

ВОЗМОЖНОСТИ КИНО: ИСТОРИЯ КАК МОНТАЖ В ЗАМЕТКАХ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА КО «ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ КИНО»

В своем анализе заметок ко «Всеобщей истории кино»¹, написанных Сергеем Эйзенштейном в период между 1946 и 1948 гг., я попытаюсь определить ту идею «кино» и ту идею «истории», которые лежат в основе подобного проекта. Я сосредоточусь на том, как Эйзенштейн определяет сущность кино в качестве средства передачи информации и располагает его в историческом ряду других видов искусств и средств информации, а также на основных идеях, согласно которым он реконструирует эту историю. Это, в частности, модели исторического развития, которые ее образуют, методы, которые Эйзенштейн использует для исследования и описания этой истории, а также взаимоотношения этой истории кино с его собственной теорией и практикой.

Я хотел бы предварительно наметить те выводы, к которым я пришел на основе чтения этих заметок, прежде чем приступить к их последовательному изложению:

а) В заметках ко «Всеобщей истории кино» Эйзенштейн недвусмысленно объявляет, что его целью является определить «историческое место кинематографа в истории искусств»². Для того чтобы это сделать, он представляет кино в качестве «наследника» всех остальных искусств и средств информации, и составляет обширную генеалогию отличительных свойств кинематографа, среди которых—возможность записи и воспроизведения чувственных феноменов и событий; проекция света на экран; различные процессы сборки, объединяемые под словом «монтаж». Все эти отличительные свойства, согласно Эйзенштейну, являются ответом на определенные глубоко заложенные в человеке желания, для которых он использует термин «стремление» (англ. «urge» или нем. «Trieb»). Среди них—необходимость останавливать ход времени; сохранять, помнить и воспроизводить; манипуляция с сенсорными свойствами, такими, как свет и звук; игра со временем и пространством. Основанная на этих предположениях генеалогия, предлагаемая Эйзенштейном в заметках, состоит из невероятно обширного набора художественных практик и средств передачи информации, до появления кино отвечавшим тем же «стремлениям», ответом на которые является кино. Эта генеалогия растягивается, свободно перемещаясь между различными пластами истории, от римских погребальных масок до музеев восковых фигур XIX века; от ренессансной *camera obscura* до паноптикума и диорамы; от христианских паломничеств до современных историй путешествий (травелогов). Результат представляет собой ослепительное разнообразие феноменов, между которыми Эйзенштейн видит паутину аналогий, находя в них

различные следы кино до появления кино, различные возможности превращения в кино, обретшие в кино «синтез»³, но при этом по-прежнему остающиеся для кино серий образцов, на которые оно может оглянуться.

б) Разветвленная генеалогия в заметках ко «Всеобщей истории кино», фрагментарность коих не скрывает их амбициозного и широкого размаха,—четко организована Эйзенштейном в «линии»⁴ или серии, которые порой следуют в линейном, хронологическом порядке, но большую часть времени воплощают ту же стратегию и тот же стиль письма, основанный на неожиданных, анахронистических сопоставлениях, обнаруживаемых нами во многих более ранних его текстах, таких, как «Монтаж», «Метод» и «Неравнодушная природа». Принцип, согласно которому организованы эти заметки, таким образом, представляется тем же, которым Эйзенштейн пользовался, начиная с конца 1920-х годов, но в этом случае его осуществление более комплексно и схематично. Этот принцип—не что другое, как принцип *монтажа*, монтажа, нацеленного на выработку знания путем установления динамических, конфликтных противопоставлений разнородных элементов, которые затем сходятся в некий новый синтез. Идея, определяющая выбор этого рода монтажа в качестве формы исторического анализа и исторического описания, заключается в том, что сложная, нелинейная история кинематографа—средства информации, которое, как мы увидим, одновременно направлено в будущее и в то же время укоренено в прошлом, куда оно должно постоянно возвращаться,—может быть воссоздана, проанализирована и представлена лишь с помощью познавательного (epistemic) потенциала, заложенного в отличительном свойстве кино—в *монтаже*, с его способностью свободно преобразовывать время. Кино, другими словами, предоставляет истории инструмент познания, необходимый для исследования и описания его собственной истории⁵.

Два только что представленных вывода приводят меня к еще одному набору соображений. Заметки ко «Всеобщей истории кино», с их оригинальным взглядом на генеалогию кинематографа, с их использованием монтажа в качестве формы познания и историографии, прочитанные на фоне всех предыдущих текстов Эйзенштейна, позволяют нам поместить теоретические работы режиссера как в контекст размышлений о познавательных функциях монтажа 1920–1940-х годов, так и в контекст современных дебатов о сущности и трансформациях кино:

а) Распространяя практику монтажа за пределы границ кино, превращая его в инструмент создания истории, Эйзенштейн разделяет веру в монтаж как форму познания, основанную на манипуляции временем и на продуктивном сопоставлении разнообразного материала, которую мы обнаруживаем в различных проектах, таких, как «Атлас Мнемозина» Аби Варбурга, «Парижские пассажи» Вальтера Беньямина и «Воображаемый музей» Андре Мальро. Эти проекты, несмотря на многие очевидные различия между ними, демонстрируют общее осознание того, что приход кинематографа как вида искусства, которое в наибольшей мере соответствует новому восприятию времени, выходящему за пределы линейной хронологии, принес новый способ мышления об истории и новую практику историографии.

б) Представляя кинематограф как вид искусства, который унаследовал и преобразовал несколько фундаментальных человеческих потребностей—желание постоянства, манипуляцию светом и звуком, игру со временем и пространством,—Эйзенштейн предлагает нам взгляд на сущность кино как искусства, по моему мнению, по-прежнему крайне интересный сегодня, в исторический период, когда в центре нашего внимания оказываются проблемы понимания того, что такое кино, как оно трансформируется и что остается от него в современном, постоянно меняющемся медиаландшафте. Ответ, данный Эйзенштейном, заключается в том, что, воссоздавая историю кино, мы должны концентрировать наше внимание не столько на кино как на виде искусства с определенной и неизменной сущностью, но скорее на функциях, которые осуществляет кино, на «стремлениях», на которые оно отвечает. На протяжении истории эти стремления уже нашли серию очень разных воплощений в различных видах искусства и продолжают находить их в будущем. Следовательно, кино, согласно точке зрения Эйзенштейна, является не чем другим, как одним из видов искусства, перехватившим и сформировавшим определенное количество функций и выразительных возможностей, которые на протяжении истории проходили через широкий набор видов искусства и средств передачи информации, перемещаясь, постоянно преобразовываясь, от литературы к музыке, от живописи к фотографии, от скульптуры к архитектуре, от посмертных масок к музеям восковых фигур, и проявляясь в совершенно различных культурных и исторических контекстах. Согласно Эйзенштейну, нам нужна, таким образом, не столько теория своеобразия кино как вида искусства, резко отделяющая его от всех других видов искусств и средств передачи информации, но скорее *морфология* основополагающих фундаментальных, общих для всех искусств форм, которые кино активизирует особенно эффективно. Это даст нам возможность понять, как кинематограф появился, как он развивался и как он будет развиваться в дальнейшем.

1. «Проблеск в замедленном движении сквозь века революции»

Для того, чтобы лучше понять взгляды Эйзенштейна на взаимоотношение истории кино, как он излагает ее в заметках ко «Всеобщей истории кино», и его собственной теории и практики, а также чтобы понять, какого рода историю он при этом подразумевал, начнем со ссылки на два отрывка из дневников режиссера. Оба эти отрывка, опубликованные в русском издании «Неравнодушной природы» под редакцией Наума Клеймана, были написаны в период работы над заметками по истории кино.

В первой дневниковой записи, от 30 июня 1947 г., читаем:

«Как будто *alea jacta est*—жребий брошен. Президиум Академии Наук на днях утвердил меня возглавлять Отделение истории кино Института истории искусств при АН СССР. Чтобы мне стать на эту [или] подобную работу, у меня никогда не хватало решимости. Сейчас состояние моего сердца *obliges me to do that* <обязывает меня сделать это>, независимо от моих *desires* <желаний>...»

