

## ЭЙЗЕНШТЕЙНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

*Юлия ВАСИЛЬЕВА*

# ЭЙЗЕНШТЕЙН: ПОЛИТИЧЕСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВЕКТОРЫ ТВОРЧЕСТВА. ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

*Посвящается А. Т.*

*Нам союзно лишь то, что избыточно,  
Впереди—не провал, а промер...*

*Осип Мандельштам  
«Стихи о неизвестном солдате»*

В прошедшем, 2008, году отметили столетие Эйзенштейна. В юбилейные даты обычно усиливается работа по переосмыслению наследия мастера—теоретического и практического. Сборники публикаций и отдельные статьи ведущих теоретиков кино убедительно демонстрируют эту тенденцию: девяносто- и столетие Эйзенштейна были отмечены различными пересмотрами и реконцептуализациями его творчества<sup>1</sup>.

Однако, на мой взгляд, есть и более серьезные причины попытаться посмотреть по-новому на вклад и роль Эйзенштейна в эстетическом процессе двадцатого века. Перешагнув рубеж тысячелетий, мы не только отдалились во времени от Эйзенштейна, мы получили дополнительное преимущество

взгляда и оценки прошедшего столетия в его целостности, с такой точки в пространстве и времени, которая позволяет отчетливее различить ведущие тенденции в хитросплетении политических, эстетических и философских линий, определивших сложную и многоплановую мозаику двадцатого века, когда целые эстетические и философские периоды пришли к своему логическому завершению. С другой стороны, политические сдвиги очертили границы проектов и формаций, в частности локализовав проект коммунистической революции в гораздо более узких временных рамках и историческом масштабе, нежели это рисовалось ранее. Между тем, и в отечественной, и в зарубежной теории и истории кино неизменной остается тенденция жестко увязывать творчество Эйзенштейна с Октябрьской революцией и идеологией большевизма. По словам Аннет Майклсон, позиция Эйзенштейна была «неотделима от проекта строительства социализма»<sup>2</sup>. Этот взгляд в целом разделяют ведущие историки российского кино за рубежом: от Мэри Ситон до Дэвида Бордуэлла, от Жака Омона до Йена Кристи и от Кристина Томпсон до Анны Бон<sup>3</sup>.

В отечественном киноведении такая точка зрения тоже выражена достаточно отчетливо. Еще в 1990 году, на заре перестройки, Леонид Козлов заметил: «История советского кино подвергается в настоящее время небывалому отрицанию, и конца ему пока не видно. Но уже очевидно, до какой степени обсуждение исторического опыта вытесняется, заглушается, подменяется осуждением его»<sup>4</sup>. В той же статье, озаглавленной «Как быть с историей?», Козлов диагностировал возникновение так называемого «антиэйзенштейновского синдрома»<sup>5</sup>. Несмотря на то, что прошло почти двадцать лет, оценка позиции Эйзенштейна продолжает оставаться предметом острых политически окрашенных дискуссий. Свое интервью по поводу 110-летнего юбилея Эйзенштейна «Российской газете» Наум Клейман начал с обсуждения того, что «активизировались и попытки “сбросить Эйзенштейна с парохода современности” — кто-то из наших критиков уже спешит причислить создателя “Стачки”, “Генеральной линии” и “Ивана Грозного” к клану “певцов тоталитаризма”»<sup>6</sup>. С позиций, близких тем, что артикулировал Клейман в своем интервью, данная статья предлагает переосмыслить и проблематизировать отношения между философской и эстетической платформами Эйзенштейна и советской идеологией. Тот богатейший, но чрезвычайно гетерогенный комплекс теоретических рассуждений и исследований, обращенных к разным предметным областям и зачастую подходящих к ним с разных аналитических позиций, который представляет письменное наследие Эйзенштейна, позволяет, как это было продемонстрировано не раз, весьма разнообразные прочтения — от семиотического, предложенного в семидесятые годы Вяч. Всев. Ивановым<sup>7</sup>, до интерпретации с позиций психоанализа или романтизма, обрисованных в недавнее время Михаилом Ямпольским<sup>8</sup>. Эти материалы допускают и марксистское прочтение, и более специфическую привязку к той интерпретации марксизма, которая стала доминирующей в советском общественном сознании. При этом зачастую упор делается на те утопические идеи Октября, которые Эйзенштейн разделял. Мне представляется необходимым более четко определить, какие именно идеи имеет смысл отнести к утопическим, и каково было их конкретное наполнение у Эйзен-

штейна. В результате такого анализа становится ясно, что и их содержание, и направленность имели качественно другую окраску, нежели утопии большевизма. Более того, сочетание работы Эйзенштейна-теоретика искусства и Эйзенштейна-режисера привносит дополнительную степень сложности в эту дискуссию. Если в теоретических построениях Эйзенштейна и можно вычленить утопическое зерно, то в его режиссерской работе оно практически отсутствует, и подчиняется его кинематография диаметрально противоположному принципу—принципу событийности. Ведь в философском смысле утопию характеризует не то, что это состояние несбыточно или недостижимо, но то, что оно предполагает разрешение всех противоречий, и, следовательно—прекращение развития, конец истории, и невозможность события как такового. В этом смысле фильмы Эйзенштейна глубоко антиутопичны—они представляют не просто отражения событий, но сами формулы, алгоритмы событий в их живой и развивающейся сущности. Но прежде чем представить более детальную разработку этого положения, мы должны рассмотреть несколько немаловажных для его логики аспектов: как понятие утопии используется в современной культурологии и в применении к Эйзенштейну, в частности; какова специфика утопии как философского конструкта и художественной формы, и какое наполнение получает в современной философии категория события.

Фредерик Джеймисон, один из крупнейших американских культурологов и современных теоретиков утопии в своем недавнем исследовании «Археологии будущего»<sup>9</sup> показал, что существует парадокс между утопическим видением будущего, мотивированным мечтой о- и жаждой прогрессивных перемен, и утопической моделью, представленной в тексте. Парадокс заключается в том, что последняя неизбежно ограничена жесткими пространственными и временными рамками и всегда таит в себе зерна застоя, лишая утопическое видение той энергии, которая необходима для его реализации. В своей теории Джеймисон движим стремлением активизировать конструктивный потенциал утопии и очертить подход, который ответит на вопрос: «Как произведения, которые предполагают завершение истории, могут активизировать импульсы дальнейшего исторического развития, как произведения, которые стремятся полностью разрешить политические противоречия могут оставаться—в любом смысле—политически, как тексты, созданные с целью преодоления телесных потребностей, могут оставаться материалистическими и как видение “эпохи покоя” (очерченное Моррисом) может мотивировать действие и заставить нас действовать»<sup>10</sup>. В качестве решения Джеймисон предложил выделить два аспекта утопического видения: утопия как программа и утопия как импульс. Это различие представляется конструктивным с точки зрения определения места и роли утопических идей в работе Эйзенштейна. Следуя этой логике, можно предположить, что если теоретические труды Эйзенштейна пронизаны утопическими идеями, которые представляют именно программы, его фильмы воплощают «энергетический потенциал» утопии, не занимаясь, тем не менее, конкретным утопическим моделированием.

В этом смысле данная статья руководствуется более узким пониманием утопии, нежели то, что зачастую применяется к оценке работы Эйзенштей-

на. В теоретических работах, посвященных его творчеству, утопия приобрела чрезвычайно широкий спектр значений: от любых позитивно окрашенных идей до зловещих гипотез создания механизмов психологического контроля с помощью кино.

Первая тенденция ярко представлена в исследовании Оксаны Булгаковой «Три утопии»<sup>11</sup>, где рассматриваются проекты Эйзенштейна от создания сферической книги до съемок в условиях абсолютной прозрачности—нереализованный фильм «Стеклянный дом». Булгакова сама замечает, что по прошествии полувека после того, как эти идеи были высказаны Эйзенштейном, многие из них стали реальностью—например, создание сетевой коммуникации с помощью Интернета приближает работу с текстами к модели сферической книги—когда, как мечтал Эйзенштейн, из одной точки можно начать двигаться одновременно в нескольких направлениях, развивая тему параллельно в нескольких аспектах. С другой стороны—и скорее с дистопической окраской—механизмы, делающие человеческую жизнь все более и более прозрачной и доступной постоянному наблюдению, устанавливаются повсеместно с пугающей быстротой—от видеокамер наблюдения в общественных местах до персональных камер, транслирующих повседневную жизнь обыкновенных людей 24 часа в сутки. Тем не менее, то, как эти—в существенной степени технические—предвидения опередили свое время, делает этот комплекс идей Эйзенштейна более близким по духу и модальности проектам Леонардо да Винчи, чем утопии Томаса Мура, само название которой—*utopia*, базирующееся на игре значений и смыслов греческих слов *eutopia*—хорошее место, и *outopia*—не-место, указывает на идеальный характер этого представления, помещая его не только за пределами известного географического пространства, но, более того—вне времени.

