняют все желания, — фильм Кадочникова не так-то прост. Конфликт здесь развивается между Дедом-Всеведом и злым волшебником Кара-мором. Антагонисты имеют сходные черты: оба владеют вол-

шебным зерном (у Кара-мора зерно власти, а у Всеведа — искусства-знания), оба живут в башнях, обоих не заботит ничто земное, мелкое и суетное.

И более того, в мизансценическом решении эпизодов, происходящих во дворце Кара-мора, есть определенное сходство с будущим «Иваном Грозным». Трясущийся над своим всевластием Кара-мор в гневе ведет себя точь-в-точь как обезумевший царь Иван Николая Черкасова. Точно опричник Грозного — Малюта Скуратов (герой фильма Эйзенштейна), пресмыкается и лебезит Живоглот — помощник злодея в картине Кадочникова.

Здесь возникают не только определенные исторические аллюзии: Кара-мор — злодей, с которым у Дедушки-Всеведушки давняя борьба, есть не кто иной, как Сталин (в этом снова возникает параллель с «Иваном Грозным»), маниакально пытающийся сохранить свою единоличную власть, но и параллели, понятные только кинематографистам. Так, в крысоподобном приспешнике злодея, который из всех сил старается сгубить дерево, можно угадать самого Бориса Захаровича Шумяцкого — человека, стоявшего во главе советского кинематографа в начале 1930-х, партийного функционера, известного своими постоянными войнами с кинематографистами, и в особенности с Сергеем Эйзенштейном. В сказке Валентина Кадочникова есть указание и на это: Дед-Всевед тщательно и с любовью поливает и удобряет дерево, Живоглот же, с особым старанием исполняет волю Кара-мора, подбирается то к листьям растения, то к его плоду, то вгрызается прямо в корни.

Есть между Борисом Захаровичем и Живоглотом даже некое портретное сходство. Стоит обратить внимание на нарочито заостренный нос персонажа сказки «Волшебное зерно» и форму его усов.

В finale картины Кара-мор побежден, как это полагается в сказке, дерево принесло плоды, дети отправились навстречу новым приключениям, а счастливый Дедушка-Всеведушка остался возле новой избушки, в изобилии наслаждаться плодами прожитой жизни. «Я нашел свою планету, о которой мечтал. Я счастлив от всего сердца», — говорит он. Таким образом, первый фильм ученика, чей гроб увидел мастер темным вечером, выходя из кинотеатра, — это своеобразная космогония, где Эйзенштейну принадлежит роль хранителя всего живого.

Но, вопреки сюжету снятой учеником сказки, в жизни мастер не смог сохранить самое ценное — лучшего ученика, и это в вину своему герою ставит автор «Города снов».

Мастер здесь засыпает, лишь только узнав о смерти ученика. Он уходит в мир снов, где кружит вечный карнавал, где сплетают мексиканские ковры, где жизнь цветаста, тепла и сочна, как будто одновременно с уходом Валентина Кадочникова заканчивается реальная жизнь и все живое погружается в своеобразный анабиоз. Рефреном повторяется строка «Спит мастер». Он спит, и вечером, и ночью, даже утром. Его сон не прерывает ничто. Вся Алма-Ата окутана сном. Плотным сном, сквозь который

не прорываются ни крики, ни лучи яркого солнца, отраженные от Алатау.

Луговской стал свидетелем поворотного момента в жизни Эйзенштейна. И он по-своему истолковал эту перипетию. В глазах поэта ужас, возникший в глазах мастера, проявился внешним равнодушием к смерти ученика, уходом от действительности в глубокий сон. Во сне он искал возможность принципиально иной жизни, где действуют иные системы измерений. Во сне Эйзенштейна продолжалась борьба за жизнь, сражения во внутренних пространствах.

Спи, покуда спится.
И главное, не унижай себя
Перед железными зрачками смерти.
Тогда придет победа и твоя,
Художник, воля будет неизменна.
Над ней склоняются вечные законы.

Спит мастер, спит и ученик. Один — глубоким сном киногрез, другой — сном смерти. Сон их прекрасен и страшен одновременно. Гряза завораживает бессонного поэта. В строках «Города снов» зависть к вечному сну Кадочникова и спокойной неге Эйзенштейна. Этим двум бесконечностям вне и внутри жизни.

Спит человек в гробу. Он непонятен.
Спи, мастер. Непокорный и лукавый.
Вокруг тебя висят в простенках лица,
И маски, и обличья золотые
Неведомых веков, и божество
Языческое шествует по книгам.
Повсюду в мире торжествует слово...

С точки зрения бытовой логики сюжет поэмы Луговского нелеп: после смерти любимого ученика, в разгар съемок фильма, в стране, пораженной страшной войной, Эйзенштейн спит. Спит и видит сны. Однако взгляд поэта точно угадал то, что Сергей Эйзенштейн никогда не укладывался в пределы своей бытовой жизни. Во многом благодаря этому в «Ива-

не Грзном» он смог прорвать перспективы своего времени, вырваться за грань исторического времени в метафизику человеческого бытия. Благодаря этому свойству многие из идей мастера так и остались неосуществленными или, по логике Луговского, он осуществил их — во сне, полностью освобождаясь от времени и пространства.

В поэме Луговского пересеклись три судьбы: Поэта, Мастера и Ученника. На краткий миг они слились воедино, создав чудный образ «Города снов».

«Без сказок правды в мире не бывает». Луговской искал эту правду в глазах своего Мастера, в его снах, в своем одиночестве, когда поэт ночным дозором обходит улицы Алма-Аты, вглядывается во все окна, во все коридоры и комнаты, во снах, в Богом забытой Алма-Ате. Его сказки не всегда имели счастливый финал. Он создал свой мир Алма-Аты, мир прекрасной киногрезы, в которую закралась трагедия подлинной жизни.

Эйзенштейн без оглядки шел вперед. Былдержан и собран, работал как проклятый. И он не виноват в том, что любимый ученик так и не успел стать гением, равным учителю. Как и нет вины Кадочникова в том, что Эйзенштейн так и не стал Дедушкой-Всеведущей на пороге сказочного домика, где все желания воплощаются в жизнь.

Примечания

¹ Цит по: Громова Н. Русский Голливуд на границе Китая // Киноведческие записки. Вып. 62. М., 2003. С. 261–273.