Разница с узко творческой работой лишь в том, что там—стык с lowest layers <самыми нижними слоями> сознания in a spark <в искре> вдохновения, а здесь, в работе по истории кино, as I plan it <как я планирую ее>, разворачивается вся цепь последовательных звеньев от today backwards <современности назад>—к тем же слоям: и перед нами не образ in a flash <в мгновении>, но мороз по коже от созерцания и сопереживания этого же flash in slow motion through centuries of evolution <проблеска в замедленном движении сквозь века эволюции>...

[The] extasy in touching (simultaneously) both poles—[the] thrill <Экстаз от прикосновения (одновременно) к обоим полюсам—трепет>—такой же.

Но, если «творит» немалое количество людей, то раскрыть этот процесс, as I do see it <как я это вижу>,—[не] дано почти никому.

И history <история> ложится третьим звеном.

Практика творчества.

Теория творчества (“Grundproblem”).

История творчества (Belegmaterial und Übersicht durch Jahrhunderte <доказательный материал и обзор сквозь столетия>»).

«По существу почти все, что я пишу за последние [годы] (даже с 1929—об японских иероглифах), is in a certain basic way <есть в определенном основополагающем смысле> не только теория, но история интересующих меня проблем—theory being history <теория, представляющая историей>, спружиненной в концепцию фаз, а творчество—в филогенетически мгновенном воссоздании всех этих фаз развития в акте [творения]»⁶.

Эйзенштейн использует здесь параллелизм онтогенеза и филогенеза для того, чтобы изложить собственный взгляд на взаимоотношения между историей, теорией и практикой. С точки зрения этого параллелизма, возникновение и развитие отдельного индивидуума повторяет за более короткий отрезок времени аналогичные процессы в эволюции вида в целом. Самый ранний пример этой модели исторического развития, объединяющей прогресс и рекурсивность, можно найти у Аристотеля в труде «О возникновении животных». В дальнейшем она появляется в XVIII и XIX веках в работах таких авторов, как Гердер⁷ и Гете⁸, а затем становится чем-то вроде общего места на рубеже двадцатого века, после ее популяризации в работе философа и биолога Эрнста Геккеля «Мировые загадки» (1899), где он суммирует эту парадигму в определении, гласящем: «онтогенез есть краткое повторение (рекапитуляция) филогенеза»⁹. В первые десятилетия двадцатого века мы можем найти следы этой идеи в текстах авторов, с которыми Эйзенштейн был хорошо знаком,—таких, как историки искусства Алоис Ригль и Генрих Вельфлин, и даже у Фрейда, который во «Введении в психоанализ» пишет, что «каждый индивидуум в своем детстве каким-то образом вкратце повторяет все развитие человеческого вида»¹⁰.

Эйзенштейн в своих текстах неоднократно обращается к этой модели, например, когда пишет в труде «Режиссура: Искусство мизансцены»: «в [каждом из] нас глухо и несформулированно, но очень интенсивно, зву-

чат отклики на то, что можно было бы назвать “пафосом истории нашего распрямления”»¹¹. В только что упомянутой дневниковой записи «индивид» — это отдельное произведение искусства, отдельный фильм, в то время как «вид» — вся история искусства и культуры. Акт *создания* произведения искусства, согласно этому отрывку, содержит в себе, как образ, увиденный «в мгновении», всю историю культуры, и неожиданно соединяет «тогда» и «сейчас», «высокий» и «низкий» слои культуры и сознания, в то время как *история* позволяет нам рассматривать и проследить различные временные фазы, которые содержатся в такой мгновенной вспышке, словно «в замедленном движении сквозь века эволюции». При этом, разумеется, замедленное движение (*slow motion*) является одним из технических приемов, которые история заимствует у кинематографа.

Продолжая основную идею, развитую им в «Метод», согласно которой произведение искусство может обладать эмоциональным воздействием лишь в том случае, когда оно способно задействовать заново нижние слои культуры и сознания, эффективно используя архаические, пралогические формы мышления и выражения, Эйзенштейн рассматривает историю как возможность развертывания и организации заново всех промежуточных ступеней, которые из настоящего ведут обратно к прошлому. Внезапный онтогенез отдельно взятого произведения искусства может, таким образом, быть заново пережит в замедленном воспроизведении путем рассматривания филогенеза кинематографа как вида искусства. То же самое можно отнести и к взаимоотношению истории и теории. «Теория как история», как пишет Эйзенштейн в процитированном дневниковом отрывке, означает, что теория кино не может быть построена без воссоздания ее постепенного развертывания на протяжении истории. Но какого рода историю имел в виду Эйзенштейн, составляя план к «Всеобщей истории кино»? И почему эта история является «всеобщей»?

Вторая дневниковая запись, от 25 июня 1947 г., которую я хочу привести, дает нам ответ на первый вопрос:

«На Бальзака нисходит “концепция единой “*Comédie Humaine*” (по [Émile]ю) Ludwig’у).

На меня “нисходит” сознание, что я по существу много лет уже пишу историю *such as* <такой, как> она мне рисуется:

почти каждая моя статья по вопросам кино уходит в исторический экскурс.

“Griffith”—история монтажного мышления [и] история крупного плана (*pars pro toto*—отпочковавшийся).

“Disney” и сонм пралогических воздействий на нем.

Stéréo [и] история сценических действий].

Хроника и... дионисийские коммеморативные действия.

Монтаж и китайская культура иероглифа.

Пейзаж и история китайских концепций природы.

Цветовое кино и история становления цветовых восприятий—происхождение концепций дополнительного цвета, etc., etc. ...

И я становлюсь историком “тысячи и одной ночи” кинематографических возможностей”¹².

Вслед за подчеркиванием в первом отрывке тесного переплетения истории, теории и практики во второй дневниковой записи Эйзенштейн говорит, что тот особый вид истории, который он разрабатывал, начиная с конца 1920-х годов, был не столько историей *фактов* или *событий*, но историей *возможностей*. Это история, которая не ставит своей целью реконструкцию того, чем кино *было*, но размышления над тем, чем оно *могло бы стать*. Но каковы были эти возможности и почему они были настолько экстравагантны, что могли запросто сравниться с восточными сказками, собранными в «Тысячи и одной ночи»? Понять значение этого выражения особенно важно, если мы хотим разобраться во фрагментарных заметках ко «Всеобщей истории кино». Я думаю, что, учитывая творчество Эйзенштейна в целом, мы можем дать как минимум три различных ответа на этот вопрос.

2. «Возможности кино»

«Возможности кино», по мнению Эйзенштейна, исследовавшего их в своих теоретических текстах с неизменным привлечением исторических отступлений, были в первую очередь возможностями использовать кино в качестве способа эмоционального, интеллектуального и идеологического воздействия на зрителя. На всем протяжении своей теоретической работы, в различных концепциях «монтажа аттракционов», «кино-кулака»¹³, «гармонической композиции», «интеллектуального монтажа», «регрессии к прагматическим формам мышления и выражения», монтажа как создания «образа», «экстазиса» (extasis) и «пафоса», Эйзенштейн постоянно возвращается к проблеме использования кино для «динамизации» зрителя (этот термин впервые появляется в немецком оригинале его статьи «Драматургия киноформы», где он говорит об «эмоциональной» и «интеллектуальной» динамизации¹⁴)—и именно поэтому его теория кино неотделима от общей эстетики, которая развивается в постоянном диалоге с различными понятиями, заимствованными из психологии и антропологии.

Согласно Эйзенштейну, исследуя наиболее эффективные способы активизирования зрителя, кино может многому научиться у других искусств и средств передачи информации, оглядываясь назад и вокруг. Это его убеждение приводит нас ко второму значению выражения «возможности кино», которое он использует в своих дневниковых записях. Как становится ясно, если мы возьмем, к примеру, такой текст, как «Монтаж», «возможности кино» для Эйзенштейна представляли собой все до- и внекинематографические явления монтажа, которые он находит рассеянными на протяжении всей истории художественных форм и историй средств передачи информации. Эта история появляется в текстах Эйзенштейна как хаотичный клубок форм «синематизма»¹⁵, которые каким-то образом указывают в сторону кино, еще не будучи кино. Это обширная территория, в рамках которой история-теория наподобие той, что была разработана советским режиссером, постоянно ориентирующимся на практику, должна была научиться *определять собственные координаты*. Для этого необходимо было разработать некую форму метода, способного идентифицировать явления монта-

жа, которые можно обнаружить в литературе, музыке, архитектуре, скульптуре и живописи; научиться анализировать их и представлять их убедительным образом, делая их доступными и для художественной и кинематографической практики будущего.