Принципиально иной подход к анализу утопии в творчестве Эйзенштейна и русского авангарда в целом складывается в теоретических идеях Бориса Гройса, в его гипотезе мутации утопических представлений авангарда в методы социалистического реализма в искусстве и тоталитарного контроля в общественной сфере. Его исследование «Gesamtkunstwerk Сталин»<sup>12</sup> предложило реинтерпретацию возникшей ранее «теории разрыва», настаивающей на диаметрально противоположной направленности авангарда и того, что пришло ему на смену, реинтерпретации, которую Джеймисон охарактеризовал как наиболее значительный вклад в исследования утопии последнего времени. Исследование Гройса «Gesamtkunstwerk Сталин» заслуживает детального рассмотрения в данном контексте.

Гройс утверждает, что логика мутации русского авангарда в социалистический реализм была predetermined тем пересмотром понимания роли искусства, которое авангард инициировал: искусство перестало пониматься как деятельность, направленная на созерцание или же отражение реальности—мимесис, и взяло на себя иную задачу—данную реальность трансформировать. Последовательная конструктивистская ориентация, более широкая, нежели стилистика одноименного художественного течения, которую русский авангард проводил с беспрецедентным радикализмом, и его стремление заместить Бога с помощью некоего социального конструкта,

привело к размыванию границ между эстетической и политической сферами. В результате авангардистские течения и политические силы оказались действующими на одной территории и, более того, вошли в состояние соревнования за реальную власть, необходимую для проведения радикальных трансформаций в реальности. Как замечает Гройс, государство захватило место творца, которое авангард, освободив от притязаний Бога, пытался присвоить себе, а также—узурпировало философские и художественные проекты авангарда. Кульминацией этой динамики стало возникновение феномена, который Гройс определил как «Gesamtkunstwerk Сталин»—Сталин как создатель социалистической реальности как таковой,—она и стала той художественной конструкцией, внутри которой жил советский человек как зритель, полностью интегрированный в произведение искусства. Сталин, таким образом, воплотил вагнеровский идеал мультимодального подхода к созданию произведения искусства и тотального контролирования этого произведения его создателем. Как мастер социального конструктивизма Сталин мог трансформировать саму реальность в соответствии с логикой, которую ранее артикулировал авангард.

Опираясь на модель Гройса, Жолковский предложил «реконцептуализировать позицию Эйзенштейна как интегральную часть сталинской культуры в соответствии с идеей о том, что русский авангард предвосхитил и подготовил социалистический реализм, а затем самоубийственно в него мутировал»<sup>13</sup>. С позиции Жолковского работа Эйзенштейна по поиску наиболее эффективных выразительных средств в искусстве приобретает зловещий оттенок стремления подчинить зрителя своему полному контролю. Иван Грозный, пройдя через упрощенный вариант психоаналитической интерпретации, становится лишь отражением сложных отношений между Эйзенштейном и его отцом, приведшим к возникновению желания отомстить. Это позволяет Жолковскому предположить следующее: «Все это делает связь между эйзенштейновской эстетической теорией и практикой и стилем руководства Ивана подозрительно похожими: чудовищный протагонист Эйзенштейна превращается в его двойника»<sup>14</sup>. И вот вывод: «Очевидное тождество Иван=Сталин, и парадоксальное—Иван=Эйзенштейн, таким образом, сливаются. Это слияние соответствует очерченной Гройсом динамике трансформации претензий авангарда на эстетико-политическую власть в сталинскую политико-эстетическую диктатуру»<sup>15</sup>. Анализируя далее поэтику и эстетику Эйзенштейна с точки зрения диалектики, диалога и карнавала—в понимании Бахтина, Жолковский настаивает на том, что Эйзенштейн в творчестве руководствовался диаметрально противоположными принципами и утверждает, что Эйзенштейн создавал удушающую монологичную реальность—прямой аналог тоталитарной модели правления, реализованный с помощью кинематографических средств.

Таким образом выстраивается модель, вписывающая Эйзенштейна как часть развития русского авангарда в органическую прогрессию от утопических авангардных идей строительства нового мира и создания нового человека до их логического завершения в форме тоталитаризма в политике и соцреализма в эстетике. Положения эти далеко не бесспорны. Как заметила, например, Катерина Кларк, один из ведущих американских славистов,

теория Гройса балансирует на грани эстетизации политики, рискуя привести к несколько упрощенному пониманию возникновения тоталитаризма в двадцатом веке.

На мой взгляд, парадоксальная логика Гройса достигает эффекта, близкого тому, что Шкловский определял как остранение. Однако в своих теоретических построениях Гройс делает больший упор на форму, затушевывая роль содержания, а разделение этих двух параметров, как напоминает нам Гегель, далеко не безопасная аналитическая операция. Так же как мы не можем рассматривать цели независимо от средств, не можем мы рассматривать и средства независимо от целей. Концептуальные ходы Гройса можно сравнить с логикой, представленной Адорно и Хоркхаймером в «Диалектике Просвещения», где они показали, как инструментализация знания может привести к его контрпродуктивному использованию—так же как инструментализация импульса трансформации может привести к возникновению тоталитарной системы. Нужно заметить, что Адорно и Хоркхаймер, однако, не призывали к тому, чтобы отказаться от проекта Просвещения, и не предлагали альтернативный пессимистический «метанарратив» глобального исторического упадка. Скорее, используя необычную комбинацию философских рассуждений, социологического анализа и литературной и культурологической критики они сконструировали некую «двойную перспективу». Представляется, что такая «двойная» перспектива была бы продуктивной и в анализе взаимоотношений между идеями авангарда и, в частности, позиции Эйзенштейна, и политических процессов в России двадцатого века.

Так же, как русский авангард в целом, Эйзенштейн был убежден, что искусство может и должно преобразовать жизнь—прежде всего, через трансформацию сознания зрителя. Оглядывая пройденный им путь, Эйзенштейн как бы подвел итог—не осознавая того—своих творческих усилий во фрагменте «Магия искусства», датированном 8.VII.1947, который в публикации «Метода» помещен в качестве одного из прологов ко всему исследованию: «Для меня искусство никогда не было “искусством для искусства”».

Не было и занятием создавать нечто, на мир не похожее,—“свой мир”.

Но никогда же не имело и задачей “отражать” существующий мир.

У меня всегда была задача—посредством средств воздействия—действовать на чувства и мысли, воздействовать на психику и, воздействуя, формировать сознание зрителей в желаемом, нужном, избираемом направлении<sup>16</sup>.

При этом, в отличие от некоторых представителей авангарда, Эйзенштейн, настаивая на формировании сознания в определенном направлении, не предполагал начинать с некоей *tabula rasa*, где можно будет заново создавать нечто новое, но опирался на идею исторической преемственности. Будущее для Эйзенштейна было тесно и неизбежно связано с прошлым, и идея единства была центральной для этой связи. Хорошо известно его замечание 1943 года, сделанное в контексте рассуждений об «Авторе и его теме»: «Если бы я был сторонним исследователем, я бы о себе сказал: этот автор кажется раз и навсегда ушибленным одной идеей, одной темой, одним сюжетом».

И все, что он задумывал и делал,—это не только внутри отдельных фильмов, но и сквозь все его замыслы и фильмы—всегда и везде одно и то же.

Автор пользуется разные эпохи (XIII, XVI или XX век), разные страны и народы (Россию, Мексику, Узбекистан, Америку), разные общественные движения и процессы внутри сдвига в отдельных социальных формах почти неизменно как сменяющиеся личины одного и того же лика.

Лик этот состоит в воплощении конечной идеи—*достижения единства*<sup>17</sup>.

Идея единства, которая представляет центральное зерно теоретической работы Эйзенштейна, одновременно оказывается и источником противоречивых и зачастую—непродуктивных интерпретаций. Ее терминологическое пересечение с одним из лозунгов большевизма дает основания некоторым критикам утверждать, что Эйзенштейн таким образом не более чем артикулировал советскую идеологию. Например, Жак Омон в своем во многом точном и глубоком исследовании «Монтаж Эйзенштейн» замечает, что идея единства, высказываемая Эйзенштейном, представляла «идеологическую тему особой важности в сталинском обществе» и была сформулирована Эйзенштейном «со стандартных позиций сталинской диалектики»<sup>18</sup>.

В защиту Жака Омона нужно сказать, что его монография была написана до того, как был опубликован «Метод», так как именно эти публикации демонстрируют специфику эйзенштейновского подхода, глубину и самобытность его разработки темы единства. Опираясь на эти тексты можно утверждать не только то, что пересечение между взглядами Эйзенштейна и советской идеологией было обусловлено терминологическими совпадениями, в которых почти что милитаристская риторика Эйзенштейна стала оружием, направляемым против ее автора. Но и то, что именно тема единства демонстрирует наиболее глубокие, фундаментальные противоречия между позицией Эйзенштейна и советской системой. Единство, на котором настаивал Эйзенштейн, подразумевало не только единство внутри общества, отсылающее к идеалу бесклассовости, не только историческое единство эпох, которому он также уделял внимание. Единство для Эйзенштейна имело принципиально другой масштаб: по протяженности оно было сравнимо с эволюционным развитием, по размаху—захватывало космос.