² Там же.

³ Здесь и далее поэма «Город снов» цитируется по изданию Луговской В. А. Собр. соч: В 3 т. Т. 3. М., 1989. С. 243–254.

⁴ Громова Н. Русский Голливуд на границе Китая // Киноведческие записки. Вып. 62. М., 2003. С. 261–273.

⁵ Винярский М., Литицц Г. «Лучшие годы нашей жизни»: Воспоминания о занятиях в режиссерской мастерской Сергея Эйзенштейна // Киноведческие записки. Вып. 80. М., 2006. С. 124–149.

Д. С. Горбач

студент Санкт-Петербургского
государственного
университета кино
и телевидения,
Научный руководитель:
доцент кафедры
драматургии и киноведения
Санкт-Петербургского
государственного
университета кино
и телевидения О. А. Ковалов

ПОЛИФОНИЯ ТВОРИМОГО КОСМОСА АБ И СЭ (СЭ И АБ)

Copyright © 2014, Д. С. Горбач

Произведение искусства рождает личность, с этим никто не станет спорить. И эта личность, безусловно, должна быть великой, масштабной и грациозной. Ей присуще величие не от сотворенного, а от данного отцом и матерью (или кем-то, чем-то иным), как и все другие качества, приобретенные в общении с миром и природой, возникающие задолго до всякого подвига в искусстве. Имя первой — Сергей Эйзенштейн, он давно возведен в ранг великих. Во всех умах это имя рифмуется со словом «гений», с чем спорить никто не намеревается, а при желании — обрекает себя на провал. Имя второй — дискуссионно, заочно вызывает отторжения, что нисколько не изумляет.

Это старик в профессорской шапочке, из-под которой виден ореол тонких серебристых волос; человек с необыкновенно лучистыми глазами и бледным лицом воскового оттенка, покрытым тусклыми тенями, как на очень древнем оружии. Он был встречен Эйзенштейном впервые в редакции ГИХЛ зимой 1932 года, на тот момент старику чуть больше пятидесяти лет. Имя его Борис Бугаев, второе — более известное — Андрей Белый.

Немногое, что, казалось бы, связывает этих двух авторов — восторг режиссера от работы «Мастерство Гоголя», вечер в Политехническом музее, встреча на Чистых прудах. События биографические, описанные в одноименной¹ главе мемуаров Эйзенштейна. По правилам, на этом все и должно закончиться, ведь обоснованием служит догма — Андрей Белый — осколок эпохи, символист, который тогда и сейчас никому не нужен, за редким исключением себе подобных. Эйзенштейн создатель эпохи новой, а потому они не могут иметь ничего общего. Сопоставление считается неуместным. Вопреки этому, хочется настаивать на том, что существуют авторы вневременные и космические, опровергая это суждение.

Они родились с разницей в восемнадцать лет. Происхождение их способствовало развитию и росту: тот и другой — единственный ребенок в состоятельной семье. Рига и Москва. Распавшийся родительский брак и единий, вплоть до смерти одного из супругов. Два умных высоколобых мальчика, увлеченные книгами. Мамины и папины дети.

Сережа и Боря. Называют себя Котиками. Боря сказал, что летал, а потому он Летаев, Сережа смолчал, но, наверное, тоже летал. Детский мир был теплым и нерушимым у каждого из них, пусть Эйзенштейн выстраивает этому опровержение в образах папеньки-тирана, создавая миф в собственную защиту. Мир ребенка, тот самый — плавающий и скользящий, описан в повести Андрея Белого «Котик Летаев». Писатель представляет историю матери и ее окружения, которая после, становясь сыном математика, обретает чуждое, гнетущее, но вместе с тем ласковое и удивительное земное существование.

Год 1920. Минск. Эйзенштейн посвящен в розенкрейцерство профессором Зубакиным, о чем, спустя много лет, с иронией пишет в своих мемуарах². Но это только по прошествии десятилетий он отвергает, не понимая или делая вид, что не понимает, розенкрейцерство, а вместе с тем и антропософию. Москва. Белый уже написал повесть, вдохновленную новым учением, временем в Дорнахе, строительством Гетеанума, общением с Рудольфом Штейнером. Были те, кто упрекали автора в том, что «Котик Летаев» — это не более чем труд, созданный во имя антропософии, а потому он не представляет ценности. Кое-кто считал, один из них Шкловский³, что учение служило лишь мотивировкой для написания такой странной и таинственной прозы, которая все-таки бесценна. Несмотря на имеющиеся факты биографии, не возникает желание ими спекулировать — углубляться в суть религиозно-мистических учений и тайных обществ, соотносить их с произведениями искусства, хотя и не стоит забывать о том, что всякую непричастность можно подвергать сомнению.

• • •

Белый и Эйзенштейн стоят на разных полях искусства, но этот факт не способен умолить того родства, что связывает их и которое так нужно обосновать, пусть это почти не представляется возможным.

«Драматургия киноформы»⁴, статья, ставшая доступной на русском языке лишь в конце XX века, несмотря на то что датирована 1929 годом. Пред-

варяя ее, Эйзенштейн цитирует Гёте, к слову одного из самых почитаемых Белым мыслителя. Уже с этих первых, хоть и не авторских слов, но авторской мысли, можно начинать возводить параллель.

Раскрывая повесть, будь то ее начало, середина или конец, мы видим перед собой некий монтажный лист с множеством переходов, прорисовок и туманных фигур, которые после, если следовать авторской логике, превращаются в отстраненный, но все-таки ясный мир. Из пластического изображения, текучего или стремительного образа появляется сюжетность — из «роя» рождается «строй». В повести подчеркнуто сосуществование двух миров — рационального и органического, вступающих в зримый конфликт. Это полностью совпадает с мыслью Эйзенштейна, где:

«Логика органической формы против логики рациональной формы дает при взаимостолкновении ДИАЛЕКТИКУ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ. Их взаимодействие порождает и обуславливает динамику... Степень их отдаления друг от друга обуславливает интенсивность напряжения... Пространственная форма этой динамики есть выразительность. Фазы ее напряжения — РИТМ»⁵.