Такой метод, который Эйзенштейн начинает использовать в текстах конца двадцатых годов и продолжает использовать в последующих статьях и книгах вплоть до заметок ко «Всеобщей истории кино»—это сам *монтаж*, что приводит нас к третьему значению выражения «возможности кино». Это возможности, вытекающие из решения использовать *монтаж* в качестве инструмента познания, с которым можно перемещаться по всей истории художественных и медийных форм, для того, чтобы *обнаружить, проанализировать и систематизировать* все формы монтажа, которые могли бы быть полезны кино как для определения собственной сущности, так и для указания направлений его будущего развития. Подобное расширение возможностей монтажа *за пределы кинематографа*, применение его к задаче написания истории, которая одновременно является и теорией, исходит, с моей точки зрения, из идеи, которая ясно видна в «Драматургии киноформы» и в «Монтаже». Она состоит в том, что монтаж позволяет нам играть со временем, изменяя его линейную направленность и создавая новые конфигурации, и таким образом порождает знание путем создания контрапунктных противопоставлений разнородных элементов и путем раскрытия их последовательности и скрытых аналогий, которые соединяют эти элементы один с другим.

3. «Временные конфликты»

Написанная в 1929 г. для каталога советского павильона выставки «Кино и фото», которую организовали в Штутгарте Эль Лисицкий и его жена Софи Лисицкая-Кюпперс, «Драматургия киноформы» принадлежит периоду, когда Эйзенштейн намеренно испытывал на прочность границы кино. Об этом свидетельствуют такие задуманные им проекты, как «Стекланный дом» (1926–1930) и «Капитал» (1927–1928). Целью первого была радикальная трансформация кинематографического пространства, в то время как второй задумывался как пример «чисто интеллектуального кино», которое «добьется прямых форм для передачи идей, систем и понятий»¹⁶ с помощью одной лишь силы смонтированных образов.

Согласно этому тексту, который должен был стать статьей Эйзенштейна для каталога «Кино и фото», диалектическая, динамическая и конфликтная природа исторических процессов может быть отражена как в философии, с помощью «диалектического материализма»¹⁷, так и в искусстве, с помощью художественных форм, основанных на каком-либо виде *конфликта*. Как пишет Эйзенштейн, «в области искусства этот диалектический принцип динамики воплощается в КОНФЛИКТЕ как самом важном и основном принципе существования каждого произведения искусства и каждого из видов искусства. *Ибо искусство есть всегда конфликт*»¹⁸. Диалектика и конфликт внедряются в самый центр произведения искусства с помощью *монтажа*, основанного на «столкновениях»¹⁹ и «интервалах»²⁰—и для Эй-

зенштейна это представляется единственной стратегией, способной интеллектуально и эмоционально «динамизировать» зрителя.

Примеры монтажа, основанного на принципе контрапункта, которые приводит Эйзенштейн на протяжении текста «Драматургии киноформы», так разнообразны, что они сами кажутся «смонтированными» согласно этому принципу. Мы обнаруживаем семантику японских иероглифов рядом с анализом «поразительной подвижности»²¹ фигур Домье и Лотрека; загадочные гримасы актеров Кабуки, изображенных Сяраку, рядом с анализом сцен из «Потемкина» и «Октября». Среди наиболее значительных примеров такого «драматургического» и «диалектического» понимания монтажа мы обнаруживаем многочисленные отсылки к тому, каким образом кино может играть со временем, разрушая последовательность и линейность временных отрезков для того, чтобы вносить существенные разломы и разрывы, создавая некие формы новой, альтернативной последовательности из соединения различных временных фаз.

Кино представлено здесь как средство информации, способное играть со временем, создавая различные формы конфликта «между событием и его протеканием во времени [*zwischen dem Vorgang und seiner Zeitlichkeit*] (достигаем[ого] с помощью ускоренной и замедленной съемки [*durch Zeitlupe und Multiplikator*]))»²². Мы находим парадигматический пример такой порождающей смысл игры со временем в знаменитой «монтажной фразе» «Боги» в фильм «Октябрь». Сила ее воздействия рождается из контрапунктного сопоставления образов божеств, взятых из различных культурных и временных контекстов. Начав с барочного сияющего Христа, зигзагообразными путями, которые, в обход всякой линейной последовательности, через серию «временных конфликтов»²³ ведут нас постепенно все дальше и дальше вглубь времен, мы оказываемся перед примитивными масками из африканской Йорубы и гиляцким идолом из Сибири²⁴. Это дезориентирующее путешествие сквозь время и пространство, сопровождаемое намеренной регрессией к примитивному, должно было показать относительность идеи «Бога» с помощью понятийной, риторической и идеологической силы монтажа, способного перекраивать время и обнаруживать скрытые связи и последовательности в том, что на вид кажется совершенно непоследовательным.

4. «Прафеномен кино»

Эта способность кино создавать последовательность из дискретного материала представлена в «Монтаже» как «основной феномен кино»²⁵. Здесь Эйзенштейн обращается к самой основе этой способности кино, анализируя создание впечатления движения из быстрой смены как минимум двух неподвижных изображений, представляющих различные временные фазы движения. Такой процесс, по его мнению, является «основным», поскольку он показывает, как монтаж может порождать «качественно новое явление» из набора нескольких заданных элементов. Понятие «основной феномен» (порой также «первичный феномен», «прафеномен»), как становится очевидно из намеренного использования немецкого термина «*Urphänomen*»,

является отсылкой к Гете, в частности, к его работам по морфологии²⁶. В них концепция прафеномена служит выражением идеи о том, что все существующие, видимые формы растений, животных, костей и т.д. могут рассматриваться как бесконечные вариации неких изначальных *типов*—пра-растение (*Urpflanz*) для растений, праживотное (*Urtier*) для животных, пра-кость (*Urwirbel*) для костей,—которые никогда не бывают даны в истории реально, но составляют некий трансцендентный образец для всех своих вариаций. Помысленный таким образом, прафеномен является основной идеей, позволяющей нам рассматривать в качестве вариаций одной и той же модели формы, которые на первый взгляд кажутся различными и далекими друг от друга. Именно это Эйзенштейн и делает в «Монтаже», где он представляет потрясающее разнообразие вариаций одного основополагающего процесса—создания иллюзии движения путем соединения двух кадров.

Эта прямая отсылка к морфологии Гете, с моей точки зрения, невероятно важна в нашей попытке понять то, каким образом Эйзенштейн, во всех своих работах вплоть до «Всеобщей истории кино», соединяет радикально различные явления под рубриками всего нескольких фундаментальных понятий: понятия *монтажа* в «Монтаже», *экстаза* (extasis) в «Неравнодушной природе», регресса к пралогическому мышлению в «Метод» или различных «стремлений», описанных в заметках по истории кино. Применяя морфологию как стратегию для нахождения аналогий и сходных черт между тем, что на самом деле различно и далеко отстоит друг от друга, Эйзенштейн обращается к парадигме, которая проходит через вторую половину XIX века и три первых десятилетия XX века. В разной степени мы находим следы этой парадигмы в трудах таких авторов, как историки искусства Готфрид Земпер, Алоис Ригль, Генрих Вельфлин, а также у Аби Варбурга и Вальтера Беньямина, которые, как мы увидим позже, использовали монтаж в качестве формы исторического исследования. У всех этих авторов отсылка к морфологии Гете была способом размышления об истории различных форм как о серии вариаций ограниченного количества трансцендентных образцов, моделей, рассеянных по времени и пространству. Это было способом научиться видеть сходства за различиями, нарушать историческую хронологию для того, чтобы найти неожиданные аналогии²⁷.

