

Методи створення пафосу: від єзуїта Ігнатія Лойоли до режисера Сергія Ейзенштейна

Георгій Почепцов,

доктор філологічних наук, професор
Національної академії державного управління
при Президентові України

Віртуальний простір, який підтримує сакральні об'єкти, живе за законами, що відрізняються від законів інформаційного і фізичного простору. Коли ці закономірності порушуються, то створюються конструкції, неефективні з точки зору впливу на аудиторію. Агітпроп, як варіант післяреволюційного театру, переносив закони інформаційні у віртуальні. Ця гібридна конструкція могла існувати тільки після революції. Щось схоже можна було побачити в деяких п'єсах часів перебування, наприклад, у творах М. Шатрова.

Художні конструкції залишаються художніми і через багато років. Саме тому найкращі твори радянського мистецтва зберігають свою художність і нині, незалежно від їх ідеологічного забарвлення.

С. Ейзенштейн створював ауру революції [1]. До речі, Л. Ріфенсталь в ті ж роки створювала ауру нацизму в Німеччині і теж засобами кіно. Найкраще ілюструє єднання мас і нацизму фільм „Трімф волі”. Все це пов'язується з тим, що на той час кіно було максимально впливовим новим інструментарієм, який влада не могла не використати. П. Геббельс, наприклад, вважав, що нацистам потрібен фільм, який би охопив їх час і став націонал-соціалістичним „Панцерником” [2, с. 295].

С. Ейзенштейн вмирає молодим після заборони Й. Сталіним другої серії „Івана Грозного” – саме це стало причиною загострення його серцевої хвороби [2]. Він народився в Ризі, на перехресті культур (латиська, російська, німецька), де й сьогодні найкращі будинки в місті, це будинки, архітектором яких був його батько.

Нас цікавить, якими саме формальними і конкретними методами С. Ейзенштейн досягав максимально ефективного впливу на свою аудиторію. Один з них – „монтаж атракціонів” як управління увагою глядача. Другий

– відмовний (зворотний) рух. І третій – досягнення пафосу.

Атракціон задається С. Ейзенштейном як будь-який агресивний момент театру, що оформлює глядача в потрібному напрямі [3, с. 57]. Тут годиться будь-який тип впливу, математично розрахований наперед на конкретне емоційне потрясіння. Це первинна одиниця дієвості театру.

Відмовний рух вимагає для більш чіткого виконання руху на сцені спочатку зробити рух у зворотному напрямі [4, с. 200]. Тільки тоді він буде чітко помічений глядачем. Для отримання ефекту крупного плану треба заздалегідь подати менший розмір плану.

До речі, раніше С. Ейзенштейн зазначав, що без ритму і повторення неможливий будь-який твір мистецтва, що пов'язується саме з типом збудження, характерним для первинної свідомості [5]. Одне з важливих джерел для нього, якому він присвячує багато сторінок, – це аналіз доісторичного мислення, яке базувалося на почуттях, а не на розумі. С. Ейзенштейн вважав, що взагалі в деяких випадках можна досягати почуттєвого мислення. Це відбувається в магічних і ритуальних конструкціях [6]. Темп ритуальних барабанів паралізує волю слухача.

С. Ейзенштейн підкреслював, що фільм належить будувати на найпростіших мисливських рефlekсах, за якими, наприклад, дресирують собаку [2, с. 294]. Тобто найсильнішим інструментарієм стає інструментарій найпростіший – безумовні рефlekси, де немає участі розуму людини, але є її реагування.

Мистецтво С. Ейзенштейн трактував як синтез регресу (повернення до почуттів) і прогресу (розумового, логічного). Саме тому всі творці часто трактуються як психоневротики, але справа реально в іншому – у них є різке вираження регресивної компоненти [7, с. 356].

В пошуку методів і методик, які впливають найсильніше, С. Ейзенштейн звертається до так званих духовних вправ засновника ордена єзуїтів Ігнатія Лойоли. Не забудемо й те, що потім все ХХ сторіччя після 60-х років перебувало (і перебуває ще й нині) під впливом психічних тренінгів.

Психічні вправи І. Лойоли, вважав С. Ейзенштейн, не мали виходу в зовнішні прояви, а йшли в трансформацію внутрішнього психічного світу людини, яка молиться. І що найцікавіше, С. Ейзенштейн порівнює методику І. Лойоли з методом К. Станіславського [8].