Все исходит из ритма. Он рождает смысл. Но у читателя, в отличие от зрителя, есть право на создание своего смысла, потому как он сам управляет его движением, дает определенную чувственную окраску. Та и другая сторона вступают в сотрудничество, ближе, в сотворчество: писатель декламирует текст, стоя на ярко освещенной сцене, читатель, вторя ему, сухими губами выговаривает буквы, запятые, строчки и отступы. У зрителя и режиссера сотворчества нет. В фильмах Эйзенштейна главенствует строгость, отраженная в интерпритре и следующем за ним изображении. Несмотря на разницу в общении между двумя сторонами и явственный сюжет, появляется тождественное чувство, определенное кинематографическим и литературным материалом. За ним скрыт главный смысл, в череде прочих, который можно познать только на тактильном уровне. Белый подтверждает:

«Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологию, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины»⁶.

В органическом мире повести главенствует ассоциативность, обусловленная становлением человека и его мышления, где любой объект может обесцениваться, а мир превращаться в некий ассоциативный ряд: Лев Толстой — это «толстовство»⁷, «...звание, как звание попа, архиерея, математика»⁸. Происходит развенчивание — то же,

что происходит и в «Октябре», где присутствуют божки, а не Боги. Все подчинено ритму, ослабляющему или стирающему искомый смысл. Это же касается и эмоциональной динамизации материала. У Белого подглава «И Думаю» — память о памяти воплощена в переходах, комнатах, костях черепа, крылатых гадинах, творимом космосе, жизни в теле сфинкса. Цитирование невозможно. Здесь авторское слово накаляется до такой степени, что читатель действительно чувствует обрушение и создание мира из мифа и космоса. В «Стачке» расправа над рабочими монтируется со скотобойней. Значение появляется из напряжения, усиления, накала, что свойственно фильмам Эйзенштейна и повести «Котик Летаев», несмотря на заявленную в названии инфантильность.

Чувство стало зримо, облачившись в трехмерный, доподлинный мир. Растрепанные волосы, оскал белых зубов, раскрытый кружевной зонтик с опасно торчащим острием, ступеньки под отсутствующими ногами; извертывающиеся, сверкающие дамские туфельки, начищенные сапоги, отбивающие ритм; рассыпающиеся как горох толпа, мягкие колени; выстрелы, окровавленная головка ревущего ребенка, упрощающие глаза, утрата этих глаз. Одесская лестница. Кадры, порождающие животный, неистовый страх. У Белого есть тоже — лев, превращенный в сенбернара, после, снова во льва, угрожающего погибелью. Виной тому Черная женщина. Восприятие плавает, попадая из одной точки в другую, создавая из полифонии единство и точность эмоции.

Эйзенштейн писал о том, что кинематограф должен заимствовать у системы языка, литературы, а не у театра и живописи. Ведь повествовательная сеть рождается из столкновения — из того же появляется и кино. Это не абстрактная линия, возникающая под кистью или карандашом художника. В орнаментальной прозе Белого, со всей ее отвлеченностью, по большому совпадению, присутствует все, на что следовало опираться при создании кинофильма, — необходимые контрапункты, выраженные в синтаксисе, образности и метафоричности языка, вытекающие в непостижимый смысл.

Любимым романом Эйзенштейна, при несметном количестве прочитанного, был «Петербург» Белого. Тени дошагали до «Октября». Холодные руки взялись за винтовки. Мертвая лошадь повалилась с моста. Матушки отдали кровушку. Версия первая — со стороны режиссера было непреднамеренное заимствование. Иная — источник был один. Антропософия, которой Белый был поглощен и предан. Теории, изученные и оплеванные Эйзенштейном. Третья — величие, данное отцом и матерью (или кем-то, чем-то иным), схожесть человеческого материала. Следствие — две настолько разных личности, два настолько разных автора сталкиваются высокими лбами, но не в противостоянии друг с другом, а в удивительной идентичности. Сергей

Эйзенштейн и Андрей Белый или наоборот — Андрей Белый и Сергей Эйзенштейн.

Примечания

- ¹ Эйзенштейн С. М. Мастерство Гоголя // Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 172–178.
- ² См.: Эйзенштейн С. М. Le bon Die // Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 1. М., 1997. С. 58–64.

³ См.: Шкловский В. Б. Андрей Белый // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи-воспоминания-эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 212–239.

⁴ Эйзенштейн С. М. Драматургия киноформы // Киноведческие записки. Вып. 11. М., 1991. С. 180–198.

⁵ Там же.

⁶ Белый А. Символизм как миропонимание // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 247.

⁷ Белый А. Котик Летаев // Белый А. Серебряный голубь. М.: Современник, 1990. С. 375–376.

⁸ Там же.

А. С. Занин

студент Санкт-Петербургского
государственного
университета кино
и телевидения,
Научный руководитель:
доцент кафедры
драматургии и киноведения
Санкт-Петербургского
государственного
университета кино
и телевидения О. А. Ковалов

ЭЙЗЕНШТЕЙН И ГОДАР: ДВА ОБРАЗА (ОДНОЙ) ИСТОРИИ КИНО

Copyright © 2014, А. С. Занин

Два текста, относящиеся к разным отрезкам «Времени», разной «Истории» и разной «Истории кино», но тем не менее близкие друг другу. Первый — это «Введение во всеобщую историю кино» Сергея Михайловича Эйзенштейна, собранный из дневниковых записей 1946–1948-х годов и опубликованный в прошлогоднем юбилейном номере «Киноведческих записок»¹. Второй — это цикл видеосессии Жана-Люка Годара «Истории (и) кино», создававшихся с 1989 по 1998 год, который тоже с полным правом можно назвать текстом, поскольку в том же 1998 году Годар переработал его в книгу-альбом, выпущенную Галлимаром².

