

ХРОНИКА. ИНФОРМАЦИЯ

30 сентября–1 октября 2010 года в Колумбийском университете (Нью-Йорк, США) состоялась конференция «Эйзенштейн–Кино–История». Точнее, это событие было обозначено как «Семинар и конференция», и представляло собой некий гибрид этих двух мероприятий. В отличие от обычных конференций, участники не отбирались, а приглашались специально. Кроме того, конференция была посвящена не только всего одной персоналии, но и сконцентрирована всего на одном тексте—на неопубликованных «Заметках к всеобщей истории кино» (1947–1948) Сергея Эйзенштейна. Правда, и персоналия, и текст в этом случае были таковы, что позволяли и даже требовали глобального или «всеобщего» подхода, что и было продемонстрировано участниками. Несмотря на относительную «камерность» мероприятия, в числе их были не только ведущие специалисты по истории советского кино и творчеству Сергея Эйзенштейна, но и молодые ученые, аспиранты университетов США, России и Франции.

Конференция была организована под эгидой двух семинаров Колумбийского университета—Семинара по кино и междисциплинарному анализу и семинара «Пространства кино» (Sites of Cinema) при участии Института Харримана и Киноотделения Колумбийского университета. Сама же идея провести конференцию, посвященную Эйзенштейну, родилась в рамках Постоянного семинара по историям кинотеорий (Permanent Seminar on Histories of Film Theories) при Музее кино в Турине, Италия*. Координаторы Научного совета Постоянного семинара по историям кинотеорий

* <http://museonazionaledelcinema.it/filmtheories>

Джейн Гейнз (Колумбийский университет) и Франческо Касетти (Йельский университет) также являлись координаторами конференции «Эйзенштейн— Кино—История».

«Заметки к всеобщей истории кино» представляют собой оставшиеся в черновиках тексты Эйзенштейна, относящиеся ко времени организации им Сектора истории кино в Институте истории искусств Академии Наук СССР, и будут по-русски впервые опубликованы в одном из ближайших номеров «Киноведческих записок». Текст привлекает внимание широтой охвата того, что Эйзенштейн называет «историей»: от китайских рисунков тушью до литографий Домье; от витражей средневековых соборов до стереокино; от Гентского алтаря до поэзии Верлена; от наскального рисунка до мультфильма и так далее. Отдельные темы этих «Заметок» были им разработаны более подробно, в частности, в «Метод» и «Неравнодушной природе», однако текст 1947–1948 гг. представляет собой наиболее полный список «докинематографических» предков кинематографа согласно Эйзенштейну.

Конференция открылась докладом Антонио Соманини, профессора Университета Генуи и автора готовящейся к публикации в издательстве «Einaudi» монографии о монтаже Эйзенштейна. Под общей темой «Возможности кино: История как монтаж в “Заметках к всеобщей истории кино” Эйзенштейна» он суммировал содержание «Заметок», предварительно разосланных всем докладчикам, но неизвестных широкой публике.

В самой обрывочности этой работы, устанавливающей историческое место кинематографа среди прочих искусств, Соманини увидел «монтажный» принцип описания и анализа, и, значит, возможность построения нелинейной истории кино. В этом смысле текст Эйзенштейна, по его мнению, можно сравнить с «Воображаемым музеем» Андре Мальро и «Пассажами» Вальтера Беньямина. Обращение к истории искусств, каждое из которых по-своему отвечало на человеческие стремления, которые кинематограф смог, наконец, удовлетворить, парадоксальным образом дает теперь возможность использовать теорию Эйзенштейна для изучения новейших трансформаций визуального искусства.

С ответным докладом выступил Джон МакКей, профессор Йельского университета, который также подчеркнул временной аспект проекта Эйзенштейна—истории монтажа или «смонтированная история» способны преобразовывать время, превращать его в пространство, в своеобразный архив. В связи с этим МакКей продолжил аналогии с проектами европейских интеллектуалов XX века, вроде Беньямина или Герхарда Рихтера, и предложил трактовать подобные проекты как ответную реакцию на травматическое переживание современности (modernity).

Второй день конференции начался с секции «Эйзенштейн и комическое», где свои доклады представили аспиранты Ханна Франк (Университет Чикаго), Ада Акерман (Университет Пари-Уэст-Нантерр-Ла Дефанс и Монреальский университет) и Лука Арсенюк (Университет Дюка, Северная Каролина).