Более того, в до сих пор неопубликованных дневниках Эйзенштейна можно найти замечания, которые показывают, что разработка темы единства имела для него более сложные мотивы. Так, 27.XII.1947 в комментариях к цитированному выше фрагменту «Автор и его тема» Эйзенштейн размышлял о теме единства в совершенно ином разрезе—в контексте того раннего травматического опыта, которым стал для него распад семьи: «...Увидев, во что превратился брак в драме-бурлеске развода его родителей (дополнительные элементы; базисные для центральной для автора установки относительно искусства—*idée fixe* на единстве).

Инфантилизм автора: искусственное психологическое задержание себя на стадии, предшествовавшей распаду семьи—стадии единства.

И воссоздание этого единства везде во всем и во всех концепциях»<sup>19</sup>.

Помимо откровенности и глубины самоанализа, этот фрагмент демонстрирует, насколько тесно в работе Эйзенштейна переплетались режиссер-

ские искания, теоретические исследования и их осмысление в контексте саморефлексии. Влияние здесь, конечно же, было взаимным, и подход, предполагающий однонаправленную детерминацию, представляется мне ограниченным. Как, например, в популярных в последнее время попытках, вдохновленных психоанализом, когда из обстоятельств жизни, и, в особенности, раннего опыта Эйзенштейна, выводятся темы и проблематика его фильмов, характеры героев и конфликты между ними, да и сам стиль теоретизирования Эйзенштейна; в попытках, которые сменили этап идеологической интерпретации, когда те же аспекты объяснялись давлением советских доктрин—политической и философской. Мне представляется более продуктивным исходить именно из гетерогенности причин, мотиваций и дискурсов, направлявших Эйзенштейна. Тогда тема единства предстает одной из тех точек, где множество линий деятельности и исканий Эйзенштейна сошлись и преломились, так же как и множество теоретических течений, которые его окружали.

Наиболее широкий аспект разработки темы единства Эйзенштейном, конечно же, представлен Grundproblem—основной проблемой искусства, в понимании Эйзенштейна. Как это многократно было замечено, сжатое определение Grundproblem всегда представляет сложность для исследователей. Наум Клейман в предисловии к «Методу» в качестве рабочего определения очертил Grundproblem как «проблему явного противоречия и парадоксального единства двух “начал” в искусстве—рационального и иррационального, логического и чувственного, аналитически расчленяющего и обобщающе синтезирующего»<sup>20</sup>. При этом Эйзенштейн постулировал изоморфизм между стадиями эволюционного развития и структурой психики, с одной стороны, и между психологическими механизмами и организацией произведения искусства—с другой. И если более древние, архаические, пралогические слои психики, оперирующие как комплекс чувственного мышления, активизируются при создании и восприятии художественно действенной формы, то слои, связанные с позднее сформировавшимся логическим мышлением, становятся решающими при работе с содержанием—хотя в реальности, конечно, эти аспекты нерасчленимы. Именно определение наиболее эффективных механизмов воздействия на психику и выделение общей закономерности, ими руководящей,—формулировка общего метода искусства—привело Эйзенштейна к исследованию тех ранних форм психологического функционирования, которые, с одной стороны, обеспечивают эффективность художественного воздействия, с другой—связывают современного человека с предшествующими эволюционными этапами,—порой не только в дочеловеческих, но и добиологических глубинах. Нерасчленимый, мультимодальный характер восприятия и психологического функционирования в целом—вот что интересовало в первую очередь Эйзенштейна в этих более ранних модусах оперирования. Именно в этом контексте Эйзенштейн обращается к идеалу бесклассовости. В 1936 году Эйзенштейн писал в дневнике: «Метод искусства как образ социального идеала *во все времена* (бесклассовость как высшее *вперед* и глубиннейшее *назад*)»<sup>21</sup>. Бесклассовость здесь выступает как коррелят не

только социального равенства, но и психологической недифференцированности, и связана, таким образом, с тем комплексом механизмов, которые Эйзенштейн исследовал как «Пути “регресса”» и на которые опирается во многом форма художественного произведения.

Эта установка на двуединую обращенность произведения искусства одновременно в прошлое и будущее, это повторение ранних этапов «без повторения» на новом этапе, их диалектическое «снятие» помогло Эйзенштейну разрешить концептуально тот кризис, в который обрушило его признание необходимости регрессивной компоненты в искусстве.

И глубокий интерес Эйзенштейна к регрессу, и кризис, который произошел в процессе работы над этой темой, и опасения по поводу предполагаемой критической реакции его оппонентов—как среди открытых противников на стороне советской бюрократии, так и среди друзей и единомышленников—представляются мне глубоко симптоматичными и заслуживающими более пристального внимания. Наум Клейман описывает в предисловии к «Методу», как важно для Эйзенштейна было найти приемлемое обоснование необходимости регресса и как «утопия» бесклассовости такое решение предоставила. В одном из первых анализов теоретических трудов Эйзенштейна, в «Очерках по истории семиотики в СССР», Вяч. Всев. Иванов заметил, что «нравственный кризис в отношении Эйзенштейна к искусству по сути был связан с тем, что, приняв тезис о генетической связи искусства с регрессивными областями психики, Эйзенштейн тем самым этим областям психики дал <...> негативную оценку»<sup>22</sup>. Само понимание интереса Эйзенштейна к регрессу формулируется Ивановым в жестких рамках поиска эффективного метода воздейственности искусства, в то время как критический и болезненный аспект этой фиксации на регрессе мог обуславливаться и более широким контекстом: ведь, по сути, Эйзенштейн затронул здесь проблематику собственно человеческого в человеке—границ и хрупкости этого начала.

При этом в своем интересе к биологическим или органическим проблемам Эйзенштейн был не одинок—интерес к «биологической» или «эволюционной» проблематике в самом широком смысле был характерен для русской интеллигенции в целом и поэтов и художников в частности—на протяжении довольно длительного периода. Собственно, эволюционные идеи широко обсуждались начиная с середины девятнадцатого века: хотя «Происхождение видов» Дарвина, опубликованное в Англии в 1859 году, не было переведено на русский до 1864 года, базисные положения теории эволюции распространились в среде русской интеллигенции чрезвычайно быстро. Интеллектуальная почва для восприятия этих идей была подготовлена освоением идей Ламарка, а также популярностью немецкой мысли конца восемнадцатого века. Морфологические теории Гёте и связанные с ними его эстетические концепции были хорошо известны, так же как модель единства природы Шеллинга. Одухотворение природы, инициированное Романтизмом, понимание материи как дремлющего духа и духа как материи в процессе становления, и представление о единстве природы и человечества как целостного организма—все эти идеи находили широкий резонанс в русской интеллектуальной среде.

На границе девятнадцатого и двадцатого столетий они были подхвачены русским авангардом, включая таких его представителей, как Михаил Матюшин, Николай Бурлюк, Василий Кандинский и Велимир Хлебников. Как заметила Шарлотт Дуглас<sup>23</sup>, эволюционный дискурс предоставил возможность русскому авангарду совмещать хорошо разработанную, объективную, научную систему с непосредственным контактом с живой средой; представлялось, что «биологическая парадигма» позволит достичь трансцендентности идеального с помощью полностью рациональных средств. Представление о мире, как находящемся в непрерывном процессе развития и становления также способствовало переносу фокуса с конечного продукта искусства—произведения как такового—на процесс его создания.

Отзвуки витализма продолжали звучать и после революции, наиболее осязаемо, быть может, в творчестве Осипа Мандельштама и Павла Филонова, однако их резонанс к тому времени изменился. Не случайно Павел Филонов, который до своей смерти в блокадном Ленинграде оставался преданным идеям и идеалам революции, стал одним из наиболее замалчиваемых художников русского авангарда. Не только его принципы аналитического искусства, отстаивающие необходимость запечатлевать природу, мир, вселенную в их непрерывном органическом становлении, стали расходиться с официальной эстетической доктриной, но, возможно, в большей степени, гибридные образы, где животное и человеческое постоянно меняются местами,—весь этот дестабилизированный мир стал вызывать растущее беспокойство и отторжение, хотя было и не совсем очевидно, в силу каких причин. «Биологизм» Филонова отмечается многими исследователями, обращающимися к его творчеству. А то, что с начала тридцатых годов он попал в опалу, был покинут практически всеми учениками и перестал допускаться к выставкам—и продолжалось это до самой перестройки,—хорошо известно.

«Биологизм» Мандельштама также обсуждался подробно и не раз. В его поэтическом творчестве эта ориентация обрела кульминацию в стихотворении «Ламарк», создающем завораживающий образ движения вниз, назад по эволюционной лестнице.

<...>

Если все живое лишь помарка  
За короткий выморочный день,  
На подвижной лестнице Ламарка  
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усоногим,  
Прошуршав средь ящериц и змей,  
По упругим сходням, по излогам  
Сокращусь, исчезну, как Протей.