Прежде всего, я должен объяснить, почему свою же здесь эти две личности, никогда не встречавшиеся в жизни, не принадлежащие ни к какому общему пространству, кроме пространства кинематографа. Оба Мастера неразрывно связывали свою практику с теоретической работой. Литературное наследие Эйзенштейна всем нам хорошо известно, а то, что дневниковые записи Эйзенштейна начали свое хождение в научных кругах лишь в последние годы, говорит о том, что еще целые пласти его теорий остались неисследованными. Годар же в 1990-х все чаще называет себя «ученым с кинокамерой», выдвигая идею, что Французская академия должна финансировать его фильмы точно так же, как финансирует работу ученых энтомологов или физиков. О публикации своих смелых идей после запрета второй серии «Ивана Грозного» Эйзенштейн даже не задумывался, оставляя идеи грядущим исследователям. Годар после завершения своего цикла пытался организовать встречу с виднейшими историками, философами и социологами Франции, но встретил с их стороны лишь непонимание и неприятный для себя вердикт «поэт». Годар же видел свой фильм как научный и смог бы говорить с коллегами на одном языке. Записи Эйзенштейна опубликованы только недавно, а для «Историй...», текста в нашей стране еще не «распечатанного» за неимением адекватного перевода на русский, наступило хорошее время, поскольку с удивительной систематичностью переводятся авторы, имевшие для Годара того периода принципиальное значение (Анри Мальро, Ханна Арендт, Филипп Соллерс, Вальтер Беньямин). И мне кажется, что исследование текстов двух этих «ученых

с кинокамерами» в связи друг с другом может быть очень продуктивным.

Подход Годара и Эйзенштейна к истории кино очень схож, они оба отказываются от «галереи портретов» и «музея изобретений пишущих и воспроизводящих». Пользуясь определением Годара, которое применимо и к Эйзенштейну — «...это не история кино в смысле *Садуля и Митри*, с хронологией, шкалами, тенденциями, странами <...> ведь та история, о которой сейчас говорят, с какого времени она существует? с XVII, быть может с XVIII века... А свою “Тroyянскую войну” Гомер называл ли “историей”?»³ — можно задать вопрос: «Как можем мы сейчас говорить о кино с позиций исторической науки XVIII века, когда оно не прошло еще путь от Странствий Улисса кинематографа до его Великой Французской революции?» А вспоминая о Джойсе и его путешествии сквозь Историю Языка в романе «Поминки по Финнегану», можно через него обнаружить связь Эйзенштейна и Годара, в их «ававилонском» подходе к тексту: «Введение» написано на четырех языках, практически «автоматическим письмом» («что существенно осложняло путь для их публикации»⁴), и в «Историях...» звучат пять или шесть языков, на которых говорил классический кинематограф, а порой тексты вербальные накладываются на тексты визуальные. Оба автора стремятся к усложнению, к тому, чтобы сделать сопоставления конфликтными и открытыми для многочисленных трактовок, активно включить читателя-зрителя в со-творение текста. Усложнить, чтобы «из наложения двух величин одного измерения возникало новое измерение более высокой степени»⁵, — принцип, о котором говорил Эйзенштейн в «Драматургии киноформы» и который Годар воспринял с самых первых своих картин. В статье 1952 года «За политическое кино» Годар обращается к советскому кинематографу и, сводя вместе первую серию «Ивана Грозного» и «Зою» Льва Арнштама, говорит, что, «когда герои в самые страшные свои часы облачены в рубашки наших детских лет — босая Зоя на снегу и Иван, валяющийся в ногах у бояр», «такие скоротечные моменты рождают мысль о вечности»⁶. Сопоставление этих абсолютно разнородных и по психологии, и по драматургии образов рождает связь между ними, связь более высокой степени: два образа ребенка, лишенных детства и уже

столкнувшись с жестокостью, классический образ искусства, и, значит, оба они принадлежат вечности. Кроме того, оба фильма вышли в военные годы и говорили так же о детстве самого Годара, о «рубашках» и его поколения.

Обратимся к Эйзенштейну и попытаемся обнаружить метод, которым он пользуется во «Введении». Здесь мне помощником будет статья Антонио Сомани опубликованная в том же номере «Киноведческих записок»⁷, благодаря которой идеи Эйзенштейна выстраиваются в стройную систему (что, впрочем, не исключает возможности дальнейшего развития ее осмыслиения и новых трактовок).

Прежде всего, называя свою историю кино «Всеобщей», Эйзенштейн призывает «как всегда — начать с предков» и рассматривает кино как синтез множества художественных практик, во все времена выражавших глобальное стремление человека, еще задолго до Фауста, остановить колесо времени. Остановить вопреки тому, что это повлечет за собой потерю души (души, принадлежащей настоящему, ради памяти о ней, принадлежащей бесконечности). Стремление это вызвано страхом, перед тем как «все деревья / (все они безлистны) всемилосердный обезличит снег», снег забвения и снег беспамятства. Единственное же, что дано человеку в тот момент, когда «железо человека сжирает ржа времен», — это искусство, в котором человек стремится не к тому, чтобы «создать себя нового», а к тому, чтобы заново пережить то самое «по образу и подобию». И кино, в мысли Эйзенштейна, беспристрастно изображая человека, освобождает его от «пути изображения самого себя», давая тому возможность «изображения себя в пути».

Антонио Сомани выделяет три линии, передвигаясь по которым Сергей Михайлович выхватывает различные художественные явления разных эпох, ставит их рядом и обнаруживает связь, совершая, таким образом, анахронический монтаж во времени и пространстве, находя подтверждение кино как некоего «meta-medium». Можно увидеть в такой структуре образ витого шнуря, состоящего из трех «основных» нитей, каждая из которых, в свою очередь, состоит из нескольких «малых» нитей, — так рой явлений выстраивается в строй истории. Рассмотрим подробнее эти три основные нити.

1. Необходимость останавливать время: «Человек вечно во власти становления и разрушения. Его устремление, <всегда неудовлетворенное> [желание ощутить] стабильность-вечность», — говорится в заметке от 2 декабря 1946 года — и удовлетворить это желание, одновременно с этим пережив «травму», вызванную страхом перед этим становлением-разрушением, возможно, если: (1) воспроизвести события или человека (динамически), (2) мумифицировать человека или события, или (3) закрепить это символически (крестом на надгробии или пирамидой). Все это согласуется с представлением первобытного

человека (например, в трудах Люсъена Леви-Брюлля) о том, что изображение предка есть реальный предок и воспроизведенное событие есть то самое событие «здесь и сейчас». Наскальные изображения охоты обещают удачную охоту за пределами пещеры, или победа над наряженным в шкуру камнем есть победа над медведем реальным. Это закон партиципации (сопричастности), на котором у древних строился обряд посвящения в зрелость.

