

«НЕЖДАННЫЙ СТЫК»

Черновые наброски

В августе 1928 года в Советском Союзе проходили гастроли одной из трупп традиционного японского театра Кабуки. В специальном номере журнала «Жизнь искусства» (№ 34, 19 августа), подводившем первые итоги гастролей, была опубликована статья С.М.Эйзенштейна «Нежданный стык», в которой эстетические закономерности этого типа театрального зрелища рассматривались одним из авторов знаменитой «Заявки!» в качестве прообраза «звучащей фильмы» (или, если воспользоваться привычным словоупотреблением, звукового кино).

Первый вариант статьи датирован 10 августа 1928 года (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 970). Однако в архиве Эйзенштейна сохранились несколько узеньких листочков, вырванных из блокнотика, на которых поспешно, почти без знаков препинания, набросаны впечатления от просмотра спектаклей японского театра (там же, оп. 2, ед. хр. 779). Некоторые слова недописаны, некоторые сокращены. То ли это запись первоначальных впечатлений Сергея Михайловича как зрителя, то ли конспект будущей статьи. Часть тезисов была развита в статье, другие мысли и впечатления не нашли в ней места. Именно поэтому мы и решили предложить эти наброски вниманию читателей. Познакомившись с ними и сопоставив их с окончательным текстом статьи, мы можем войти в «творческую лабораторию» Эйзенштейна, проследить движение его мысли, понять, как от первоначального чувственного впечатления он движется к формулированию эстетических и социологических закономерностей.

Наброски Эйзенштейна печатаются по автографу с сохранением всех особенностей черновой записи (строфика, пунктуация и т.д.). Исключение сделано только для названий спектаклей: они пишутся с прописной буквы и закавычены. Воспроизводятся и рисунки, сопровождающие авторский текст.

В комментариях приводятся отрывки из статьи «Нежданный стык» (они цитируются по изд.: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., 1964; нами указывается только страница этого тома).

Там же даются переводы иноязычных текстов.

|| Производят мимику
|| а не живут
Звучащему кино
учиться у Кабуки
переключению¹

л. 5

|| Реальный объем (бескомпромиссный)
и абсолютно рисованная
условная перспектива
(когда раздвигают стенку
после haakirigi)

л. 6

Оглядывание замка
перед покиданием его
От Кабуки—опыт
разомкнутого (монтажного)

л. 7

У китайцев тоже
монтаж—сражение

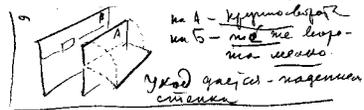
Эмоц. музыка аттракционная,
а не ритмическая
форвард²

л. 8

на А—крупно ворота
на Б—те же ворота

мелко

Уход дается—падением
стенки



Отряхивание крови
с меча

Отряхивание крови
с меча

л. 9

Тот же принцип, что
и объем + перспектива у них
в костюме—канат рисованный
и кимоно и концы шарфа
сплетенные в канат (лилов с
белым и тут и там³)

л. 10

Удаление Садандзи

Кр. ворота | | \ ворота мелко
затягивается занавес и третье
удаление—звук выходит юноша
в очках и кимоно и играет
на самизене. Садандзи уходит
по хана-мити⁴.

л. 11

Есть темпы органически не-
мыслимые—диссекция времени⁵.
Перерезание живота в «Сэппуку»
= кинообращению со временем
цейтлупированию⁶ (voyeur Epstein
Edgar Poe⁷)

«Условность» ибо мы не владеем
просто объяснительным «ключом»
все страшно реально, если уж

л. 12

не фантастично в такой же
ригористичности entweder—oder⁸:
(р.ех. немой монолог Садандзи
Есть дураки и акробатич. фехтов.
которые в япон- Вид Арадзе”ро
ском искусстве и змея).
обижены отсутствием души,
а в «47 самураях» (беспартийные!)
остро чувствуют «отсутствие

л. 13

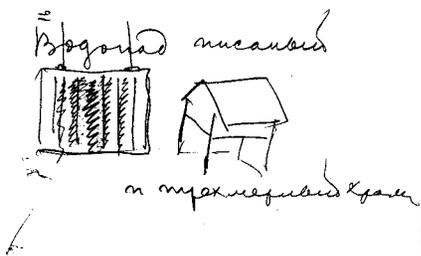
[пси]хологии»⁹. Простите это же не
по сценариям утвержденным Г.Р.К.¹⁰

Загорский¹¹—учиться нечему—
все уже экспроприровал Мейер-
хольд в свое время и преподавал¹².
И вдруг—нежданный стык!¹³

л. 14

Movietone!!¹⁴

л. 15



Водопад писанный
и трехмерный храм¹⁵

л. 16

Столкновение Удар дерево
и протяжный стон

музыка не как опера—все
время

Жест, als Nachklang
(als coda)¹⁶

л. 17

Ликвидация инерции
спадающей шкалой толч-
ков. Резкая остановка и
три четыре толчка до
позы «стоп».

л. 18

1. «Вместо *аккомпанирования* Кабуки сверкает обнажением приема *переключения*. Переключение основного воздействующего намерения с одного материала на другой, с одной категории “раздражителей” на другую.