<...>

И от нас природа отступила—  
Так, как будто мы ей не нужны,  
И продольный мозг она вложила,  
Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,  
Опоздала опустить для тех,  
У кого зеленая могила,  
Красное дыханье, гибкий смех...

Вяч. Всев. Иванов, вероятно, первым обратил внимание на совпадение проблематики и образов в этом стихотворении Мандельштама, написанном в 1932 году, и идеями Эйзенштейна в контексте Grundproblem. Иванов объясняет значимость регресса для Мандельштама и Эйзенштейна чисто научным интересом к эволюционной проблематике, в частности, с точки зрения важной для искусства проблемы эволюции органов чувств и мультимодального синестетического восприятия. Вероятно, в семидесятые годы, когда писались «Очерки», другие объяснения были невозможны.

Представляется, однако, что тема регресса в атмосфере нарастающего террора тридцатых годов могла иметь и иную коннотацию. На эмоциональном уровне стихотворение Мандельштама пронизано страхом потери, утраты собственно человеческого, которая, быть может, уже состоялась. И возможно, здесь—более значимое пересечение с тематикой и эмоциональными реакциями Эйзенштейна, которому «голгофою рисовался тогдашний трагический внутренний “раздир души”». Вот как Эйзенштейн описывал свой второй кризис в отношениях с искусством, который, в отличие от первого, вызванного опасениями по поводу фиктивности природы искусства, был сфокусирован на риске регресса: «...наступает момент, когда вдруг именно эти понятия—“регресс”, “обратный ход”, “движение вспять”—начинают лукаво “взмеиваться в душу”. И шипят они шипом, по интонациям похожим на давно-давно нашептывавшиеся когда-то соображения об искусстве как “вредной фикции” и т.д.»<sup>24</sup>

Опасность регресса в то же время волновала и Михаила Булгакова, в романе которого «Собачье сердце», написанном в 1925-м, метафора высвобождения звериного начала в процессе установления диктатуры пролетариата является центральной.

Однако, в отличие от Булгакова, Эйзенштейн, Мандельштам и Филонов сформулировали более тонко нюансированную позицию по отношению к вопросу соотношения и динамики животного и человеческого. Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что они, скорее, проблематизировали границу между животным и человеческим, в острой форме поставили вопрос о природе и пределах этой границы и показали, что пределы эти не абсолютны, они подвижны и сам акт их определения во многом является конституирующим. Эта позиция представляется особенно значительной в свете того интереса, который проблема животного и человеческого стала вызывать к концу двадцатого столетия в политической философии. В частности, в трудах одного из ведущих европейских философов современности Джорджии Агамбена эта проблематика занимает центральное место. В своем трактате «Man and Animal. The Open», название которого можно было бы перевести как «Человек и животное. Зазор», Агамбен настаивает на том, что именно проведение границы между человеческим и животным является базисным актом для целого ряда гуманитарных дисциплин, но,

что еще более значительно—для самого опыта, бытия человечности. Развивая эту мысль, он пишет: «Быть может, не только философия, но также политика, этика и законодательство вовлечены в различие человеческого и животного и ограничены им. Когнитивный эксперимент, который таким образом проводится, в итоге касается самой природы человека, или точнее—структуры и определения этой природы; это эксперимент, касающийся *de hominis natura*. Когда это различие исчезает и эти два термина начинают сливаться друг с другом—как это, похоже, происходит сегодня—различие между бытием и небытием, законным и незаконным, божественным и демоническим также испаряется, и на его месте возникает нечто, для чего у нас даже нет пока имени. Быть может, концентрационные лагеря и лагеря смерти—это тоже эксперимент похожего свойства, радикальная и чудовищная попытка провести границу между человеческим и нечеловеческим, которая привела самое возможность такого различия к краху»<sup>25</sup>.

Агамбен утверждает, что пугающая возможность радикального отторжения, вытеснения из конгломерата человеческих отношений и общества заставляет нас постоянно отрицать неопределенность в природе человека—в смысле его отличия от животного—и приводит в действие механизм, который Агамбен определяет как «антропологическая машина». Этот механизм, в силу того, что он производит определение человека через оппозицию человеческое/животное или человеческое/нечеловеческое, «с необходимостью функционирует посредством исключения (которое одновременно всегда также и фиксация) и включения (которое также всегда и исключение)». Агамбен настаивает, что, для того чтобы остановить чудовищную работу «антропологической машины», необходима одновременная «параллелизация» обоих терминов—и животное, и человеческое. Только тогда «антропологическая машина» «перестанет артикулировать природу и человека, чтобы определить собственно человеческое через определение и фиксацию нечеловеческого»<sup>26</sup>.

В свете этих теоретических представлений эволюционная проблематика, затронутая Эйзенштейном, в частности его работа над Grundproblem, приобретает добавочную значимость и тревожащую актуальность. Проблематика человеческого и животного определена была в самом центре формулировки Grundproblem, и именно с этой проблематикой были связаны наиболее мучительные этические терзания Эйзенштейна. Во многом пафос решения Grundproblem направлен именно на снятие оппозиции животного и человеческого,—в частности, через искусство. Жак Омон проявил большую проницательность в этом вопросе, заметив, что он был потрясен, «как через понятие органичности природа, наделенная телесностью и законами, которые сами отражают закономерности органического мира, представляется [Эйзенштейном] как Мать-природа—то великое целое, в котором все—зритель, фильм, и сам Эйзенштейн—только участники, и где экстаз направлен на то, чтобы раствориться»<sup>27</sup>.

Таким образом, разработка Эйзенштейном проблемы единства приобретает иное звучание—единство космического масштаба и эволюционной продолжительности подразумевает снятие оппозиции животного и человеческого и, таким образом, задает условия, которые Агамбен очерчи-

вает как критические для остановки действия «антропологической машины», генерирующей постоянно сужающуюся спираль включения и исключения. Быть может, именно этот глубинный импульс теоретизирования Эйзенштейна демонстрирует радикальную несовместимость его позиции с советской идеологией, которая, как любая тоталитарная идеология, с особой силой поляризовала общество на своих и чужих, активизировала механизмы поддержания условий допуска и недопуска, причастности и исключенности, избранности и проклятости, требуя все новых и новых доказательств лояльности и преданности. В этом контексте идея единства представляется не точкой поверхностного пересечения между позицией Эйзенштейна и советской идеологией, но наоборот—точкой их радикального расхождения. Да, видение единства было утопией Эйзенштейна, но эта утопия существенно отличалась и по направленности, и по содержанию от утопии коммунизма. С наших сегодняшних позиций, она оказывается ближе к не менее утопичной идее «*oikonomia of salvation*» Агамбена, которая обещает примирение животного и человеческого в условиях снятия какой бы то ни было биополитической иерархии—к идее, неприемлемой ни для одного тоталитарного режима.

При этом, хотя глубинный посыл теоретизирования Эйзенштейна и можно рассматривать как утопичный, примечательно, что Эйзенштейн не пошел по пути моделирования утопической реальности в своем кинематографе, избегая при этом тупика, в который так часто заходит работа с подобными проектами в искусстве. Утопический ход мысли, который стремится раскрепостить воображение, приводит к парадоксальному результату, когда делается попытка зафиксировать продукты этой работы в материале—утопические образы, как правило, плоски и не динамичны и начисто лишены энергии, которая необходима для реализации идеи. Комментируя эту интересную закономерность в настоящем, но приходит к тому, что с неизбежностью это настоящее повторяет. Все утопические тексты одновременно являются и дистопическими, так как, так же как и категория возвышенного у Канта, они с неизбежностью напоминают нам об ограниченности наших ментальных возможностей в самой попытке выйти за их пределы»<sup>28</sup>.

Попытки поймать утопическое воображение в конкретных образах удручают не только тем, что с неизбежностью наталкиваются на барьеры настоящего. В не меньшей степени они ограничены изнутри—тем фундаментальным положением, что утопия подразумевает разрешение всех противоречий. Американский литературовед Гарри Морсон в недавнем исследовании «Нарратив и свобода» (которое во многом развивает идеи Бахтина о литературной форме и времени) описал эту ситуацию предельно четко: «Когда совершенство достигнуто, ничего уже не может произойти; что нам остается делать, когда мы достигли конца истории? Очевидно, что не останется никаких фундаментально непознаваемых истин в противоречии

с утопической доктриной, которые бы стимулировали открытия; и пожертвовать чем-либо, так же как сожалеть и раскаиваться, станет невозможно. Утопия отличается отсутствием событийности, как наглядно демонстрирует утопическая литература. Единственное, что остается делать в утопическом мире,—это созерцать неизменность, что фактически и является единственным событием, описываемым в утопической литературе. Все время, которое путешественник из настоящего проводит в утопии, он занят одним делом—созерцанием идеальных способов разрешения социальных проблем и выражением восхищения. В мире результатов для реальной процессуальности, процессуальности, которая предполагает событийность и непредсказуемость, нет места»<sup>29</sup>.