В воспроизведении человека и событий Эйзенштейн видит колыбель театра: Дионисийские мистерии, затем более поздние национальные театры: Эдип-царь, Агамемнон, Прометей («хроникальное воспроизведение мифической истории»), у христиан — рождественские игры-мистерии или пасхальное шествие паломников по древней ацтекской пирамиде к католическому храму, заснятое Эйзенштейном во время работы над мексиканским фильмом (как воспроизведение пути Христа на Голгофу) или исторические хроники Шекспира (король Генрих IV). В качестве современных мистерий можно упомянуть постановку 1920 года к трехлетию революции «Штурм Зимнего», осуществленную Николаем Евреиновым, на долгие годы создавшую миф о грандиозных революционных событиях, проходивших в Петрограде, который впоследствии был визуально «закреплен» грандиозным кадром мальчишки, повисшего на воротах Эрмитажа. Воплощенное стремление к реконструкции события в кино Эйзенштейн считает «Эпическое (мое) кино с воссозданием “Потемкина” на лестнице в Одессе или Октября на реальной площади Зимнего дворца».

Вторую «малую» линию, касающуюся статической мумификации, я начну разматывать с конца, с Андре Базена, который в том же 1945 году пишет свою программную статью «Онтология фотографического образа», где говорит, что «фотография в отличие от искусства не творит из материала вечности, а только мумифицирует время, предохраняя его от самоуничтожения». Эйзенштейн находит соответствия этому предохранению времени самого от себя в натурализме египетской скульптуры (и естественно, в самом принципе мумификации тела), в «поразительном по реализму» римском портрете первых веков. И Эйзенштейн ставит «верстовые столбы» на пути от телесной египетской мумификации к мумификации фотографической: Фаюмские портреты, камера-обскура, посмертные гипсовые маски, музеи восковых фигур, дагеротипия и рейограммы.

В третьей же, символической, линии⁸ говорится о стремлении человека подкрепить самосохранение с помощью знака, и таким образом на протяжении развития культуры можно наблюдать эту символичность как по отношению символа к человеку, так и наоборот. На одной стороне будет крест, пирамида, строение греческого храма, в пропорциях согласовывающегося с человеческим телом, строение готических соборов (Шартр), когда идея «храм как человек» переходит в идею «храм как символ Христа» (внутри он организован как крест и имеет огромное витраж-

ное окно в виде розы). На другой стороне (когда символы начинают принимать человеческие черты), можно расположить всю историю оформления книг, от огромного массива букв — через монограммы и виньетки, экслибрисы и печати — к «кричащим» заголовкам газет (о которых рассуждает Эйзенштейн в заметке от 4 января 1948 года), к различным интертитрам, имеющим порой и динамическую организацию (первый — Вертов, «Братя! — > БРАТЬЯ!» в Потемкине, экспрессионистские титры в «Кабинете доктора Калигари», стилистически согласованные с декорациями), и к логотипам кинокомпаний как ассоциации имени продюсера (или города) с изображением-символом (Голдуин — Лев или Ленфильм — Медный всадник).

2. Желание помнить, сохранить и воспроизвести эту память: «*Ведь фильм еще и <кроме всего в синтезе> — <просвещенная живопись> в расчете на проекцию. В известной степени, это же — <витраж>!*» и вся эта линия посвящена проекции — игре света и тени в истории культуры. (1) В «излучающем проекцию»: здесь и китайские театры теней, и волшебные фонари, и витражи «как прозрачное изображение и средство бросить цветовое пятно [на стену]». (2) В «принимающем проекцию»: фрески в Помпеях и пространственная иллюзия перспективы, изобразительные ковры и gobелены, гризайль, искусственный барельеф и живопись, создающая впечатление объема (лоджии Рафаэля в Эрмитаже). Здесь же необходимо упомянуть и о докладе 1930 года «Динамический квадрат», в котором Эйзенштейн призывает к изменяющемуся формату экрана в зависимости от композиционных требований кадра. А подобная идея, в свою очередь, вдохновлена культурами, не признающими ограничивающую функцию рамки и границы в архитектуре (строение японских домов и китайские живописные свитки).

3. Игра со временем и пространством: монтаж «как составное — сквозное, обобщающее — из частностей — общее совершенство из отдельных черт достоинства» — подобный монтаж ищет и находит Эйзенштейн в различных явлениях искусства. Режиссер различает, во-первых, «монтаж пространственный»: история Зевксиса, знаменитого живописца античности, который взялся написать Елену для храма в Кротоне при условии, что ему будут позировать пять самых прекрасных женщин города, дабы он смог выбрать у них самые совершенные черты и соединить их все в картине. И сразу: «Творимый человек» — эксперимент, описанный Кулешовым в книге «50 лет в кино». И далее: египтяне и греки, которые сочетали в одном изображении человека профиль (ноги и лицо) и анфас (плечи и глаз) — «почему мы должны читать это только как неумение рисовать грудь и глаз профилем?» — восклицает Сергей Михайлович; и возвращение Пикассо, Делоне и Тулуз-Лотрека к точно такому же «язу» «уже своевольно и своеенравно», а не в порядке ограниченности». Во-вторых, «монтаж звукозрительный»: гентский алтарь Яна ван Эйка, где ангелы верхней части поют

для процессии нижней части; «Крик» Мунка — не только изображение кричащего, но и попытка передать структурой и направлением мазка ощущение крика. И последнее, «монтаж динамический»: смена точек зрения при передвижении на площади Капитолия работы Микеланджело, в Святой Софии Константинопольской, по мозаике на полу собора в Шартре. «Фокус с вырастанием кустика из зерна, когда даже с использованием обтюратора (платочка в руках фокусника) зрителю представляют разного размера кустики и в его восприятии они сливаются в одно растение» (заметка от 21 января 1948 года).

Кино выступает у Эйзенштейна как увеличительное стекло для всех предшествующих ему видов искусства и кинематографический образ, создаваясь во внезапном «стыке с нижними слоями сознания в искре вдохновения», нанизывая на себя все предыдущие образы мировой культуры (которые мы можем обнаружить, лишь двигаясь анахронически по ее истории), воплощает их стремление. Фильм — это соединенные в одно непрерывное событие фрагменты реальности (ставшие плоскими слепками и не связанные между собой ни пространственно, ни временно), переживающиеся нами как происходящее здесь и сейчас — заново при каждом просмотре.