Если Гете поражался возможности нахождения связи между челюстной костью черепахи и слона²⁸, то Земпер сводил все формы архитектурного построения к четырем основополагающим моделям: очаг, крыша, ограждение стенами и фундамент²⁹. Ригль свел различные стили, описываемые историей искусства к противоположности между «оптическим» и «тактильным» (осязательным) взглядом³⁰, а Вельфлин в своих «Принципах истории искусства» (1915) проследил попеременный возврат на протяжении мировой истории «линейного» и «изобразительного» стилей³¹. Варбург в «Атласе Мнемозины» наметил различные исторические проявления определенного набора постоянно повторяющихся жестов, которые он назвал «формами пафоса» (*Pathosformeln*)—например, «пафос разрушения» (панно № 41), «пафос страдания» (панно № 41а), «пафос победы» (панно №№ 44 и 49) и т.д.—раскрывая скрытые, анахроничные аналогии между менадой дионисизма и христианской Марией Магдалиной; нимфой, нарисованной Гир-

ландайо, и женщиной, играющей в гольф; мужчиной, лежащим на траве в «Завтраке на траве» Мане и речным богом античности... Наконец, Беньямин писал о возможности с помощью того, что он называл «миметическая способность»³², обнаруживать сходства между различным явлениями, и в своих «Парижских пассажах» рассматривал пассажи в качестве прафеномена культуры французского XIX века, который он изучал³³.

В заметках ко «Всеобщей истории кино» Эйзенштейн прямо ссылается на эту парадигму и связывает ее с процессом «часть вместо целого» (*pars pro toto*), когда пишет о том, что «в эпоху *pars pro toto* XIX века возникает и “чудо” of deducing an animal from a jaw-bone <дедуктивной реконструкции животного по челюстной кости>»³⁴. Как все формы мышления, основанные на «законе» *pars pro toto*, морфология позволяет нам рассматривать различные явления как часть более общей «семьи», объединяя индивида с более крупным множеством, основываясь на некотором наборе сходств или аналогий, которые могут и не быть заметны сразу. Именно это Эйзенштейн делает в «Монтаже», где он приводит ошеломляющее разнообразие форм монтажа, которые рассматривает в качестве бесконечных вариаций прафеномена монтажа. К примеру, в главе, которая в русском издании «Монтажа», составленном Наумом Клейманом, называется «Основной феномен кино: динамика из статики», а в англоязычных изданиях—«Лаокоон», Эйзенштейн называет одно за другим, рассматривая их как более или менее успешные формы монтажа, такие явления, как «хронофотографические» картины Балла, изображения многоруких индийских божеств, метаморфическую фигуру Протея, литографии Домье, потолки Тинторетто, скульптурный портрет Балзака, сделанный Роденом, изображение различных фаз Страстей Христовых Мемлингом, «Моисея» Микеланджело, портрет Горького кисти Серова, «Путешествие на остров Цитеры» Ватто, «Сто видов Фудзи» Хокуса, Эйфелева башня на картине Делоне, «Лаокоон», и так далее.

Как и в «Драматургии киноформы», в «Монтаже» процесс монтажа является, таким образом, одновременно и *объектом* изучения, и *методом* его изучения. Этот метод основывается на возможности создания качественного нового, обобщенного и несущего смысл образа из правильного сопоставления разнообразного материала. Такой метод, как неоднократно пишет Эйзенштейн, основан на способе работы человеческого мозга. Создание образа с помощью монтажа «не только первичный феномен кинематографической техники—это, скорее, прежде всего первичный феномен сознания в его образотворческой способности»³⁵. Это способ мышления через *сопоставление* (как мы читаем в «Конспекте дополнений к Штутгарту»: «*Sehr wichtig <очень важно>*. Мыслительная деятельность—*соотносительная—сопоставительная*. Монтаж—тоже деятельность сопоставительная»³⁶), а также способ активизировать мыслительную деятельность зрителя. Как Эйзенштейн пишет в статье «Монтаж 1938»: «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор»³⁷.

5. «Читать и писать книги в форме вращающихся шаров»

Решение распространить практику монтажа за пределы границ кино для того, чтобы преобразовать монтаж в стратегию для исследования присутствия его самого в истории различных искусств и средств информации, уступает место в 1929 г., когда Эйзенштейн пишет «Драматургию киноформы», «утопической» идее, следы которой мы можем обнаружить во всех последующих задуманных им книгах, включая «Всеобщую историю кино». Это идея написания книги в форме шара. Приглашенный для участия в советском павильоне выставки «Кино и фото», в которой Эль Лисицкий отвел место одной из своих инсталляций, вдохновленной практикой фотомонтажа (можно также вспомнить инсталляции, сделанные им для выставки «Пресса» в Кельне), Эйзенштейн отвечает на поставленную перед ним задачу найти новый, эффективный способ представить теорию монтажа, которую он разработал в двадцатые годы с помощью широкого набора художественных и научных отсылок (от театра Кабуки до музыки Скрябина, от иероглифов до рефлексологии), воображая книгу, которая могла бы позволить широко пользоваться монтажом как автору, так и читателю. Как мы читаем в заметке, написанной в августе 1929 г., такая книга отвергла бы линейность письма для того, чтобы дать читателю/зрителю возможность свободно перемещаться между различными очерками, воспринимая «всех их разом», так как очерки могут «переходить» один в другой—«взаимоссылками из одного в другой» и «взаимодействиями одного по отношению к другому» таким образом, чтобы даже между предметами, которые могли бы показаться совершенно далекими друг от друга, читатель мог бы установить «непосредственный переход из одного в другой через центр шара»:

«Очень трудно писать книгу. И потому, что всякая книга—двухмерная. А мне хотелось, чтобы эта книга отличалась бы одним свойством, которое никак в двухмерность печатного труда не влазит.

Требование это двойное.

Первое состоит в том, что букет этих очерков никак не должен рассматриваться и восприниматься подряд.

Мне бы хотелось одновременности восприятия всех их разом, ибо, в конце концов, все они—ряд секторов в разные области вокруг одной общей, определяющей их, точки зрения—метода.

С другой стороны, хотелось бы и чисто пространственно установить возможность взаимосоотноситься каждому очерку непосредственно с каждым—переходить одному в другой и обратно. Взаимоссылками из одного в другой. Взаимодействиями одного по отношению к другому.

Такому единовременью и взаимному проникновению очерков могла бы удовлетворить книга в форме... шара!

Где секторы существуют в виде шара—разом и где, как бы далеки они друг от друга ни были, всегда возможен непосредственный переход из одного в другой через центр шара.

Но увы...

Книжки не пишутся шарами...

Нужны, стало быть, паллиативы.

И первому условию пришлось удовлетворить, развернув шар на плоскость и даже дальше—в линию, очерки пришлось представить как якобы вытекающие друг из друга, хотя все они единобытны.

Второе же условие, как всегда, если не отвечает форма, заменить процессом. Указав (и только там, где это *strictement* <строго> необходимо) взаимоссылки как назад, так и вперед.

Осталось предполагать, что книжка, столь часто трактуемая о методе взаимообратимости, будет и прочтена по тому же методу.

В ожидании, когда мы научимся читать и писать книги в форме врашающихся шаров!»³⁸

Книга-шар, придуманная Эйзенштейном, была попыткой найти такой формат, который бы *активизировал* читателя для того, чтобы позволить ему или ей уловить подспудное единство за широким набором художественных и культурных отсылок, упомянутых в его статьях двадцатых годов. Благодаря своей интерактивности (читатель откровенно приглашался к игре с прозрачным шаром, рассматривая его с различных точек зрения, переставляя местами составляющие его очерки и находя неожиданные связи между явлениями, расположенными на различных параллелях и меридианах), книга-шар была способом использовать монтаж как инструмент для разработки и представления самой теории монтажа. Это было первым проявлением идеи монтажа как не только кинематографического процесса, но и в качестве подходящего аналитического инструмента для изучения самых различных форм монтажа, которые были распространены в истории. Этот прием и стиль письма затем будет продублирован и расширен во всех позднейших текстах Эйзенштейна. Они будут сконструированы как бесконечные кино-«эпизоды», состоящие из анахронистических сопоставлений, соединяющих, в процессе поиска скрытых аналогий между феноменами искусства и культуры, заимствованные из различных исторических и географических контекстов, различные формы, средства передачи информации, жанры и стили. Другими словами, в 1929 году Эйзенштейн начал рассматривать монтаж в качестве единственной стратегии познания, способной работать с широким спектром культурных феноменов, среди которых находится кино. Это убеждение, как мы покажем сейчас, лежит и в основе заметок ко «Всеобщей истории кино».