І. Лойола, говорячи сьгоднішніми словами, діє на мета-рівні, формулюючи методи і правила [9]. Він вчить, як відтворити всі конкретні відчуття по кожному органу почуття окремо. С. Ейзенштейн підкреслював використання „психічного барабана” у випадку І. Лойоли, коли душа віддаляється від сфери логічного мислення [6, с. 186].

Є важлива відмінність, яку слід відчувати й сьогодні, бо ми її погано відчуваємо. Для віруючого це не уявлення про Христа: І. Лойола повертається до реальності, а не уявляє її у своєму світі фантазії [10]. Він також заклав слухняність у філософію життя єзуїтів: хотів, щоби вони мали єдиний розум, в якому не може бути конфліктів.

Якщо подивитися на православний ісіхазм, то С. Хоружий, використовуючи термінологію фізиків, говорить про „фазові переходи”, які відбуваються при концентрації людини на молитві [11]. Основним православним текстом стає „Лествиця”, де є тридцять ступенів сходження [12]. С. Хоружий присвятив розгляду всіх видів духовної практики свою енергійну антропологію. Наприклад, в суфізмі техніки духовної концентрації, що ведуть до єднання з Богом, будуються на базі серця, а не розуму як у християнстві [13]. Ісіхазм будує спілкування з Богом за принципом зору, а не слуху [14]. Він часто характеризується як школа молитви.

Для С. Ейзенштейна все це було в систематичі пошуку найефективніших методів впливу на людину. 1928 року в Інституті кінематографії режисер зібрав групу з 28 молодих людей. Вони, отримавши певний роман Е. Золя, мали відібрати три види сцен: любові, смерті і пафосу. Описи Е. Золя невід’ємні від середовища на відміну від описів О. Бальзака, які є скульптурно виокремленими з дифузного середовища [15, с. 328].

Екстаз, пафос С. Ейзенштейн почав вивчати, в тому числі, і на базі власних фільмів, вже зроблених, які вже отримали від глядача відповідні реакції. Тобто шлях був зворотним: не від інтелектуального розрахунку до фільму, а від фільму до інтелектуального аналізу.

С. Ейзенштейн описує дію пафосу як ланцюгову реакцію [16, с. 77]: нагромадження напруги – вибух – стрибок з одного вибуху в інший. Цікаво, що, наприклад, в межах вивчення релігії австралійській професор Дж. Бульбуліа читає курс „Молитва, медитація, транс і екстаз: вивчення технік духовних трансформацій” [17]. Тобто тут знову сталося поєднання можливих технік, спрямованих на зміни в психічному середовищі.

Що стосується пафосу, то конкретні роздуми С. Ейзенштейна полягають в наступному:

- кожний елемент має відповідати екстатичному станові, тобто переходити в нову якість [18, с. 256];
- ходом сцени можна стилістично налаштувати глядача на конкретний тип реагування [18, с. 273];
- зміст може задаватися не лише сюжетом, а й законом побудови, структури речі [18, с. 308];
- з соціальним розвитком магичні і символічні дії втрачають серйозність поведінки (окрім богослужіння), вони зберігаються лише в жартівливих і карнавальних обрядах [18, с. 269].

В міркуваннях С. Ейзенштейна найцікавіше те, що він постійно піднімається вище і розглядає явище (в даному випадку пафос) вже як одну з можливих реалізацій більш загального типу конструкції. В підході Е. Золя до побудови пафосу він акцентує наступне [16, с. 64]: підбираються явища, які самі по собі відбуваються екстатично, тобто „виходять із себе”; вони розміщуються так, щоб одне відносно іншого мало вигляд переходу з однієї інтенсивності в іншу.

Георгій Почепцов

Цікавий приклад наводить С. Ейзенштейн в одній із своїх лекцій: раніше в елизаветинському театрі грали пантоміму перед основною дією на ту ж тему, тобто наперед створювали відповідний тип реагування [19]. Відтак ситуація будувалася від малого реагування до більшого. Це можна розглядати як інструментарій з програмування майбутніх реакцій.

Взагалі сьогодні ми тільки підходимо до розуміння тих процесів, які С. Ейзенштейн намагався проаналізувати й перетворити на справжній прикладний інструментарій [20 – 22].