Как далее замечает Морсон, в силу отсутствия событийности утопические миры удушающе скучны, но их главная опасность не в этом. Опираясь на идею Бахтина о том, что время должно оставаться открытым, а развитие—непредсказуемым, так как только это делает этический выбор возможным, а человека—свободным, Морсон утверждает, что утопия элиминирует самую возможность свободы.

В этом смысле метод социалистического реализма действительно производил искусство реализованной утопии: эстетика соцреализма и была эстетикой завершенных, или мертворожденных, форм, по отношению к которым вопрос о потенциальном развитии был бессмыслен. Совершенно справедливо Катерина Кларк заметила, что корни этой эстетики можно проследить в искусстве классицизма и неоклассицизма, так как все эти течения руководствуются одним общим принципом:

«Для того чтобы упростить и контролировать человеческую активность, для того чтобы абстрагировать прекрасное от иных возможных эстетических проявлений, необходимо избавиться от всего случайного, условного, причудливого, прихотливого или просто украшательного и сохранить только чистые сущности. Если это подлинные сущности, они будут определяться «четкими линиями»»<sup>30</sup>.

«Четкие линии», геометрия которых была задана как эстетическими, так и политическим координатами, безусловно, стали одним из определяющих принципов соцреализма: они доминировали в архитектуре зданий, скульптурной лепке тел и психологии литературных характеров. А как заметил Бахтин, рассуждая о классическом каноне в разработке тела, такое тело ограничивает, если не исключает полностью, возможность развития. Классический канон задает не только определенную модель тела, но и соответствующую ей модель мира: тело классического канона существует «как готовое тело в готовом же внешнем мире»<sup>31</sup>.

Развивая определенные тенденции классицизма, искусство социалистического реализма создало застывший мир окаменелых образов. Удушающим в этом мире были не только узость тем и навязчивое морализирование, удушающей была конечность этой реальности и невозможность альтернатив. И с этой точки зрения нелепыми представляются попытки обвинить Эйзенштейна в компромиссе с соцреализмом на уровне метода—ничто не противостоит окаменевшему миру реальности соцреализма более радикально, чем реальность фильмов Эйзенштейна, внимание которого

всегда было сфокусировано на динамике становления, а не на воплощении завершенных форм.

Таким образом, не только содержание утопических идей, лежащих в основе теоретизирования Эйзенштейна, было принципиально отличным от советской идеологии, но и формообразующие принципы его практики были радикально иными; при этом отношение между Эйзенштейном-теоретиком и Эйзенштейном-режиссером далеко не однозначно. И в этом смысле принципиальным представляется показать, что фильмы Эйзенштейна подчинены не принципу утопии, а его противоположности—они подчинены принципу событийности. И именно это позволяет говорить о присутствии свободы в его творчестве.

Эта антиутопичность проявляется в определенном подходе ко времени и истории, и достигается больше через форму, нежели через содержание, взятое в его нарративном ключе. Так как на нарративном уровне можно говорить о присутствии идеи единства, следуя за самим Эйзенштейном, в частности, в цитированном выше фрагменте «Автор и его тема». Но единство здесь выступает скорее как идеал, нечто, что мотивирует развитие, но не достигается и не реализуется. Процесс этот носит драматический, напряженный характер. И на уровне сюжетных ходов, и на эмоциональном уровне в фильмах Эйзенштейна трудно найти утопическую разработку. За исключением «Старого и нового» и, в частности, сцены сна Марфы—этого образа идеальной организации крестьянского труда и соответствующего изобилия,—фильмы Эйзенштейна сфокусированы гораздо больше на конфликте, на динамизме его разрешения и на неизбежной жестокости этого процесса.

Объясняется это не только тем, что Эйзенштейн обращался в фильмах к событиям эпохального масштаба и что основным протагонистом в них стала история: по элегантному выражению Клеймана, история—«history»—вытеснила в них сюжет—«story»<sup>32</sup>. Эйзенштейна интересовала не просто историческая реконструкция и достоверность (за пренебрежение которыми он последовательно критиковался многими—от Эсфири Шуб до Андре Базена), его интересовали внутренняя механика исторических событий, скрытые пружины движения истории. Эта тенденция проявилась с первой же его работы—ведь «Стачка» это фильм далеко не об одной конкретной забастовке в Ростове-на-Дону в 1903 году, и даже не о ее гигантском распространении на более чем пятьсот других заводов, перечисленных в титрах финала, и на четверть миллиона человек; «Стачка»—это обобщенный образ, анатомия забастовки, ее механизмов и динамики, алгоритм «производства» забастовки, отражение и одновременно антипод остановленного производственного процесса на заводе. Так же и проблематика «Потемкина» далеко выходит за рамки конкретного восстания на броненосце—эта картина о власти и насилии, о трагическом конфликте между аппаратом подавления и человеческой гордостью. Как утверждает Наум Клейман, «она совсем не о революции. Протест там возникает не от голода, и дело не в гнилом борще, а в унижении человеческого достоинства. И если такой протест власть начинает давить силой, то последствием может стать бунт. Вот о чем фильм! И Одесская лестница в нем—как “Герника” Пикассо: своеобразная “формула массовых трагедий” XX века»<sup>33</sup>.

А может быть,—не только двадцатого. И в этом смысле показательна следующая работа Эйзенштейна—«Октябрь». В статье «Что моделирует искусство Эйзенштейна?» Наум Ихильевич высказал гипотезу, что фильмы Эйзенштейна не отражают, не отображают и не воплощают, но именно моделируют исторические процессы. Клейман выделил сцену штурма Зимнего дворца как пример такого «моделирования» и подчеркнул ряд показательных интертекстуальных отсылок в этом фрагменте: «Случайно ли появляется на баррикадах перед дворцом (а потом—на царском троне) петербургский Гаврош? И разве ради официозной демагогии был создан образ народной лавы, устремляющейся на дворец, как на крепость—а еще точнее, как на Бастилию? Не “моделирует” ли этот эпизод кульминацию не только российский революции—1917 года, но и двух французских—1789 и 1830 годов? А точнее—“революции вообще”, подобно “стачке вообще” в первом фильме?»<sup>34</sup>

Представляется уместным вспомнить здесь замечание Маркса о том, что Французская революция вышла на историческую сцену в римских костюмах. Это замечание послужило отправным пунктом для политико-исторического анализа революций Ханной Арендт. С ее точки зрения, революции являются симптомом и реакцией на разрушение самих основ того измерения, которое она определяет как политическое—в аристотелевском толковании,—а именно, как тот аспект общественной жизни, в котором возможен акт и поступок, ответственность и свобода и который, в этом смысле, противостоит частной сфере. Согласно Арендт, «революции современности представляют колоссальные попытки восстановить эти основы, восстановить прерванную нить традиции и восстановить через основание новых политических институтов то, что в течение многих веков придавало человеческой активности некоторую степень достоинства и разумности»<sup>35</sup>. Арендт, таким образом, рассматривает движущие силы революций в более широком контексте, нежели классовая борьба, историческая формация или же географические пределы.

Такой ракурс исторического анализа представляется глубоко созвучным подходу Эйзенштейна, фильмы которого, как заметил Клейман, «выходят из хронологической плоскости одной эпохи»<sup>36</sup> и фокусируются на глобальной исторической динамике. Более того, можно утверждать, что интерес Эйзенштейна определялся не только и не столько внутренними закономерностями определенных исторических событий—восстание, стачка, революция—но был сосредоточен на исторической событийности как таковой, на моменте перемены и разрыва, на появлении, приходе в мир чего-то абсолютно нового.

Однако и в России, и за рубежом позицию Эйзенштейна пытаются жестко и однозначно связать с идеей классовой борьбы и марксизмом, причем марксизмом в советской интерпретации,—а Маркса и его наследие можно апроприировать весьма различными способами, как убедительно продемонстрировал Деррида в монографии «Призраки Маркса». Для Деррида самое ценное в марксизме—как бы парадоксально ни звучало—это мессианство, принципиальное обещание, «это эсхатологическое отношение к событию в его приходе и сингулярности и инаковости того, что придет и что не может быть предвосхищено»<sup>37</sup>. Деррида настаивает, что революци-

онное зерно марксизма представляет именно это обещание радикальной перемены или явления чего-то абсолютно нового, и в этой новизне и непредсказуемости—его главная движущая и прогрессивная сила. Революционное обещание марксизма представляет собой для Деррида предвосхищенные События. События, которое может произойти только тогда, когда «тот или то, что грядет, не будет связано обещаниями сохранять лояльность какой бы то ни было принимающей стороне (семье, государству, нации, территории, земле или крови, языку, культуре в целом, даже человечеству), это должно быть раскрытие, мессианское раскрытие навстречу тому, что грядет»<sup>38</sup>. И быть может, именно на этот глубинный посыл марксизма Эйзенштейн был настроен, а не на более узкое понятие классово-борьбы, с запечатлением которой его фильмы стало привычным связывать. Представляется правомерным утверждать, что кинематография Эйзенштейна была сфокусирована на моментах радикального сдвига, на том, что в отечественной философской традиции, пользуясь определением Мераба Мамардашвили, можно было бы назвать «зазором», на тех точках исторического развития, где происходит разрыв и где будущее—в его принципиальной непредсказуемости—обжигает и выплавляет настоящее.