6. «Как всегда—начнем с “предков”»

В главе «Монтажа», посвященной анализу прафеномена кино, Эйзенштейн начинает свое путешествие сквозь историю искусств с фразы «Как всегда—начнем с “предков”»³⁹. Тот же самый девиз кажется применимым и по отношению к заметкам ко «Всеобщей истории кино», где взгляд постоянно обращается назад, чтобы представить, как мы сказали в начале, развернутую генеалогию кинематографа. Несмотря на их фрагментарное состояние, мы явственно ощущаем, что проект Эйзенштейна был направлен на создание некоей формы тотальности, и именно поэтому он назвал такую историю «всеобщей». Это должна была быть, в той мере, в какой это было возможно, полная *картография* всех художественных форм и всех средств передачи ин-

формации, которые содержат некую определенную возможность стать кино или быть заново активизированными кино. Генеалогия эта была направлена на демонстрацию того, что само кино, «наследник всех художественных культур», «синтез искусств» (как мы читаем во фрагменте, озаглавленном «Наследник»), было не чем иным, как финальным ответом на серию фундаментальных потребностей, которые глубоко укоренены в человеческой природе и которые до этого передавались и формировались с помощью других искусств и средств информации. Эти потребности включали в себя желание остановить течение времени, записывая визуальные и аудио-феномены, разыгрывая совершенные в прошлом действия, оставляя следы, создавая подобия того, что было обречено на исчезновение или уже исчезло; желание рассказывать истории, документируя необыкновенное и экзотическое, впечатляя зрителей; желание воспроизводить движение и в конечном итоге создавать его искусственным путем; наконец, желание играть со всеми чувственными явлениями, со светом и звуком, а также со временем и пространством.

В заметках ко «Всеобщей истории кино» разнообразные ответы различных средств передачи информации на эти фундаментальные стремления организованы в несколько «линий», документирующих перемещения нескольких функций, которые позже найдут другое медийное воплощение в кинематографе, понимаемом здесь как некое «мета-средство передачи информации» (meta-medium), способное синтезировать все предшествующие. Эти «линии», как мы увидим сейчас, сочетают хронологический порядок с анахронистическими сочетаниями, и появляются как кинематографические фразы, эпизоды, тянущиеся сквозь историю и создающие длинные последовательные цепочки между сериями обособленных явлений, разделенных временем и пространством. Важность установления этих последовательных цепочек между далекими феноменами Эйзенштейн откровенно признает в одном из фрагментов. Он начинается фразой, резюмирующей методологическую проблему, с которой режиссер столкнулся при разработке плана для «Всеобщей истории кино»: «Historical Evaluations (Как смотреть на отдельные явления истории)»⁴⁰.

Мне кажется, что первая «линия», возможно, самая важная в этих набросках, посвящена идеям «фиксирования» и «репродукции» — как пишет Эйзенштейн, это линия стремления «фиксировать явления»⁴¹. Во фрагменте от 2 декабря 1946 года Эйзенштейн дает этой линии заглавие «*Verweile doch, du bist so schön!*»⁴². Это знаменитая строка из «Фауста» Гете, из сцены, в которой Фауст скрепляет свой роковой договор с Мефистофелем: «Ну, по рукам! / Когда воскликну я: “Мгновенье, / Прекрасно ты, продлись, стой!” — / Тогда готовь мне цепь плененья, / Земля разверзнься подо мной! / Твою неволю разрешая, / Пусть смерти зов услышу я — / И станет стрелка часовая, / И время минет для меня!»⁴³. В «Фаусте» эта строка выражает то основополагающее стремление остановить течение времени, тот страх скоротечности жизни и страх смерти, который сделка с Мефистофелем и должна преодолеть. Фауст здесь выбирает удовольствие, которое приносит подчинение потоку времени; придающее силу наслаждение настоящим; свободу от страха и ностальгии. Эйзенштейн же использует строку для начала ряда, посвященного самому этому прастремлению (*Urtrieb*): поиску посто-

яньства, продолжительности, стабильности, который на протяжении веков в разных культурах находил различные воплощения в различных средствах передачи информации и видах искусства и с которым также напрямую связаны фотография и кинематограф.

По мнению Эйзенштейна, выраженного в том же фрагменте, подобное желание постоянства может находить различные выражения. Оно может проявляться в практиках, нацеленных на воспроизведение события, показывая веру, укорененную в нормах «чувственного мышления (пралогики)», согласно которым воспроизведение события «есть *реально повторившееся событие*»—или же оно может проявиться в различных процессах «мумификации». К первой категории можно отнести такие практики, как дионисийские дифирамбы, греческие трагедии, основанные на событиях мифологической прошлого, паломничества по 12 станциям страданий Христа, исторические хроники Шекспира, рассказы о путешествиях (травелоги) XIX века, театр гиньоля—вплоть до советской кинохроники и «эпического кино» вроде «Потемкина» и «Октября». Со второй категорией, «мумификацией», Эйзенштейн связывает такие практики, как настоящая мумификация, посмертные слепки, сохраняющие сходство с предками (которые римляне, согласно Плинию, называли *imagines*⁴⁴), ренессансную *camera obscura*, приспособления Дюрера для передачи перспективы, картины-обманки (*trompe-l'oeil*), силуэты Лафатера, музеи восковых фигур XIX века наподобие музея Мадам Тюссо, панорамы и диорамы—вплоть до всех форм «мумификации», ставших возможными благодаря фотографии и кинематографу, от дагерротипов Дагерра до рэйограмм Ман Рэя и фотограмм Моголи-Надя. Фотография здесь предстает в терминах, весьма схожих с известными по эссе Андре Базена «Онтология фотографического образа» (1945) и трактуемых как способ остановить время и разрушение, который имеет глубокое сходство с посмертной маской. Эйзенштейн подчеркивает аналогию «снятие (с трупа) маски»—«фото-снимок», а в другом отрывке пишет, что «*фото как craft <ремесло> начинается с мумии—Египет*»⁴⁵, в то время как кино рассматривается им как форма «динамической мумификации»⁴⁶.

Другая важная «линия» в этой обширной и в то же время непредсказуемой генеалогии кино посвящена явлению «проекции», то есть игре со светом и тенью. Здесь мы находим свет, пропущенный сквозь разноцветное стекло витражей и через нефы средневековых соборов, всю традицию волшебных фонарей, театры теней, вроде явайского Ва-Янга (Wayang) и турецкого Карагёза, «вертящийся маяк» на Дворце промышленности Парижской универсальной выставки 1889 г., «фейерверк как динамич[ескую] светопись», игру отбрасываемых теней на стенах из рисовой бумаги в японской архитектуре, прозрачность стеклянной архитектуры Корбюзье, «висячие сады» Семирамиды, открытые лоджии Ренессанса и всю тему «вхождение архитектуры в пейзаж и пейзажа в архитектуру». Связь подобного ряда с кинематографом самого Эйзенштейна становится яснее, если мы вспомним все те размышления о монтажных возможностях прозрачной архитектуры, которые он развивал в связи с проектом фильма, названного им «Стекланный дом». Этот проект одновременно является ответом на утопии, связанные со стеклом и прозрачностью, которые разрабатывались в двадца-

тые годы,—и медитацией на тему кинематографических *возможностей* стеклянной архитектуры, как видно по рисункам к нему⁴⁷. Также можно вспомнить о связи между архитектурой открытых пространств и варьирующихся форм экрана, которые Эйзенштейн рассматривает в своем докладе 1930 г. «Динамический квадрат». Он пишет, что идея изменяющегося экрана черпает вдохновение из художественных культур, которые не признают ограничивающую функцию рамки и которые являются выражением традиции *открытой* архитектуры, где различие между внутренним и внешним пространством не является таким острым, как в архитектуре Запада.