Екстаз, пафос, а також шок (як негативний полюс того ж явища) є найвпливовішим інструментарієм, внаслідок застосування якого людина розчиняється в більш глибоких почуттях. Саме тому С. Ейзенштейн звернувся до досвіду І. Лойоли як варіанта проходження людиною тих же ступенів, які можна штучно простимулювати.

Взагалі С. Ейзенштейн вважав, що логічне і пралогічне мислення існує у сучасної людини одночасно. Коли ми повертаємося до почуттєвого мислення, то відтворюємо форми відчуття, які відповідають соціальному ладові не сьогоднішнього, а минулого часу [23, с. 436 – 437]. Про це він пише у статті про цирк, де підкреслюється, що у випадку цирку ця почуттєва компонента, на відміну від інших мистецтв, збереглася найповніше. Цирк штучно повертає людину до примітивніших станів. Подібна ситуація виникає і тоді, коли глядач реально настільки втягується в ситуацію, що переходить на позицію учасника [24, с. 41]. Тому, зокрема, спорт знову є більш чистою ситуацією, в якій виявляється подоланою пасивність глядача, що свого часу розглядали як проблему не тільки С. Ейзенштейн, а й П. Флоренський і В. Мейерхольд.

С. Ейзенштейн любив і вивчав книгу М. Гране про китайський тип мислення, яку йому порекомендував П. Робсон [25]. Оскільки С. Ейзенштейн свого часу вивчав східні мови в Академії Генштабу, то це одночасно було його професійним інтересом, відповідно формуючи і його тип мислення як професіонала. І тут хотілося б звернути увагу на один момент. М. Гране описує різницю між двома термінами – *шу* і *ші* [26, с. 290 – 291]. В давні часи професійні політики давали можновладцям поради, яким у випадку кожного шансу („ші”), що з’являвся, може бути рецепт успіху („шу”). Реально перед нами постають правила поведінки. Китайський мудрець робить тільки те, що не зробити неможливо, і тому випереджає усіх [27, с. 72].

Оскільки С. Ейзенштейн вчився на східному відділенні Академії Генерального штабу [28], то його і повинно було „виштовхнути” саме на структурні елементи аналізу поведінки. Як пише В. Іванов, який першим здійснив розгорнутий аналіз системи С. Ейзенштейна у „Нарисах з історії семіотики в СРСР” [29, с. 130], кожен структурний прийом С. Ейзенштейн прагне зрозуміти за допомогою його психологічних і патопсихологічних еквівалентів. Якщо візьмемо, для прикладу, аналіз комічного, то й він стає у С. Ейзенштейна зіткненням системи дологічних уявлень з постлогічними

поняттями [30, с. 425].

Мистецтво і релігія, як і інші варіанти символічного, духовного, соціального капіталу, належать до віртуального світу людини. Соціальні технології можуть спиратися на цей рівень для створення типів контекстів, які вестимуть до потрібного типу поведінки. Такі контексти налаштовані на програмування досить конкретних типів поведінки і блокування протилежної поведінки.

С. Ейзенштейн вивчав варіанти духовного піднесення, яке реалізується за рахунок блокування раціонального і логічного мислення. Це дозволяє виходити на первинні типи реакцій людини. З точки зору соціальних технологій, таке програмування дій буде набагато ефективнішим, оскільки дозволяє точніше створювати потрібні контексти у віртуальному просторі, аніж це можливо у просторі фізичному.

Загалом виникає досить прозора схема з двох положень:

МОДЕЛЬ ВПЛИВУ С. ЕЙЗЕНШТЕЙНА:

- вихід на старі, дологічні моделі впливу;
- використання архаїчних шляхів більш ефективно, оскільки вони реалізуються поза розумовим контролем.

С. Ейзенштейн не стільки базував свою модель на результатах вищезазначених процесів, скільки на входженні в них. Він писав, що ефект полягає не в самому вибуху, а в процесах його нагнітання [31, с. 95]. Сцени нагнітання якраз найбільше запам'ятовуються в його фільмах.

Л. Виготського теж цікавила праця актора. Він розмірковував, з психологічної точки зору, над питанням співвідношення зовнішніх проявів поведінки актора на сцені і того, що в цей час має відбуватися у нього всередині [32]. К. Станіславський так і формулює свій базисний пункт, з якого в нього почалося створення власної системи: невідповідність того, що відчуває людина на сцені, і того, що вона має зовнішньо демонструвати [33, с. 308 - 309]. Він наводить безліч прикладів такої розбіжності [34].