И здесь можно провести еще одну параллель с Мандельштамом, который в одном из, быть может, самых значительных своих произведений, в «Стихах о неизвестном солдате», писал:

Сквозь эфир десятично-означенный  
Свет размолотых в луч скоростей  
Начинает число, опрозраченный  
Светлой болью и молью нулей.

И за полем полей поле новое  
Треугольным летит журавлем,  
Весть летит светопыльной обновой,  
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной обновой:  
—Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,  
Я не Битва Народов, я новое,  
От меня будет свету светло.

Так же, как фильмы Эйзенштейна, эти строки пытаются поймать разворачивающуюся трагическую динамику нашего времени—его событийность.

С этой точки зрения, подход Эйзенштейна находится в русле того развития, которое Славой Жижек определяет как основную тенденцию философии и науки двадцатого столетия, а именно, как «сдвиг от вещественной Реальности к (различным формам) События»<sup>39</sup>. Жижек замечает, что в совершенно различных областях знания, от квантовой физики до когнитивных наук, фокус перемещается на «автономность чистого События в состоянии непрерывного изменения по отношению к реальным сущностям “ве-

щей»». Как подчеркивает Жижек, эта тенденция определяет мысль трех ведущих европейских философов двадцатого века: Хайдеггера, Делёза и Бадью. Несмотря на все различия в их подходах, категория События занимает в их теоретических построениях ведущую роль. При этом, как подчеркивает Жижек, «во всех трех случаях Событие обозначает подлинную историчность (а именно—взрыв нового, в отличие от историзма)<sup>40</sup>. В этом Жижек следует Хайдеггеру почти дословно: «Историчность,—писал Хайдеггер,—подразумевает бытийное устройство “события” присутствия как такового, на основе которого впервые возможно нечто подобное “мировой истории”...»<sup>41</sup> Если историзм предполагает не более чем описательный подход, не сохраняющий живой сущности явления, то подлинная историчность предполагает, по крайней мере, попытку моделирования событийности и сопереживания этого процесса.

Вопреки замечанию Базена о том, что «монтаж, использованный Кулешовым, Эйзенштейном или Гансом, не дает нам явления, но отсылает к нему»<sup>42</sup>, в сегодняшнем контексте фильмы Эйзенштейна могут рассматриваться именно как воплощающие принцип событийности и подчиненные ему. В своих определяющих чертах они представляют попытки уловить возникновение нового, зафиксировать момент сдвига, указать на те исторические силы, которые в их столкновении задают новую динамику, противопоставить описательности конкретного явления (то, что Жижек называет историзмом) реальное переживание событийности—то есть подлинной историчности. И еще более убедительно, чем через анализ тематического фокуса фильмов Эйзенштейна это может быть продемонстрировано через исследование формы, в которой его советские оппоненты всегда чувствовали основную угрозу и несоответствие нормам и за которую его последовательно и неистово критиковали.

Наиболее значительной частью формальной организации фильмов Эйзенштейна в этом контексте представляется та, что может быть отнесена к их «избыточности», которая, как я постараюсь показать далее, является их доминантой.

В эйзенштейноведении складывается довольно устойчивая классификация творчества мастера: ранний период, окрашенный интересом к структурной организации произведения искусства, проявившемся, в первую очередь, в монтаже—когда были сделаны «Стачка», «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь»; и период более поздний, характеризующийся синестетическим подходом к форме, «вертикальным» монтажом зрительного и звукового рядов и большим вниманием к внутрикадровой (мизансцена), нежели межкадровой организации фильма. «Неоформалистический» анализ «Ивана Грозного», проведенный Кристин Томпсон, существенная часть которого посвящена обсуждению «избытка» и демонстрации «избыточности» в «Грозном», позволил ассоциировать этот принцип с поздним периодом работы Эйзенштейна. Для Томпсон анализ «Ивана Грозного» послужил катализатором осознания того, что значение фильма может не исчерпываться его нарративной канвой. Эта избыточность каким-то образом проникает в фильм, и на уровне формы начинают появляться какие-то непонятные, совсем не необходимые для непосредственного развития сюжета элементы.

Честная Томпсон, воспитанная на классике Голливуда и потрясенная этим явлением, восклицает: «Я не могу сделать больше, чем указать на моменты такой избыточности, систематический анализ тут невозможен»<sup>43</sup>. По контрасту ранний период работы Эйзенштейна представляется более прямым и нейтральным в смысле воплощения содержания, которое у некоторых критиков вызывает соблазн свести его к тезе, лозунгу, прокламации. Этому, конечно, способствует и сосредоточенность самого Эйзенштейна в этот период на принципах монтажа, который получил—не в последнюю очередь благодаря появлению работы Вяч. Всев. Иванова «Очерки по истории семиотики в СССР»—семиотическую интерпретацию, усиливающую буквальное прочтение кинотекста,—в то время как сам Эйзенштейн мыслит шире.

Позиционировав Эйзенштейна как предтечу семиотики и структурализма, Иванов предложил такое прочтение теории и практики Эйзенштейна, когда фильмы становятся воплощением и каталогом его определенных теоретических положений, прошедших через семиотическую интерпретацию Иванова. В частности, исследуя сформулированные Эйзенштейном принципы монтажа с позиций структурного анализа, Иванов последовательно подчеркивал не только то, что Эйзенштейна интересовало, «как путем монтажа совершается переход от изображения предмета к передаче понятия»<sup>44</sup>, но и то, что монтажный ряд—когда он работает—предполагает одно прочтение. Иванов подробно останавливается на монтажных метафорах «Октября» и пишет: «После постановки “Октября” Эйзенштейн старается понять, как в удавшихся местах фильма он сумел последовательностью различных кадров передать одно значение»<sup>45</sup>. Таким образом, возникла определенная традиция понимания фильмов Эйзенштейна, особенно раннего периода, как произведений, нацеленных на жесткую и однолинейную передачу определенного содержания, более того, содержания, заранее заданного и предусмотренного их создателем. И, на первый взгляд, анализ письменных текстов самого Эйзенштейна такой подход оправдывает, так как, безусловно, понимание фильма как системы знаков—особенно в ранний период—представляло существенную область интересов Эйзенштейна. В свете постструктуралистских концепций в гуманитарных науках представляется уместным пересмотреть положения как об однозначной связи зрительного ряда и его интерпретации, так и о полной исчерпывающей детерминации значения фильма, да и любого произведения искусства, сознательными намерениями его автора. И с этой точки зрения, представляется справедливым замечание Жака Омона о том, что рефлексия Эйзенштейна по поводу его фильмов не «объясняет» последние, но демонстрирует, что в то время как действенность их несомненна, механизмы этой действенности ускользают от теоретической концептуализации. Омон замечает, что комментарии Эйзенштейна к своим фильмам создают ощущение двигателя, работающего вхолостую, пустых расчетов, избыточной активности и заключает: «Я не могу поверить, что именно здесь, из этих расчетов, возникает значение»<sup>46</sup>. Я бы пошла дальше и сказала, что осмысление Эйзенштейном своих работ создает некий параллельный текст, «пнятое измерение» вертикального монтажа его теории-и-практики, текст, который амплифицирует экранный ряд, нанизывая смыслы, но не объясняя его до

конца не потому, что Эйзенштейн был недостаточно проницателен, но потому, что объяснение «до конца» тут невозможно—в принципе. И в этом особая сила его фильмов и его рефлексий по поводу них,—и то, и другое остается открытым.

Эйзенштейн и сам чувствовал, что задать однозначную связь между изображением и смыслом далеко не просто, и в рамках использования монтажных средств всегда остается возможность—можно сказать, заложена возможность—для неоднозначного прочтения. Еще в 1929 году в работе «Четвертое измерение в кино», обсуждая возможности интерпретации монтажного ряда, он писал:

«И этот ряд может продолжаться очень долго, пока наконец не попадется кусок—указатель, который сразу “окрестит” *весь* ряд в тот или иной “признак”».

Вот почему и рекомендуется подобный индикатор ставить как можно ближе к началу (в “правоверном” построении). Иногда это даже вынужденно приходится делать... титром.

Эти соображения совершенно исключают недиалектическую постановку вопроса об однозначности кадра в себе.

Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом»<sup>47</sup>.

Развивая эту мысль, можно сказать, что и его фильмы в целом всегда многозначны, и эта многозначность, пожалуй, и является наиболее характерной и уникальной чертой творчества Эйзенштейна.