Как и в книге «Монтаж», несколько следующих «линий» посвящены различным формам монтажа в различных искусствах:

а) «многоточечность» и «многовременность» в живописи и скульптуре (составной портрет Елены работы Зевксиса; утверждение Челлини о преимуществе скульптуры над живописью из-за нескольких проекций, которые она дает; «эластичность» фигур Эль Греко; потолки Тинторетто; серия из шести картин Гойи, повествующих о жизни вора Магарато; множественность точек зрения на портрете актрисы Марии Ермоловой кисти Серова; динамические фигуры Домье и Лотрека; многоточечность перспективы в работах Делоне и кубистов; сочетание фронтального вида и профиля в египетской живописи);

б) аудиовизуальный монтаж в живописи (от музыкального аккомпанемента к религиозным церемониям до Гентского алтаря Яна ван Эйка, «Крика» Мунка и картин Чурлёниса);

в) монтаж точек зрения при передвижении зрителя—как в Акрополе, на площади Капитолия работы Микеланджело, в интерьере церкви Святой Софии в Константинополе, в мозаике на полу собора в Шартре;

г) практика фотомонтажа, с ее зарождения в XIX веке («Церковный раскол 1843 г.» Дэвида Октавиуса Хилла, и «Два жизненных пути» (1857) О.Г.Рейландера, составленный из 30 негативов) до традиции фотоальбома, вплоть до его проявлений в различных движениях авангарда, таких, как «политически целенаправленный» фотомонтаж Джона Хартфилда и Ханны Хёх, Родченко и Степановой.

Некоторые из этих анахронистических ассоциаций хорошо известны из предшествующих текстов Эйзенштейна. Другие неожиданны—как, например, включение в генеалогию кино механических игрушек и аппаратов для искусственного воспроизведения движения (фигур-автоматов, движущихся игрушек, клеток с птичками XVIII века, движущихся восковых фигур, оживающих трехмерных кукол, а также музыкальных шкатулок, механических пианино, валиков с перфорацией, вплоть до докинематографических способов записи звука).

Поражает во всех этих заметках, помимо ошеломляющего разнообразия отсылок, желание отнести генеалогию кинематографа как можно дальше в прошлое и постоянный поиск неожиданного сходства между отдаленными явлениями. Сопоставляя коммеморативные маски и фотографию, лучи света, отбрасываемые сквозь витражи средневекового собора и стереоскопический кинематограф, Мемлинга и Майбриджа, Босха и фотомонтаж, Эйзенштейн продолжает тестировать продуктивность «метода» монтажа контрапункта, который он впервые теоретически обосновал в текстах

конца двадцатых годов. Такая игра со временем, такая любовь к неожиданным, анахроническим сопоставлениям, отражает определенную идею кино как *анахронического средства передачи информации*.

7. Анахроническая история анахронического средства информации

Как мы знаем из дневникового отрывка 1947 г., процитированного в самом начале, Эйзенштейн описывает создание произведения искусства как внезапный «стык с lowest layers <самыми нижними слоями> сознания in a spark <в искре> вдохновения». Эта идея была сформулирована им еще в 1935 г. в знаменитом выступлении на Творческом совещании кинематографистов (опубликованном на английском языке под заглавием «Киноформа: новые проблемы»). В категорическом тоне он говорил, что процесс создания произведения искусства должен осуществлять схождение к архаичным, «пралогическим» формам «чувственного мышления», уравновешивая его сознательным контролем своих собственных средств: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинное произведения»⁴⁸. Успешное, действенное искусство, другими словами, должно соединять «сейчас» аналитического, логического мышления, с «тогда» пралогического, чувственного мышления. В таком искусстве эти «полюса» сосуществуют как бы «в мгновении», как, например, в *образе*.

Задача истории искусства (и кинематографа), как мы знаем из той же дневниковой записи, заключается в анализе такой регрессии к онтогенетическому и филогенетическому прошлому «в замедленном движении». Такое «замедленное движение», тем не менее, не может быть последовательным, поскольку история культуры, в рамках которой существуют искусство и кинематограф, само нелинейно. Это процесс—если снова воспользоваться цитатой из выступления на Совещании 1935 г.—в котором «происходит одновременно <...> стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления»⁴⁹. Формы регрессии, которые реактивируются в процессе создания произведения искусства, например, формы мышления согласно закону *pars pro toto*—еще одному из прафеноменов, которые рассматривает Эйзенштейн—разбросаны на протяжении мировой истории, и их можно обнаружить, интерпретировать и представить только при помощи средств, которые дает анахронический монтаж.

Другими словами, анахронический монтаж—это единственная стратегия, которой может воспользоваться история для того, чтобы адекватно отреагировать на временную сложность такого объекта, как кинематограф, чье точное местоположение в истории невозможно установить однозначным образом. В кино различные временные слои сосуществуют в одно и то же время, так как это вид искусства, который, с одной стороны, «для каждо-

го из искусств <...> является как бы высшей стадией воплощения его возможностей и тенденций», «действительным, подлинным и конечным синтезом всех их проявлений»⁵⁰, а с другой стороны, должен постоянно оглядываться назад на все те «возможности кино», которые произвольно разбросаны на протяжении мировой истории.

Эти возможности кинематографа обнаруживают себя таковыми только в обратной перспективе, то есть с точки зрения самого кинематографа. Именно кино дает своей собственной истории инструмент и точку зрения для понимания этих форм и их кинематографического потенциала. Кино является здесь «совершеннейшим аппаратом эстетических исследований и пересмотра принципов искусства»⁵¹, это «увеличительное стекло, сквозь которое виден метод каждого из [искусств]»⁵², но также и, в основе своей, механизм, способный перестраивать время—с помощью ускорения, замедленного движения, инверсии, используя способность делить непрерывный временной поток на «кадры» и «планы», которые могут быть произвольно переставлены местами. Эта власть над временем на протяжении двадцатых и тридцатых годов воспевалась такими художниками, как Вертов, Эпштейн, Кракауэр, Блох и Беньямин, и на ней, как отчетливо показала Аннет Майкльсон в своих статьях, была основана вера в кинематограф как инструмент познания. Беньямин, в частности, в одном из фрагментов «Парижских пассажей» написал, что кино позволяет «развернуть <...> все формы восприятия, темпы и ритмы, которые заложены в современных механизмах, и, таким образом, все проблемы современного искусства находят свое окончательное воплощение лишь в контексте кинематографа». Эта фраза как нельзя лучше подходит для описания подхода Эйзенштейна к теории искусства, и для того, чтобы обозначить переход к заключению данной работы.

8. История после кино

Как уже было сказано во вступлении, реконструируя и анализируя историю кино с точки зрения одной из возможностей кино, монтажа, Эйзенштейн использует идею монтажа в качестве инструмента герменевтики и историографии. Эту же идею мы находим в 1920–1940-х годах в работах других авторов, таких, как Варбург, Беньямин и Мальро. За многими очевидными различиями, с одной стороны, таких книг, как «Монтаж» и «Неравнодушная природа», и заметок ко «Всеобщей истории кино»—и, с другой стороны, как «Атлас Мнемозины», «Парижские пассажи» и «Воображаемый музей»,—лежит одно и то же убеждение в том, что кино предоставило истории новый инструмент для анализа сложных временных явлений истории. С помощью монтажа эти явления могут быть извлечены из их исторических контекстов и организованы в новом порядке для того, чтобы продемонстрировать неожиданные аналогии в их строении или внезапные столкновения между прошлым и настоящим.

Можно выделить некоторое количество общих черт между отношением этих авторов к «историографическому» монтажу и отношению к нему Эйзенштейна. Эти общие черты здесь могут быть очерчены лишь кратко,—вероятно, в процессе дальнейшего обсуждения их можно будет развить.