* * *

Обратимся теперь к циклу Годара⁹ и посмотрим на его «предрождение» кинематографа. Создать свою историю кино Годар мечтал еще со времен критической работы в «Кайе» и походов в Синематеку, а невольным «духовным отцом» этого стал Анри Ланглуа, который в 1978 году должен был прочесть в Монреальской школе кинематографического искусства цикл лекций по истории кино, но незадолго до этого скончался. Его дело осуществил Годар, который планировал сделать серию фильмов под названием «Введение в истинную историю кино» (истинную, поскольку ее основу составят изображения и звуки, а не тексты о звуках и изображениях). Годару не хватило средств, и до съемок картины дело так и не дошло, но из материалов была составлена книга, которая с большими сложностями была опубликована издательством «Альбатрос» и являлась конспектом важных идей, занимавших Годара в переломный период для всей кинотехнологии. Следующие девять лет Годар вместе со своей супругой и соратницей Анной-Мари Мьевильль проверял возможности и оттачивал мастерство владения новым для себя «инструментом» — видеокамерой и магнитной пленкой. Годар утверждал, что режиссер обязан всегда упражняться, чтобы поддерживать себя в «кинематографической форме», и параллельно с «большими» фильмами тех лет постоянно снимал фильмы-черновики (например, «Приветствуя вас, Мария!» (1984) предшествовали «Маленькие заметки по поводу фильма “Приветствуя вас, Мария!”», фильму «Страсть» (1982) — «Сценарий к фильму “Страсть”» или короткометражные эссе («Письмо Фредди Бюашу (1982)» или Встреча с Вуди Алленом (1986)). Видео давало большую свободу

Годару в работе с материалом «чужих» фильмов, возможность обходиться минимальными затратами.

Результатом работы над «Историей кино», которая заняла почти одиннадцать лет, стал цикл из восьми фильмов: четыре сдвоенных серии (части «(а)» и «(б)»), длиющиеся от двадцати до пятидесяти минут и имеющие самостоятельное название и посвящение двум людям. Подробный анализ годаровского цикла в рамках этой статьи невозможен, и я остановлюсь лишь на наиболее важных принципах, необходимых для выявления связи и различий его с подходом Эйзенштейна. Прежде всего, необходимо описать, что собой представляют эти эссе. Годар берет фрагменты фильмов, фрагменты фонограмм, музыку, фотографии, репродукции живописных произведений, кроме того, снимает себя, сидящим за печатной машинкой (порой создавая иронические и даже комические образы), звучит его закадровый комментарий, изображения накладываются друг на друга, все это сопровождается текстами, накладывающимися поверх изображения: обрывки фраз, имена, названия фильмов и книг... плотное аудиовизуальное полотно. Для чего Годар избирает такую сложную форму? Если в 1960-х годах устами Брюно Форестье из «Маленького солдата» он утверждает, что «фотография — это правда, а кино — правда двадцать четыре раза в секунду», то теперь рассуждает о скорой физической смерти кино. Рассуждая о смерти кино, на время создания «Истории...» Годар выделял пять этапов этого процесса. Первая смерть — это конец эпохи немого кино, что совпадало с появлением тоталитарных режимов в ряде европейских стран, тогда зрителя лишили возможности выражать свое мнение во время демонстрации фильма, заставив его молча слушать. Вторая смерть — неспособность кинематографических держав создать Образ холокоста, который бы гораздо быстрее и сильнее военных действий сверг фашистский режим, тем самым дав возможность на повторение его в дальнейшем (Вьетнам, Сараево, Косово). Третья смерть кино наступила в результате падения студийной системы в Европе и оккупацией ее Голливудом и телевидением. Четвертая смерть — неспособность рабоче-студенческих революционных движений в 1968 году поспособствовать изменениям в общественной жизни. И наконец, пятая физическая смерть киноискусства как коллективного переживания.

Еще в предшествующей циклу книге Годар говорит о своей программе: «Я хотел бы рассказать историю кино, используя не только хронологический подход, а даже, скорее, в каком-то смысле археологический или биологический. Попытаться показать, как складывались те или иные направления, наподобие того, как, говоря о живописи, можно было бы, к примеру, рассказать историю <...> возникновения масляной живописи. В кино такие вещи тоже происходили не случайно. Все это делают мужчины и женщины, которые, живя в определенное время среди других людей, неким образом запечатлевают и выражают свои впечатления»¹⁰, и далее он последовательно реализует свою программу, рассказывая «подлинную

историю двадцатого века», которой, по его мысли, кино и является, ведь оно — единственный след, единственный видимый свидетель памяти человека о двадцатом веке. Принципиально важным для Годара является неразличимость игрового кино от документального, ведь они совершенно равнозначны друг другу в создании Образа и влиянии его на человека. Ведь чем же, если не художественным вымыслом, укоренившимся в нашем сознании как действительность, — является фотография Евгения Халдея «Знамя Победы над Рейхстагом» или же множество кадров военной хроники солдат с «белыми воротничками»? Примером же «из Эйзенштейна» является разгон демонстрации в «Стачке» брандспойтами, уже после фильма вошедший в полицейский арсенал.

Годар снимает первые две части «Истории...», которые были показаны на телевидении, и оставляет проект на семь лет. Когда же он вновь возвращается к «Истории...», эти первые серии становятся для него наваждением, он постоянно возвращался и перемонтировал что-то, часами и неделями прокручивая кадры на монтажном столе... Казалось, фильм так и не выйдет, но он вызревал, набирал силы и в итоге возник на самом исходе века...

Не только «Истории...», но и почти все фильмы конца 1980-х годов у Годара приобретают полифоническую структуру, напоминая калейдоскопы идей и образов, многослойные сюжетные композиции, где на равных правах существуют и игровые фрагменты, и цитаты из фильмов, и эпизоды совершенно разных жанров: появляются комические вставки, где сам Годар иронизирует над собой, подражая то Жаку Тати (*«Тренируй Правую»*, 1987), то, примеряя на себя образ князя Мышкина (*«Дети играют в Россию»*, 1993).