Глядя на Кабуки, невольно вспоминаешь роман одного американского писателя, где человеку переключили слуховой и зрительный нервы так, что он световые колебания воспринимал звуками, а дрожание воздуха—красками: то есть стал *слышать свет и видеть звуки*. То же и в Кабуки! Мы действительно “слышим движение” и “видим звук”» (с. 306)

2. «Первая ассоциация, которая возникает при восприятии Кабуки,—это *футбол*, наиболее коллективистический, ансамблевый спорт. Голос, колотушка, мимическое движение, крики чтеца, складывающаяся декорация кажутся бесчисленными беками, хавбеками, голкиперами, форвардами, перебрасывающими друг другу драматургический мяч и забивающими гол ошарашенному зрителю» (с. 305).

3. «Костюм. В “Танце Змеи” Одато Гору выходит обвязанный канатом, что опять-таки выражается через переключение нарисованного на халате плоскостного каната в трехмерный пояс-канат» (с. 308).

4. «Юраносукэ покидает осажденный замок. И идет из глубины сцены к переднему краю. Внезапно задник с воротами в натуральную величину (крупным планом) складывается. Виден второй задник. На нем маленькие ворота (общим планом). Это значит, что он отошел еще дальше. Юраносукэ продолжает свой путь. Задник затягивается буро-зелено-черным занавесом, то есть замок скрылся из глаз Юраносукэ. Еще шаги. Юраносукэ выходит на “цветочную дорогу”. Новое удаление подчеркивает... “самисэн”, то есть звук!!!

Первое удаление—шаги, то есть *пространственное* удаление актера.

Второе удаление—*плоская живопись*: смена задника.

Третье удаление—*интеллектуально* обусловленный знак: “колдоговор” с занавесом, “стирающим” видимость.

Четвертое удаление—“звук”» (с. 306).

5. Имеется в виду несовпадение художественного времени (в данном случае театрально-го) и реального времени. Диссекция—от *фр.* Dissection—*бука*. рассечение.

6. Неологизм от *нем.* Zeitlupe—цейтлупа, лупа времени.

7. См. Эпштейн Эдгар По—*фр.*

Эйзенштейн имеет в виду фильм Жана Эпштейна «Падение дома Ашеров» (по новелле Эдгара По, 1928).

8. Или-или (*нем.*).

9. «И незачем хныкать о бездушности Кабуки или—еще хуже—находить в работе Садан-дзи “подтверждение теории Станиславского”!» (с. 310).

10. Имеется в виду Главрепертком (Главный репертуарный комитет), утверждавший к постановке как театральные пьесы, так и кинематографические сценарии.

11. *Загорский Михаил Борисович* (1885–1951)—театральный критик. У Эйзенштейна было резкое столкновение с ним в пору, когда Загорский работал зав. редакцией в газете «Кино» и подверг цензурной правке статью Сергея Михайловича «По ту сторону игровой и неигровой» (см.: «Киноведческие записки», 1999, № 44, с. 228–237).

12. Именно к Загорскому относится пассаж из печатного текста:

«И делают вывод, что учиться нечему, что (как съехидничал один старейший рецензент) это все—не так уже ново: Мейерхольд давно уже “обобрал” японцев!» (с. 303).

13. Обратим внимание, что статья так и называлась: «Нежданный стык».

14. Традиционный перевод—звуковой фильм (*англ.*). Ср. с иным пониманием этого термина в статье Эйзенштейна:

«Кабуки единственно лишь справляет празднично свой стык со звучащим фильмом!» (с. 310).

15. «Примеры идентификации восприятия натуралистической трехмерности и плоскостной живописи мы видим в том же Кабуки. Пусть это “наносное”! Но все же надо, чтобы “котелок варил” совсем по-особенному, чтобы по разложенному на ряд вертикальных линий водопаду пустить “плыть” “против течения” металлическую змеящуюся рыбу-дракона, привязав ее на ниточке. Или, раздвигая стенку строго кубистического “дома Долины вееров”, раскрывать подвешенный задник с резко сбегающей в центр “перспективной” галерей. Ни такой кубатурности декоративных хором, ни такого примитива писаной перспективы наша декорация не знает. Ни тем более подобной *одновременности*. И так, кажется, во всем» (с. 308).

16. Жест, как резонанс (как кода) (*нем., ит.*).

Речь идет о взаимодополнительности музыки и пластики. Ср. с окончательным текстом в статье:

«Иногда же (и тогда кажется, что нервы *лотнут* от напряжения) японцы удваивают свои эффекты. Владея совершенным эквивалентом зрительного и звукового образа, они вдруг дают *оба*, вводя “в квадрат” и так блестяще рассчитанный удар кия по мозговому полушарию зрителя. Я не знаю, как иначе назвать невиданное сочетание *движения руки* Ицкава Энсио, *перезающего горло* в сцене *харакири*, с *рыдающим звуком* за сценой, *графически* совпадающим с движением ножа» (с. 307).

Публикация, подготовка текста и комментарии **В.В.Забродина**