С Беньямином как автором «Парижских пассажей» Эйзенштейна объединяло решение «перенести монтажный принцип в область истории»⁵³. Так же, как Эйзенштейн считал необходимым для понимания сущности кино оглянуться назад на докинематографические формы «синематизма», разбросанные на протяжении мировой истории, Беньямином руководило убеждение, что прошлое «обретает четкость лишь в определенный момент времени», и что «каждое настоящее <...> определяется образами, которые синхронны с ним»⁵⁴. Такая синхронность, согласно Беньямину, могла внезапно проявиться в форме «образа», «совокупности», способной соединить вместе различные временные пласты. Как говорится в «Парижских пассажах», образ рождается не тогда, когда «то, что является прошлым, освещает то, что является настоящим, или наоборот; скорее, образ—это то, в чем нечто, уже бывшее, в мгновение соединяется с настоящим, чтобы образовать некую совокупность»⁵⁵. Сходство между этим отрывком и отрывком из дневников Эйзенштейна, процитированном в начале, весьма интригует. Для Беньямина эти образы или их совокупности были тем, что он называет «диалектическими образами», некоей формой «застывшей диалектики»⁵⁶; в то время как для Эйзенштейна они были *образом*—«мгновением» в процессе создания произведения искусства, в котором настоящее сталкивается с прошлым пралогического мышления, или цепочками примеров, «смонтированных (друг с другом)» в его текстах, которые неожиданно оказываются вариациями одного и того же прафеномена. В обоих случаях история должна быть сконструирована с помощью монтажа, создана с точки зрения настоящего и нацелена на создание значимых, убедительных совокупностей явлений, которые каким-то образом синхронны, несмотря на их разбросанность по времени. И у Беньямина, и у Эйзенштейна образы, созданные монтажом, оказываются единственным способом зафиксировать такие синхронности. Как Эйзенштейн пишет в заметках к «Драматургии киноформы» («Конспект добавлений к Штутгарту»): «Образность—единственное средство на путях к понятию (ять—иметь, владеть) явлений и предметов»⁵⁷.

С Варбургом, с другой стороны, Эйзенштейна объединяло убеждение в том, что историю форм характеризует «выживание» [*Nachleben*] некоторого количества повторяющихся формальных и выразительных фигур. В «Неравнодушной природе» он использует буквальный русский эквивалент *Pathosformeln*—«формула пафоса»⁵⁸. Визуализированные с помощью фоторепродукций, как порой делал Эйзенштейн в своих статьях, эти монтажные фразы (он описывает их, к примеру, в эссе об Эль Греко, соединяя экзотические положения фигур на картинах художника с «истерическими» позами, проанализированными Шарко и Рише в их книге «Бесноватые в искусстве»⁵⁹), могли бы привести к чему-то очень похожему на коллажные панно «Атласа Мнемозины». Эти панно были повешены Варбургом в главном зале его библиотеки по кругу, что напоминает об эйзенштейновской идее книги-шара, дающей зрителю/читателю возможность активизировать свободную игру монтажных ассоциаций.

Наконец, можно сказать, что книги Эйзенштейна, включая «Всеобщую историю кино», которую мы можем попытаться реконструировать из его заметок, задумывались чем-то вроде «воображаемых музеев» в том смысле, в

каком это выражение понимал Мальро. Пространства, в которых произведение искусства прошлого могли бы свободно извлекаться из их исторических и культурных контекстов (Мальро называет это формой «свободы от времени»), говоря, что работы в «Воображаемом музее» находятся в состоянии «освобождения от времени» (*délivrance du temps*)⁶⁰ для того, чтобы их можно было свободно перекомпоновывать согласно всем тем возможностям, которые могут дать кинематографическое воспроизведение и монтаж.

В завершение, я убежден в том, что, как и в случае с упомянутыми выше авторами, заметки ко «Всеобщей истории кино» еще раз показывают веру Эйзенштейна в познавательную силу монтажа и его убеждение в том, что приход кино радикально изменил то, как мы понимаем историю и практикуем историографию.

В докладе, представленном на Международной конференции по киноведению в Удине в 2009 г. Винценц Хедигер затронул тему, схожую с моей, задавая вопросом: «как технология кино повлияла на то, как мы думаем об истории»⁶¹. В конце этого доклада, после долгого анализа работ Кракауэра, он заключил, что кино, это средство массовой информации, которое парадигматическим образом может быть использовано для размышления о философии истории, содействовало распространению «фантазии <...> доведения истории и исторического опыта до логического завершения, фиксируя их и делая возможным обращение к ним». Кино, по его мнению, можно считать «преодолением [*Aufhebung*] истории: одновременно фиксацией и освобождением от исторического опыта».

Выводы, которые бы я хотел выдвинуть после анализа работ Эйзенштейна, несколько другие. В его текстах мы наблюдаем полноценное применение другой фантазии—фантазии использования монтажа, контрапунктного и продуктивного монтажа, для того, чтобы разрушить все заведомо данные хронологии и использовать анахронизм в поисках новых последовательностей, новых совокупностей, новых «линий», способных дать полноценное понимание сложной, анахронической природы такого средства массовой информации, как кино.

1. Я бы хотел выразить благодарность Науму Клейману за составление текста заметок ко «Всеобщей истории кино» и за его щедрую помощь в моем стремлении лучше понять их смысл и их положение в теоретическом наследии Эйзенштейна.

2. *Эйзенштейн С.М.* Наследник [22–26.X.1946] // Киноведческие записки. № 28 (1995). С. 115. В «Historical Evaluations» (заметка от дек. 1947–январь. 1948) (см. в данном номере с. 67) он описывает цель «Всеобщей истории кино» как определение места «кино в системе искусств».

3. *Эйзенштейн С.М.* Наследник. С. 115.

4. Там же.

5. Роль монтажа, и в особенности контрапунктного, анахронистического монтажа в качестве стратегии для создания и описания истории, в отношении таких авторов, как Варбург, Бенямин, Брехт и Батай, в последние годы была подробно рассмотрена Жоржем Диди-Юберманом в его работах «La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille» (P.: Macula, 1995), «Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images» (P.: Minuit, 2000), «L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg» (P.: Minuit, 2002), «Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I» (P.: Minuit, 2009).

6. *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа: В 2-х тт. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004–2006. Т. 2. С. 7, 540.

7. *Herder J.G.* Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume (1778).

8. См., например: *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., Л.: Academia, 1934. С. 329–331.

9. *Haeckel E.* Die Welträt sel (1899). Bonn, 1902. S. 94. Об истории «теории рекапитуляции», основанной на параллелизме между онтогенезом и филогенезом в биологии и социальных науках см.: *Gould S.J.* Ontogeny and Phylogeny. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1977.

10. Лекция 13 // *Фрейд З.* Введение в психоанализ. Лекции 1–15 / Пер. Г.В.Барышниковой. СПб.: Алетейя, 1999. URL: <http://lib.ru/PSHO/FREUD/lekcii.txt>.

11. *Эйзенштейн С.М.* Режиссура: Искусство мизансцены // *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 4. С. 485.

12. *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Т. 2. С. 7.

13. См. известное провокационное завершение статьи 1925 г. «К вопросу о материалистическом подходе к форме»: «*Не “Киноглаз” нам нужен, а “Кинокулак”*». Советское кино должно кроить по черепу! И не “объединенным зрением миллионов глаз будем бороться с буржуазным миром” (Вертов)—нам живо подставят миллион фонарей под эти миллионы глаз! Кроить кинокулаком по черепам, кроить до окончательной победы, и теперь, под угрозой наплыва “бюта” и мещанства на революцию, кроить, как никогда! Дорогу кинокулаку!» (*Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 1. С. 115–116).

14. В немецком: «*emotionelle*» и «*intellektuelle Dynamisierung*». Немецкий оригинал «Драматургии киноформы» был опубликован в: *Albéra F.* Eisenstein et le constructivisme russe. Lausanne: L’Age d’Homme, 1990. P. 47. Русский перевод И.Г.Эпштейн и Н.И.Клеймана сначала был опубликован в журнале «Киноведческие записки» (№ 11 (1991). С. 180–198), а затем вошел в раздел «Приложения» к книге *Эйзенштейна «Монтаж»* (М.: Музей кино, 2000. С. 517–533).