Из *«Дети играют в Россию»* в *«Истории (и кино)»* перешли две важнейшие для Годара идеи: (1) в русском языке есть разделения на слова «образ» и «изображение», а в английском это слово одно — *«image»*. И для Годара важен именно образ и слова святого Павла: «Образ будет явлен в день воскрешения». В *«Детях»* они были обращены к России, в *«Историях»* — к кинематографу. (2) Эта история о Жане Викторе Понселе, солдате наполеоновской армии, когда он, находясь в плену в саратовском каземате, пытается от скуки представить пейзаж за стеной, а потом, наоборот, проецирует на стену изображения предметов и, пользуясь знаниями математики, полученными им на занятиях Паскаля, пишет *«Трактат о проективных свойствах фигур»*, тем самым изобретая проекцию задолго до изобретения записывающего аппарата.

И спустя сорок лет после *«Защиты политического кино»* он вновь возвращается в Россию, снимая здесь фильм во время краткой поездки в Москву. Представляется, что этот фильм — самое яркое связующее звено не только между Годаром и советским кино, но и между французским режиссером и нашей страной. Снимая фильм о России, он среди тех немногих, кто в опьяненной перестройкой

стране не боится задавать вопрос: «А не является ли происходящее сейчас началом конца для великой “империи художественного вымысла”?», связывая в прямом смысле воедино образы фильмов Эйзенштейна и увиденное им в Москве (старушка в храме Василия Блаженного зажигает свечу и поверх этого накладывается крупный план из «Ивана Грозного» руки Анастасии Романовны со свечой)... Но князь Мышкин может только крутить ручку машины, издающей барабанную дробь, а в этот момент в России наполеоновская конница под монолог Андрея Болконского (*«Я не знаю, что будет потом, не хочу и не могу знать: но ежели хочу этого, хочу славы, хочу быть известным людям...»*) мчится по полям «бедной маленькой России» и, накрывшись полотенцем, он склоняется над тазом с кипятком, чтобы лечить насморк, и князя обступают полки сувенирных матрешек. И в «Историях...» Годар говорит о современности, о текущих событиях и даже, цитируя фильмы прошлых лет, свои и чужие, переживает их как нечто происходящее сейчас, актуализируя их для современности, для политики, для жизни и самого себя: *«В некотором смысле это альбом воспоминаний — мой, но также множества людей, нескольких поколений, веривших: взошла заря. В XX веке кино стало тем искусством, которое позволило, как говорилось в русских романах, душам глубоко переживать свои истории как часть Истории. Нам больше не видать такого слияния, такого соответствия, такой жажды одновременно и Истории, и вымыслов. <...> Прожив в кино полвека, я, естественно, стал связывать его как с собственной жизнью, так и с жизнями других людей моего времени. Только кино удерживало вместе это “я” и это “мы”»*¹¹.

В одной из серий рассказывается история, как *«мы пришли к Ланглу в его Музей реальности, когда в остальных кинотеатрах или фильмы для всех, но не для нас (последовательно смонтированы крупный план свечи из “Усталой смерти” и кадр из “Джонни Гитара” Николаса Рэя, вышедший в мае 1954 года, возможно, в тот же весенний вечер, когда Ланглу решил показать своим “детям синематеки” Ланга), но настоящие фильмы мы так и не смогли увидеть (увеличенная и замедленная свеча — размытый образ пламени) эти толпы людей в “Октябре” или с теми в “Да здравствует Мексика”, не так ли, Джей Лейда? (кадры из “Октября” перебиваются казнью пеонов из “Мексики”). Уже забытое, все еще запрещенное, всегда невидимое. Таким было наше кино!»* Сцена оканчивается надписью-метаморфозой названия другого, утратившего в результате пожара 1937 года свой негатив фильма («Восход солнца») Фридриха Вильгельма Мурнау: *«...не так ли Лотте Эйснер?»*, очередной «проброшенной» идей Годара, относящейся как к этому эпизоду, так и ко всей серии: «Время это солнце» → «Солнце восходит» → «Восход солнца». Джей Лейда перевел Эйзенштейна, работал с ним над фильмом «Бежин луг» и впоследствии выкупил часть материалов «Мексики», а эйзенштей-

новский «Октябрь» был запрещен во Франции и был показан Ланглу в августе 1965 года. *Вот образ! Вот обращение! Вот монтаж!* Эта серия называется «Новые волны», и посвящена она Науму Клейману, выдвигавшему идею того, что «Новых волн» было много и французская лишь одна из множеств на пути обновления европейского кинематографа и ей предшествовали Польская и Советская... Таким образом, внутри серий осуществляется сразу множество связей между личным и историческим, между событиями и их восприятием, между людьми, встретившимися только благодаря прихотливой «паутине» Годара, благодаря спнопам искр его вдохновения. Удивительно, что подобный метод можно встретить в «Автобиографических заметках»¹² Эйзенштейна. Например, в главе, посвященной путешествию по Франции, Сергей Михайлович едет к Абелю Гансу в его ателье Жуанвиль. Проезжая мимо Венсенского леса, отмечает, что ему *«невозможно отделаться от литературных реминисценций»*: он вспоминает томящихся в замке героев Понсон дю Террайля и стрелявшихся героев Поля Феваля. Тут же он *«заглядывает в будущее»*: *«В это время никто еще не предугадывает, что в этом же замке будет коротать свою бесславную старость маршал Петэн, но расстрелянную во дворе Венсенского замка Мата Хари, конечно, помнят все»*. Он вспоминает, как будет *«пудриться, глядя на собственное отражение в клинке молодого офицера, командующего ее расстрелом»*, Марлен Дирих (в фильме фон Штернберга 1931 года «Агент X-27») и строгую стройную Грету Гарбо на пути к смерти, которую он увидит уже в Америке (фильм Джорджа Фицмориса «Мата Хари» того же 1931 года). Эйзенштейн едет по Венсенскому мосту и через воспоминания о Мата Хари и ее экранных воплощениях (которые он, возможно, видел уже после этой поездки к Гансу) вновь переносится в будущее, в то, как ехал по бетонному мосту, что *«не столько сковывает, сколько разъединяет два берега — соединенноштатский и мексиканский»*. Они сидят на мексиканской стороне, неделю, вторую, третью... Потом Эйзенштейн вспоминает о Франции и возвращается обратно к воспоминаниям о Гансе, как тот играет Христа в своем же фильме: *«Наиболее любопытным для меня моментом было снятие с креста. Чрезвычайно умелым использованием системы длинных полотенец, пропускаемых под мышки, очень ловко спускали тело»* и тут же *«вспоминает»*, как в Алма-Ате (через пятнадцать лет) на роль Пимена в «Иване Грозном» у него пробовался Пудовкин и *«так проникся ощущением восьмидесятих лет старости, что, сам цветущего здоровья, внезапно “свернулся с катушки” перед съемочной камерой от... сердечного приступа»*. Удивительно, как, связывая два моста, разделенные несколькими годами, в памяти постоянно совершая эти переходы, Эйзенштейн пишет и свой «альбом воспоминаний». Так же, как, например, *«в гостях у Ланглу»*, в «Носферату» который снимался в 1922 году про события, происходящие в девятнадцатом веке, Годар в 1956 году видел то, что произошло в 1943-м.