Мимовільність емоцій є ще однією проблемою: у людини немає такої влади над почуттями, як над рухом. Цей шлях більше схожий, як вважав К. Станіславський, на виманювання, а не на прямий виклик потрібного почуття.

В. Іванов підкреслює кібернетичний характер підходу С. Ейзенштейна, оскільки значенням стає результат зміни поведінки того, хто отримує повідомлення [29, с. 128 - 129]. Тому й постає завдання „управління психікою глядача” [31, с. 86]. Але робиться це на іншому рівні – більш регресивному. Звідси випливає розуміння С. Ейзенштейном форми як тієї ж ідеї, але висловленої більш атавістичними засобами (цит. за [35]). Соціальний інжиніринг теж базується на управлінні психо- і

соціотехніками, спрямованими на великі масиви людей. Зрозуміло, що найбільше зацікавлення викликають конструкції, які обумовлюють найменший опір з боку аудиторії, що, зрозуміло, теж повертає нас до більш давніх форм впливу.

Підхід І. Лойоли досить методичний. Наприклад, він підкреслює необхідність п'яти щоденних вправ протягом однієї години. Або така настанова: той, хто навчається, не повинен знати, що буде наступного тижня; це змусити його досягати максимуму кожного окремого тижня [36].

Сакральні об'єкти гіперболізуються майже автоматично, оскільки все стає пов'язаним з ними. Це відповідає ідеї домінанти О. Ухтомського, коли все, що відбувається, всі рефлексі починають приєднуватися до більш доміантного рефлексу [37]. Оскільки сьогодні когнітивна психологія релігії встановила, що віра в надприродні явища є опосередкованим результатом роботи нашого мозку з опрацювання інформації [38], то, відповідно, ми вписуватимемо сакральні об'єкти в дійсність однотипно. Ми сакралізуємо нашу дійсність, створюючи, з нашої точки зору, більш системну її модель. Перші християни навіть користувалися техніками, які могли викликати екстаз і породжувати видіння [39, р. 100]. І. Лойола лише робить цю техніку більш масовою.

Стовсовно С. Ейзенштейна, то є і критичні зауваження щодо того, як можна обожнювати режисера, який спирався на сугестивний вплив [40]. С. Зонтаг писала про фільми Л. Ріфенсталь, що там маси людей об'єднуються навколо гіпнотичної постаті фюрера [41]. Показ мас був сильною стороною творчості і С. Ейзенштейна. Мабуть, ця специфіка лежить в різній естетиці підходу до зображення окремої людини і маси людей.

В. Іванов досить чітко сформулював основний висновок з теорії мистецтва С. Ейзенштейна: форма твору має впливати на архаїчні механізми психіки, зміст твору лежить у площині сучасного логічного мислення [42]. Сьогодні також здійснено більш конкретний, в основі своїй лінгвістичний, аналіз практики І. Лойоли [43]. Це і є інструментарієм, який формулюється досить чітко і заземлено. С. Ейзенштейн теж детально розглядає метод І. Лойоли, коли той розкладає, наприклад, сприйняття пекла за всіма варіантами органів почуттів [44, с. 157].

Пафос є одним з варіантів підключення слухача до більш сильних почуттів. Але, як справедливо зауважував Л. Виготський, метою естетичної реакції є не повторення реальної реакції, а її подолання і перемога над нею [37, с. 283]. Саме тому післядія мистецтва є настільки важливою саме в плані морального виховання.

Війна четвертого покоління, до якої сьогодні переходить людство, має парадоксальні правила. Наприклад, виграш у фізичному просторі може нести програш у просторі моральному. Саме це констатують сьогодні, наприклад, американці в Іраку. Характеристики моральності стали набагато важливішими, ніж колись.