И хотя монтажные эксперименты Эйзенштейна можно рассматривать в соответствии со сложившейся традицией как попытки эту многозначность обуздать и направить в некое определенное русло, можно смело утверждать, что они всегда генерируют избыток значения и, таким образом, открыты для целого ряда интерпретаций. Даже в тех случаях, когда сам Эйзенштейн пытался задать очень узкое и определенное значение. Так, например, с его любимым примером—монтажной фразой «Боги» из «Октября»—дело обстоит совсем непросто. Эйзенштейн настаивал, что его зрители читают фразу именно в том направлении, которое он задал, и приходят к однозначному выводу: за видимым разнообразием образов бога скрывается отсутствие денотата. Более того, последовательное «занижение» этого образа—от золоченого барочного Христа до деревянного «божества эскимосских шаманов с беспомощно болтающимися деревянными лапками»—делает всю идею в целом комичной; Эйзенштейн утверждал, что его зрители смеялись<sup>48</sup>. При просмотре этого фрагмента сейчас ни прочтение в смысле отсутствия Бога, ни комический эффект не кажутся обязательными. Многоплановость образов не менее убедительно может демонстрировать существование общего для них денотата, в то время как на эмоциональном уровне эта монтажная фраза, скорее, отражает завороченность и увлечение Эйзенштейна этнографическими материалами, в чем он был ближе к Фрейду, чем к иконокластам советской поры.

Таким образом, становится очевидно, что избыточность, проблематизирующая содержание, была присуща ранним фильмам Эйзенштейна не в меньшей степени, чем поздним, хотя и реализовывалась она на этом эта-

пе с помощью других средств, в первую очередь, монтажа, то есть межкадровой, в отличие от внутрикадровой, динамики. И в этом смысле показательна реинтерпретация «Октября» Клейманом: «В действительности это ироничный фильм—про то, что история творится не вождями: они—лишь марионетки истории. Это тончайший фильм, он построен, как “Онегин” у Пушкина, “двухэтажно”: действие и постоянные “отступления”. И ругали “Октябрь” за то же: мало действия и много странных эпизодов, которые вторгаются неизвестно зачем. А Эйзенштейн сознательно строил картину в пушкинской традиции—с иронией, с очень четким авторским присутствием»<sup>49</sup>.

Чужеродность этих отступлений была сразу же отмечена критикой, ожидающей канонизации политически корректного запечатления революции. Среди прочих Крупская резко высказалась по поводу трюкачества и натурализма в картине: «Никуда не годятся грубые трюки: повисающая над водой на оглоблях при разведении моста убитая лошадь и покрывающий распущенными волосами доски того же моста труп убитой женщины». В.Мещеряков выразил опасение, что из-за затрудненности языка картины «она может быть плохо понята». Аналогичные опасения высказывал и Ф.Кон: «...одна сцена так быстро сменяется другой, что зритель не в состоянии следить за этим и многое для него пропадает». П.Лепешинский указывал на «длинноты, утомляющие зрителя своим однообразием»<sup>50</sup>.

Интересен отзыв Виктора Шкловского: в целом критический, он, вместе с тем, содержит некое провидение. «Казалось,—писал Шкловский,—что Октябрьскую революцию делали статуи. Статуи мифологические, исторические, бронзовые, статуи на крышах, львы на мостиках, слоны, идолы, статуэтки. Митинг скульптуры.

Митинг статуй среди посудного магазина <...>.

Эйзенштейн запутался в десяти тысячах комнат Зимнего дворца, как путались в них когда-то осаждающие»<sup>51</sup>.

В замечании Шкловского много правды. Да, Эйзенштейн запутался в залах и коридорах Зимнего дворца—так же, как запутался в них Сокуров, будучи замороженным этим «ковчегом» Русской культуры—на фоне которого, с сегодняшней исторической точки, Октябрьская революция 1917 года—не более чем эпизод. В существенной степени этот фон и использует Эйзенштейн, чтобы осуществить метакомментарий,—подобно тому, как он позже введет фрески, иконописный фон в «Грозном».

Таким образом, можно утверждать, что избыточность—на уровне интенсивности биения кадров, на уровне межкадровых столкновений, на уровне внутрикадровой наполненности—проходит красной нитью как один из важнейших принципов организации Эйзенштейном формы фильмов; и именно она проблематизирует содержание, делая его не сводимым к лаконичным пересказам сюжета, и более того, исключая возможность однозначной интерпретации.

Функции такой перегруженности формы можно сравнить с механизмом, который Морсон в своем недавнем исследовании «Нарратив и свобода», назвал «боковой тенью». Развивая идеи Бахтина о принципиальной необходимости временной незамкнутости художественной формы, Морсон обратил

внимание на то, что, например, в романах Достоевского мы никогда не знаем с полной уверенностью, что же произошло «на самом деле»—в силу того, что каждое событие описано с нескольких точек зрения, окружено клубком предположений и слухов. Событие, таким образом, оказывается дестабилизированным тем, что происходит рядом. Морсон пишет по этому поводу: «В открытом мире иллюзия представляет неизбежность. Альтернативы всегда присутствуют, и чаще, чем не присутствуют; то, что существует, могло и не существовать. Нечто иное было также возможно, и тень, отбрасываемая тем, что происходит рядом, создает ощущение этого “иного”. Тень—вместо того чтобы отбрасываться из будущего—отбрасывается со стороны, то есть другими возможностями.... Эти тени создают призрачное присутствие того, что могло бы быть или может быть. Таким образом, возможное просвечивает через актуальное и получает свое теневое существование в тексте»<sup>52</sup>.

Морсон приходит к заключению, что таким образом нарушаются предпосылки жесткого детерминизма, возможное начинает превышать актуальное, а время начинает пониматься как некое поле вероятностей. Если распространить этот подход с литературы на кинематографию, то значение фильмов Эйзенштейна можно представить как некоторое поле возможных смыслов, гибких и подвижных, пульсирующих, как сама жизнь. Избыточность как основная доминанта формы позволяет им оставаться открытыми, незавершенными и принципиально незавершаемыми—в толковании Бахтина—и таким образом связанными со свободой в самом прямом и строгом смысле.

Хотя именно угроза свободе зрителя в процессе взаимодействия с искусством вменяется как один из основных грехов Эйзенштейну. Подтверждение этому находят в милитаристски окрашенной риторике Эйзенштейна, а также—что более тревожно—в упрощенном толковании принципов, сформулированных им как раз в области механизмов эффективности искусства: от монтажа аттракционов—через пафос—к экстазу. Новизна и оригинальность эйзенштейновского подхода к этой проблематике заключалась в том, что воздейственность решалась им одновременно на двух уровнях: на уровне структурной организации фильма и на уровне параллельной эмоциональной динамики зрителя. Причем природа этого взаимодействия между зрителем и произведением вовсе не сводится к обработке сознания зрителя, как это порой толкуется<sup>53</sup>. Это становится особенно очевидно на поздних порах развития данной линии рассуждений Эйзенштейна—в разработке понятия экстаза в «Метод» и «Неравнодушной природе», где Эйзенштейн объясняет экстаз, обращаясь к латинским корням слова *ex-stasis* как выход из себя или «выход из обычного состояния». При этом Эйзенштейн подчеркивал, что «выход из себя» не есть «выход в ничто»: «Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное—в подвижное, беззвучное—в звучащее и т.д.).

Таким образом, уже из самого поверхностного описания экстатического эффекта, который производит пафосное построение, само собой явствует, каким основным признаком должно обладать построение в пафосной композиции.

В этом строе *по всем его признакам* должно быть соблюдено условие “выхода из себя” и непрерывного перехода в иное качество)<sup>54</sup>.

В этих поздних формулировках эффект воздействия искусства все больше отделяется от психотехнологического программирования и приближается к опыту трансцендентального. Помимо того, Эйзенштейн предполагает в такой формулировке не просто «перевод» зрителя в новое состояние, но выход за пределы актуальности, то есть некий разрыв. Разрыв на уровне организации формы и параллельного создания эмоционально-психологического эффекта соответствует разрыву, задаваемому принципом событийности на уровне содержания. «Онтология» Эйзенштейна—реальность, созданная его фильмами, и его «гносеология»—методы теоретизирования и моделирования этой реальности через форму—приходят таким образом в соответствие. И здесь интересно еще раз вернуться к разработке категории событийности в современной европейской философии. Один из крупнейших французских философов, работающих в этом направлении, Жан-Люк Нанси пишет: «Когда мы имеем дело с событием, то мы имеем дело с прыжком, прыжком, который содержит в себе одновременно “уже” и “еще”. Это прыжок за пределы представленного или представляемого настоящего, и этот прыжок есть про-явление без явления как такового»<sup>55</sup>. Интересно, что понимание события само представляет событие—событие, разворачивающееся в субъективном, психологическом, когнитивном плане. «Помыслить прыжок,—говорит Нанси,—можно только с помощью прыжка мысли—мыслью в прыжке, но в прыжке, который непременно знает о происходящем»<sup>56</sup>.