«В “Истории кино”, над которой я работаю, я настаиваю на том, что монтаж есть специфическая особенность кино, отличающая его от живописи и от романов. Кино в его исходном виде сойдет на нет довольно скоро, самое позднее — примерно через человеческую жизнь, и ему на смену придет что-нибудь другое. Но специфическая его черта, так по-настоящему и не развившаяся, как растение, так и не проклонувшееся из земли, — это монтаж. Люди немого кино ощущали это очень остро, много о нем говорили. Но никто так к монтажу и не пришел. <...> ...под этим я понимаю нечто куда более объемлющее, благодаря чему ты наконец ощущаешь себя в безопасности»¹³. Но мы уже убедились в том, что Эйзенштейн в своем анончном монтаже двигался в том же направлении, в кино, которое сохраняет человека, связывая его с предками, снимавшими то же самое кино, только пользуясь другими материалами... Таким образом, я прихожу к выводу, что метод Эйзенштейна и Годара схож, но при этом Сергей Михайлович смотрит в прошлое, в глубь времени, а Годар — в пределах двадцатого века, в пределах себя, своего поколения, своей истории. Но они оба мыслят через кино как форму, неразрывно спаянную с практикой жизни, с ее содержанием, с киноощущением мира и истории. И если Эйзенштейн ищет то, каким кино было раньше, до своего появления, и каким образом оно создается в 1946 году, то Годар рассуждает о том, чем оно могло быть и к чему оно подошло к концу своего века («кино изображает человека в процессе старения и само обладает этим свойством»). И сможем ли мы создавать истории кино как истории связи людей с двадцатым веком в тот момент, когда кинематограф перестал быть коллективным переживанием, тем соборным искусством, которым в свое время были театр и месса? Ведь дело не в размере экрана и даже не в количестве человек перед этим экраном. Дело в том, что свет, проходя через трехсантиметровый квадратик пленки, показывает тень человека, которая такого же роста, как те, что сидят в зале, и тогда в этом зале мы все вместе можем решать происходящие на экране проблемы, примеряя их к своей жизни. Мы смотрим на экран снизу вверх, как ребенок на взрослого, а не свысока. И взрослый говорит с нами наравне, не вдаваясь в лишнюю сентиментальность, не подражая тому, как якобы говорит ребенок (а может быть, взрослый только *tak* слышит?).

Примечания

- ¹ См.: Эйзенштейн С. М. Заметки ко «Всеобщей истории кино» / Публикация и комментарии Наума Клеймана // Киноведческие Записки. 2012. № 100/101. С. 46–108.
- ² Godard Jean-Luc. *Histoires (s) du cinema*. Paris: Gallimard, 1998, quatre volumes.
- ³ Янпольский М. Б. Жан Люк Годар. Страсть: между черным и белым. М.: Министерство иностранных дел Франции и Министерство культуры Швейцарии, 1991. С. 73.
- ⁴ Эйзенштейн С. М. Заметки ко «Всеобщей истории кино» / Публикация и комментарии Наума Клеймана // Киноведческие Записки. 2012. № 100/101. С. 46.
- ⁵ Эйзенштейн С. М. Драматургия Киноформы // Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000. С. 521.
- ⁶ Годар Ж.-Л. За политическое кино // Киноведческие Записки. 2005. № 76. С. 9.
- ⁷ См.: Сомани А. Возможности кино: История как монтаж в заметках Сергея Эйзенштейна // Киноведческие Записки. 2012. № 100/101. С. 108–129.
- ⁸ Хотя Антонио Сомани указывает на возможность этой линии, но упоминает о ней лишь вскользь, так что этот раздел содержит мои собственные размышления, основанные на предложенных Эйзенштейном идеях.
- ⁹ Стоит особо оговорить проблему наследия Годара на русском языке, особенно его периода с середины 1980-х годов, которое из-за своей сложности подчас не имеет даже адекватного перевода, не говоря уж об исследованиях. Вообще перевод Годара требует академического подхода, чтобы, выявляя цитаты и отсылки к другим авторам, представлять их в наиболее точном воспроизведении. Иначе смысл их совершенно затуманивается и Годар, совершенно незаслуженно, воспринимается как эзотерик. Целый пласт фильмов Годара 1980–2010 годов стал доступен благодаря усилиям непрофессиональных переводчиков, любителей Годара, известных под псевдонимом «семья ГД». Так же необходимо отметить самоутверженную работу Натальи Ставровской, которая на протяжении многих лет занимается переводом текстов позднего Годара (и будем верить, что она когда-нибудь решится поделиться с нами своими скровищами!). Говоря же об «Историях (и) кино», с сожалением на данном этапе приходится констатировать их «эзотеричность», поскольку имеющийся перевод английских субтитров охватывает примерно тридцать процентов «массы фильма», оставляя в стороне, например, такой важный пласт как фрагменты из процитированных Годаром фонограмм других картин.
- ¹⁰ Годар Ж.-Л. Фрагменты книги и интервью // Искусство Кино. 2010. № 11. С. 146.
- ¹¹ Годар Ж.-Л. Фрагменты книги и интервью // Искусство Кино. 2010. № 11. С. 146, 151–152.
- ¹² См.: Эйзенштейн С. М. Автобиографические заметки // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В VI томах. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 359–362.
- ¹³ Годар Ж.-Л. Фрагменты книги и интервью // Искусство Кино. 2010. № 11. С. 158.