Література:

1. **Хренов Н.** Сергей Эйзенштейн: от технологии суггестивного воздействия к эстетике диалога // www.kinozapiski.ru/print/588
2. **Иванов Вяч. Вс.** Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. - М., 1998.
3. **Эйзенштейн С. М.** Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. I. - М., 2002.
4. **Эйзенштейн С. М.** Отказное движение // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. I. - М., 2002.
6. **Эйзенштейн С. М.** Пути „регресса” // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. I. - М., 2002.
7. **Эйзенштейн С. М.** „Ритмический барабан” // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. I. - М., 2002.
8. **Эйзенштейн С. М.** Regress – progress // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. II. - М., 2002.
9. **Эйзенштейн С.** Станиславский и Лойола // www.kinozapiski.ru/print/384
10. Spiritual exercises of St. Ignatius // www.ccel.org/ccel/ignatius/exercises.viii.html
11. **Ducey M. H.** Mystics in society // www.theseclusarspirit.com/text/70mystic.html
12. **Хоружий С.** Практика себя // lib.eparhia-saratov.ru/books/21h/horuzhy/problems/23.html
13. **Лествичник И.** Лествица. - М., 2006.
14. **Хоружий С.** Православная аскеза – ключ к новому видению человека. Сб. статей. - М., 2000 // katrechko.narod.ru/katr/horuzhy1.html
15. **Эйзенштейн С. М.** Диффузное восприятие // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. I. - М., 2002.
16. **Эйзенштейн С. М.** Неравнодушная природа // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 тт. - Т. 3. - М., 1964.
17. **Vulbulia J.** Prayer, medattaion, trance and ecstasy: a study of the techniques of spiritual transformation // www.victoria.ac.nz/religion/courses/reli106.html
18. **Эйзенштейн С. М.** Об отказном движении // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 тт. - Т. 4. - М., 1966.
19. **Левитова В.** „Тут не продумать надо, а почувствовать”. Лекция-семинар Сергея Эйзенштейна во ВГИКе. Алма-Ата, 1942 г. // www.kinozapiski.ru/print/349
20. **Булгакова О.** Теория как утопический проект // www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/722/725
21. **Франк С.** Страсти, пафос и бафос у Гоголя // www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02/1999_2_08.htm

Георгій Почепцов

22. **Хренов Н. А.** Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. - М., 1981.

23. **Эйзенштейн С.М.** Мистерия цирка. Структура как сюжет // Эйзенштейн С.М. Метод. Т. I. - М., 2002

24. **Эйзенштейн С. М.** Перспективы // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 тт. - Т. 2. - М., 1964.

25. **Эйзенштейн С. М.** „Движение” мышления // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. I. - М., 2002.

26. **Гране М.** Китайская мысль. - М., 2004.

27. **Малявин В. В.** Символизм и политика в классических учениях Китая // Искусство управления. Пер., вст. ст. В. В. Малявина. - М., 2003.

28. **Оболенский Л.** „Выразительность – магия театра”. Интервью // Театр. - 1984. - № 1.

29. **Иванов В. В.** Очерки по истории семиотики в СССР. - М., 1976.

30. **Эйзенштейн С. М.** Комическое // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. I. - М., 2002.

31. **Эйзенштейн С. М.** Сергей Эйзенштейн // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 тт. - Т. 1. - М., 1964.

32. **Выготский Л. С.** К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л. С. Собр. соч. В 6 тт. - Т. 6. - М., 1984.

33. **Станиславский К. С.** Моя жизнь в искусстве. - М., 1980.

34. **Станиславский К. С.** Этика. - М., 1981.

35. **Коньо Ж., Румянцева В.** Эйзенштейн, Мlb и кризис искусства // www.kinozapiski.ru/print/582/

36. **Лойола И.** Духовные упражнения // www.jesuit.ru/doc/du.htm

37. **Выготский Л. С.** Педагогическая психология. - М., 1991.

38. **Boyer P.** Religion explained. The evolutionary origin of religious thought. - New York, 2001.

39. **Pagels E.** Beyond belief. The secret Gospel of Thomas. - New York, 2003.

40. **Макаренков К.** Ex(ta/sis) – EISENSTEIN // www.ruthenia.ru/logos/number/2001_5_6/02.htm#_ftn2

41. **Зонгар С.** Магический фашизм // ps.1september.ru/2000/47/7-2.htm

42. **Иванов Вяч. Вс.** Неизвестный Эйзенштейн - художник и проблемы авангарда. Озорные рисунки Эйзенштейна и „главная проблема” его искусства // kogni.narod.ru/eisenstein.htm

43. **Коваль А. Н.** Язык как средство выражения мистического опыта у св. Игнатия Лойолы // kogni.narod.ru/ingua2.pdf

44. **Эйзенштейн С. М.** Киноформа: новые проблемы (из доклада на Творческом совещании 1935 года) // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. I. - М., 2002.