В отечественной философии похожие мысли высказывал Мераб Мамардашвили, когда он говорил о событии как разрыве, зоре, подвесе и называл такие моменты «точками повышенной интенсивности»<sup>57</sup>. Для Мамардашвили, как и для Эйзенштейна, такие точки далеко не эквивалентны «выходу в ничто». Напротив, он полагал, что точка повышенной интенсивности является точкой преодоления хаоса и распада, точкой переключения, которая и есть «Я». Так же как Эйзенштейн видел в своем искусстве «прямой стык с точкой становления личности»<sup>58</sup>. За рамки данной статьи, несмотря на чрезвычайную важность, выходит рассмотрение последнего положения—о связи механизмов искусства, понятых как событийность, и становления личности, или же возникновения самого опыта человеческого (вспомним еще раз Мамардашвили: он понимал предметы искусства как «приставки» или «искусственные органы», которые и обеспечивают «производство» собственно человеческого). Для нашей же дискуссии важно показать, насколько глубоко принцип событийности пронизывал творчество Эйзенштейна. Причем пронизывал как материал, так и форму: историчности—в смысле становления и событийности на уровне материала—соответствует экстаз на уровне организации формы.

Но где тогда место в этой динамике утопии? Пользуясь формулировкой самого Эйзенштейна, можно сказать, что она находится—как и многие другие параметры его творчества—«за кадром». Или, если вернуться к модели Джеймисона, можно—теперь уже гораздо более обоснованно—заключить, что утопические идеи направляли теоретизирование Эйзенштейна, в то вре-

мя как его фильмы воплощали энергетический импульс. Более того, можно утверждать, что энергетический накал фильмов Эйзенштейна высок именно в силу того, что он порожден идеями, осознанными как утопические—то есть нереализуемые. Парадоксальные отношения, которые задаются таким положением—невозможности как условия возможного—соответствуют тем условиям, которые Деррида определяет как необходимые для разворачивания истории и актуализации событийности, когда он пишет, что без этого допущения невозможного мы можем «отказаться и от справедливости и от событийности»<sup>59</sup>. Для многих других теоретиков утопии сила концепта также обусловлена именно «негативной герменевтикой», которую утопия задает через отрицание настоящего и требование невозможного. В недавно выпущенном документальном портрете Славоя Жижека («Жижек!», 2005, «Zeitgeist Films»), в конце, есть такой интересный момент, когда Жижек с присущей ему страстностью утверждает, что утопия—это не то, что мы можем позволить себе мыслить как что-то существующее в отдаленном будущем,—мы должны, говорит Жижек, жить в утопии—здесь и сейчас. Такой призыв может быть понят, конечно, в первую очередь как когнитивная стратегия—и именно в таком смысле, думается, утопические идеи существовали для Эйзенштейна—как конструкт и императив, в котором сходились «никогда» и «сейчас», высвобождая чудовищную энергию. Утопический аспект, который задавал тон и направление теоретической мысли Эйзенштейна, являлся, таким образом, совершенно неотъемлемой частью его творчества, взятого как целое. Утопия представляла полюс потенциального, без которого энергия, избыток и событийность его кино были бы невозможны.

Таким образом, представляется своевременным расширить рамки понимания творчества Эйзенштейна, отдавая дань общемировым тенденциям политического, эстетического и философского развития двадцатого и двадцать первого веков. В этом контексте теория и практика Эйзенштейна представляются более тесно связанными не с устаревшей полемикой касательно советской идеологии, но с более глобальными (и актуальными) проблемами, которые стоят перед искусством и человечеством: как человеческая жизнь может быть понята и промоделирована в живом историческом движении; как мы можем определить сущность человеческого, не разрывая связи с его биологической природой и мирозданием; и, быть может, самое главное—как мы можем сохранить в этом поиске направляющий вектор свободы.

1. Eisenstein Revisited / Ed. Lars Kleberg and Hakan Lovgren. Stockholm: Almqvist & Wiskell International, 1987; Eisenstein at ninety / Ed. Ian Christie and David Elliot. Oxford: Museum of Modern Art; London: British Film Institute, 1988; Eisenstein Rediscovered / Ed. Ian Christie and Richard Taylor. London: Routledge, 1993; Eisenstein at 100: A Reconsideration / Ed. Al La Valley and Barry P. Scherr. New Brunswick: Rutgers UP, 2001.

2. Michelson Annette. Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions // October. Spring 1999. Vol. 88. P. 85.

3. См.: Seton Marie. Sergei M. Eisenstein. London: Dennis Dobson, 1978; Bordwell David. The Cinema of Eisenstein. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993;umont Jacques. Montage Eisenstein. London: BFI/Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987; Thompson Kristin. Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis. Princeton:

Princeton University Press, 1981; Christie Ian. Introduction // Eisenstein Rediscovered; Bohanna. Film und Macht: zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins, 1930–1948. Munich: Diskurs Film-Verlag Schaudig & Ledig, 2003.

4. Козлов Леонид. Произведение во времени. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 257.
5. Там же. С. 259.
6. Человек и броненосец. Кто и почему сегодня хотел бы сбросить Эйзенштейна с корабля современности? // Интервью Наума Клеймана Валерию Кичину // Российская газета. 23 января 2008. Федеральный выпуск № 4569.
7. Иванов Вяч. Всев. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976.
8. Iampolski Mikhail. Theory as Quotation // October. Spring 1999. Vol. 88.
9. Jameson Frederic. Archeologies of the Future. London: Verso, 2005.
10. Ibid. P. 14.
11. Bulgakova Oksana. Sergej Eisenstein—drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie. Berlin: PotemkinPress, 1997.
12. Гройс Борис. Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Художественный журнал, 2003.
13. Zholkovsky Alexandr. Eisenstein's Poetics: Dialogical or Totalitarian? // Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment / Ed. John E. Bowlt and Olga Matich. Stanford, California: Stanford University Press, 1996. P. 246.
14. Ibid. P. 254.
15. Ibid.
16. Эйзенштейн С. М. Метод. Том I: Grundproblem. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 46.
17. Там же. С. 226.
18. Aumont Jacques. Op. cit. P. 69.
19. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1980. Л. 55.
20. Эйзенштейн С. М. Цит. соч. С. 13.
21. Там же. С. 25.
22. Иванов Вяч. Всев. Цит. соч. С. 72.
23. Douglas Charlotte. Evolution and the Biological metaphor in Modern Russian Art // Art Journal. Summer 1984. Vol. 44. № 2. P. 153.
24. Эйзенштейн С. М. Цит. соч. С. 131.
25. Agamben Giorgio. The Open: Man and Animal. Stanford, California: Stanford University Press, 2004. P. 22.
26. Ibid. P. 83.
27. Aumont Jacques. Op. cit. P. 65.
28. Eagleton Terry. Utopia I // Eagleton Terry. Figures of Dissent. London: Verso, 2003. P. 24.
29. Soul Morson Garry. Narrative and Freedom: The Shadows of Time. New Haven and London: Yale University Press, 1994. P. 31.
30. Clark Katerina. The Avant-Garde and the Retrospectivists as Players in the Evolution of Stalinist Culture // Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. P. 262.
31. Бахтин Михаил. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 355–356.
32. Клейман Наум. Что моделирует искусство Эйзенштейна? // Клейман Наум. Формула финала. М.: Эйзенштейн-центр, 2004.
33. Человек и броненосец. Кто и почему сегодня хотел бы сбросить Эйзенштейна с корабля современности? Интервью Наума Клеймана Валерию Кичину.

34. Клейман Наум. Цит. соч. С. 157.
35. Arendt Hannah. What is Authority // *Between Past and Future*. London: Faber and Faber, 1961. P. 139–140.
36. Клейман Наум. Цит. соч. С. 158.
37. Derrida Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York and London: Routledge, 2006. P. 81–82.
38. Ibid.
39. Žižek Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006. P. 167.
40. Ibid.
41. Хайдеггер Мартин. *Бытие и время*. М.: Ad Marginem, 1997. С. 20.
42. Vazin Andre. *What is Cinema?* Berkley: University of California, 1967. P. 25.
43. Thompson Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. P. 141.
44. Иванов Вяч. Всеv. Цит. соч. С. 149.
45. Там же. С. 150.
46. Aumont Jacques. *Op. cit.* P. 56.
47. Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения в шести томах*. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 46.
48. Эйзенштейн С. М. *Метод*. Том 1: Grundproblem. С. 72.
49. *Человек и броненосец. Кто и почему сегодня хотел бы сбросить Эйзенштейна с корабля современности? Интервью Наума Клеймана Валерию Кичину.*
50. См.: Лебедев Николай. *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы*. Гл. 4. М.: Искусство, 1965.
51. Шкловский Виктор. *О законах строения фильм Эйзенштейна // За 60 лет. Работы о кино*. М.: Искусство, 1985. С. 115–116.
52. Soul Morgan Garry. *Op. cit.* P. 118.
53. См. обсуждение этой проблемы: Васильева Юлия. *Эйзенштейн и концепция «агрессивного искусства» // Киноведческие записки. № 3 (1989)*. С. 205–210.
54. Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения в шести томах*. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 61.
55. Naney Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Meridian: Crossing Aesthetics, 2000. P. 172.
56. Ibid.
57. Мамардашвили Мераб. *Картезианские размышления*. М.: Прогресс, 2001.
58. Эйзенштейн С. М. *Метод*. Том 1: Grundproblem. С. 47.
59. Derrida Jacques. *Op. cit.* P. 82.
-