Доклад Ханны Франк «“Новое оружие”: Рисунки Эйзенштейна как теория комического» был сконцентрирован на графической серии Эйзенштей-

на «Убийство короля Дункана» (1930–1931). Комическая сторона этих рисунков была интерпретирована Франк как своеобразная полемика Эйзенштейна с теорией Бергсона, а новым, революционным оружием было названо само комическое в понимании режиссера.

Ада Акерман в докладе «Почему искусство Домье казалось Эйзенштейну столь “кинематографичным”?» связала увлечение Эйзенштейна французским художником с интересом к движению в целом и к биомеханике в частности. Мастерство Домье в показе движения стало причиной того, что Эйзенштейн в своих «Заметках» поместил его среди «предшественников» кино, которые до его изобретения могли осуществить одно из коренных стремлений человека—его желание играть с пространством и временем в попытке запечатлеть движение.

Лука Арсенюк в докладе «Комический динамизм Эйзенштейна» использовал в качестве основного примера тот же рисунок, что приводили и Франк, и Акерман—рисунок, привлечший в свое время внимание Эйзенштейна: кенгуру, выпрыгивающие из сумок своих матерей, наподобие матрешек, одна за другой, от большей к меньшей. Этот рисунок позволил докладчику связать комическое у Эйзенштейна с динамическим восприятием формы, что, в свою очередь, неотделимо от проблемы пафоса и экстаза. Так как пафос по структуре оказывается схож с комическим (элемент, «выпрыгивающий» из себя), можно сказать, что комическое воспринимается Эйзенштейном как основной принцип конструкции формы.

Если работы аспирантов рассматривали лишь отдельные грани теории Эйзенштейна и разрабатывали одну из многочисленных «силовых линий» его «Заметок», то последующие доклады старших коллег, напротив, шли по линии расширения и обобщения.

Юрий Цивьян (Чикагский университет) в рамках доклада «Чаплин и русский авангард: Закон случайности в искусстве» на глазах зрителей провел почти детективный поиск немецкой авангардисткой пьесы о Чаплине, финал которой сам Чаплин просил Эйзенштейна перевести во время одной из их встреч в Голливуде, а также кинокомедии с псевдо-Чаплином, которую иллюстрировал один из рисунков Варвары Степановой в журнале «Кино-фот». Феномен славы Чаплина среди европейских интеллектуалов двадцатых годов был суммирован Ю.Цивьяном следующим образом: чем меньше они знали о Чаплине—тем больше кроили его по своей собственной мерке.

Маша Салазкина (Университета Конкордия, Монреаль) в докладе «Всеобщая история кино Эйзенштейна: Общий исторический контекст» поместила заметки Эйзенштейна в круг международных усилий по изучению истории и теории кино первой половины двадцатого века и, опираясь на документы Сектора истории кино Института истории искусств АН СССР («Киноведческие записки», № 36/37), показала, насколько идеи Эйзенштейна выламывались из «академического» прокрустово ложа.

Михаил Ямпольский (Нью-Йоркский университет) в докладе «Точка, пафос и единство» вернул собравшихся к текстам Эйзенштейна и определил парадоксальный характер поисков режиссером предшественников кинематографа среди разнородных феноменов других искусств цитатой

из эссе Хорхе-Луиса Борхеса «Кафка и его предшественники»: «Броунинг предвещает Кафку, но наше прочтение Броунинга преломляется благодаря прочтению Кафки. Сам Броунинг прочитывал это иначе. <...> Дело в том, что каждый писатель создает своих предшественников. Произведения его изменяют наше понимание прошлого, как изменяют и будущее».

На завершающем круглом столе, модератором которого выступил Филипп Розен (Университет Брауна, Род-Айленд), участники конференции Антонио Соманини, Джон МакКей, Юрий Цивьян, Маша Салазкина и Михаил Ямпольский попытались еще объяснить, чем же привлекателен Эйзенштейн для современных исследователей, в чем состоит необходимость изучения его «Заметок к всеобщей истории кино» и какое место идеи советского режиссера могут занять в теоретических дебатах начала XXI века. Несмотря на то, что собравшиеся так и не пришли к общему мнению по многим вопросам, главным итогом конференции стала не столько «мировая премьера» неопубликованных заметок Эйзенштейна, сколько то, что на ней совершенно ясно в очередной раз была продемонстрирована своевременность и современность мысли русского режиссера, а также интерес и готовность научного сообщества к постоянному его «открытию». На вопрос Филиппа Розена, меняется ли наше представление об Эйзенштейне после обнаружения «Заметок», Антонио Соманини ответил однозначно: «Да, это другой Эйзенштейн».

Наталья Рябчикова