15. О значении этого термина как ключе к пониманию того, как Эйзенштейн описывает наличие элементов кино в других видах искусств, см. предисловие Франсуа Альбера в книге: *Eisenstein S.M.* Cinématisme / Ed. par A.Laumonier, introduction, notes et commentaires de F.Albéra, avec un collage-préface de J.-L.Godard. Dijon: Les presses du réel, 2009. В другом тексте на ту же тему Альбера пишет: «Приводя в своей теории “синематизма” те свойства, приемы и образы, которые обретают соответствующее место в кино, но задействованы еще в предшествующих средствах выражения, Эйзенштейн по-своему акцентирует этот парадокс. Действительно, для него подобное “кино до кино” более развито, более богато, чем собственно кино, отставшее от самого себя» (*Albéra F.* Les passages entre les arts. Cinéma, architecture, peinture, sculpture // Qu’est-ce que l’art au 20ème siècle. P., 1992. P. 21).

16. *Эйзенштейн С.М.* Драматургия киноформы // *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. С. 533.

17. Там же. С. 517.

18. Там же. С. 517.

19. Там же. С. 520.

20. Там же. С. 519. О концепции «интервала» в теориях монтажа Вертова и Эйзенштейна см. статью Аннет Майклсон: *Michelson A.* The Wings of Hypothesis. On Montage and the Theory of the Interval // *Montage and Modern Life. 1919–1942* / Ed. by M. Teitelbaum. Cambridge, L.: The MIT Press, 1992.

21. Там же. С. 522: «Секрет поразительной подвижности персонажей Домье и Лотрека состоит в том что различные анатомические части тела этих персонажей изображены в различных по времени пространственных состояниях (положениях)».

22. Там же. С. 526.

23. Там же. С. 528.

24. Этот эпизод описывается и обсуждается Эйзенштейном в различных текстах, включая главу «Метода», озаглавленную «Рецидив (“интеллектуальное кино”): *Эйзенштейн С.М.* Метод: В 2-х тт. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. С. 71–73.

25. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. С. 157.

26. См.: *Goethe J.W. von. Werke. Hamburger Ausgabe. B. 13: Naturwissenschaftliche Schriften* I. München: DTV, 1988—в частности, раздел, озаглавленный «Морфология» («Morphologie») (S. 53–250).

27. О морфологической парадигме в истории искусств во второй половине XIX и первых двух десятилетиях XX века, см.: *Pinotti A. Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin. Milano: Mimesis, 2001.* Другое прочтение проблемы мимезиса в работах Эйзенштейна предлагает М.Ямпольский в статье «The Essential Bone Structure. Mimesis in Eisenstein» в сборнике «Eisenstein Rediscovered» (Ed. by I. Christie and R. Taylor. L., N.Y.: Routledge, 1993), где он ссылается на текст Эйзенштейна, озаглавленный «Imitation as Mastery», опубликованный в том же сборнике (Р. 65–69). Ямпольский также подчеркивает, что уже в заметке 1927 г. «Му Art in Life <Мое искусство в жизни>» Эйзенштейн считает свой стиль, наполненный цитатами и отступлениями, формой монтажа (см.: Киноведческие записки. № 36/37 (1997/98). С. 13–22).

28. См. раздел из «Vergleichende Knochenlehre» (1784) в кн.: *Goethe J.W. von. Werke. Cit. P. 206–ff.*

29. *Semper G. The Four Elements of Architecture* (1851). О морфологии у Земпера см.: *Rykwert J. «Morfologia» di Semper // Rassegna. № 41 (1990). P. 40–47.*

30. *Riegl A. Late Roman Art Industry* [1901]. Bretschneider, 1985.

31. *Wölfflin H. Principles of Art History* [1915]. N.Y.: Dover, 1950.

32. См.: *Benjamin W. On the Mimetic Faculty* [1933] // *Benjamin W. Selected Writings / Ed. by M.W. Jennings. Vol. 2. P. 720–ff.*

33. «Я исследую истоки форм и вариаций парижских пассажей с их зарождения до упадка, и обнаруживаю эти истоки в фактах экономической жизни. Увиденные с причинно-следственной точки зрения, однако (и, значит, рассмотренные в качестве причин), эти факты не будут являться первичными феноменами; они становятся таковыми лишь в той мере, в какой в своем индивидуальном развитии («развертывание» может быть более удачным термином) они порождают целую серию конкретных исторических форм пассажей—так же, как листок развертывается во все богатство наблюдаемого нами мира растений» (*Benjamin W. The Arcades Project / Transl. by H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge, L.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 462.*)

34. См. в данном номере заметку от 4.I.48 (С. 93).

35. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. С. 168. В «Монтаже» читаем также: «<...> принцип кино есть не более как переложенное на пленку, метр, кадр и темп проекции отражение неизбежного и глубокопервичного психологического процесса, свойственного каждому сознанию с первых же шагов его освоения действительности. Я имею в виду так называемую эйдетику. Действительность существует для нас как ряд ракурсов и образов. Без эйдетики мы никогда не могли бы свести в единый образ все эти «моментальные фотографии» частных видимостей явлений» (Там же. С. 170).

36. *Эйзенштейн С.М.* Конспект добавлений к Штутгарту // Киноведческие записки. № 11 (1991). С. 201.

37. *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Т. 1. С. 61.

38. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. С. 475. Об идее сферической книги см.: *Bulgakowa O. Drei Utopien. Architekturtwürfe zur Filmtheorie. B.: PotemkinPress, 1996. S. 31–ff. Bulgakowa O. Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book: From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment // Rouge. URL: <http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>. О возникновении этой идеи вскоре после приглашения Эль Лисицкого участвовать в советском отделе выставки «Кино и фото» (1929) см.: *Somaini A. Le cinématisme du livre et de la «forme-exposition». Film und Foto (1929): Eisenstein, Moholy-Nagy, El Lissitzky // Dubois P., Biserna E., Monvoisin F. Extended Cinema—Le Cinéma gagne du terrain. Pasion di Prato: Campanotto, 2010.**

39. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. С. 157.

40. См. в данном номере заметку от дек. 1947–января 1948 (С. 67).

41. *Эйзенштейн С.М.* Наследник. С. 116.

42. См. в данном номере заметку от 2.XII.46 (С. 53).
43. *Gète И.В.* Фауст / Пер. Н.Холодковского. М.: Искусство, 1962. С. 102–103.
44. См. «Естественную историю» Плиния Старшего (XXXV, 4), где он говорит о «*imaginum pictura*», описывая практику нанесения различных цветов на посмертные маски для сохранения максимального сходства (*maxima similitudo*) с оригиналом—мертвым предком. На эту тему см.: *Didi-Huberman G.* La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte, in *L’Empreinte*. Catalogue of the exhibition at the Centre Pompidou in Paris in 1997.
45. *Эйзенштейн С.М.* Наследник. С. 116.
46. См. в данном номере с. 54.
47. См. *Somaini A.* Utopies et dystopies de la transparence Eisenstein, «Glass House» et le cinématisme de l’architecture de verre // *Transparaître: Revue en ligne*. № 4 / Sous la dir. de E.Alloa & S.Guindani (готовится к печати).
48. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1. С. 167.
49. В английском тексте Антонио Соманини: «It’s a process—quoting again the text of “Film Form”—that “does not proceed in a straight line <...> but it marches by continual shifts backwards and forwards”, with a “continual sliding from level to level”». Доклад 1935 года цитируется по изданию: *Eisenstein S.M.* Film Form: New Problems // *Film Form: Essays in Film Theory* / Ed. and transl. by J.Leyda. San Diego–N.Y.–L.: Harcourt, 1949. P. 142–143. Соответствующий фрагмент отсутствует в позднейшем русскоязычном варианте текста доклада, который был переработан Эйзенштейном для книги «Метод». Представляется, что приведенная здесь хрестоматийная «формула двуединости» творческого процесса соответствует по мысли тому положению, которое имел в виду Антонио Соманини (см.: *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1. С. 167).
50. *Эйзенштейн С.М.* Гордость [1940] // Избр. произв. Т. 5. С. 86.
51. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. С. 208.
52. *Эйзенштейн С.М.* Психология искусства // Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства. М.: Смысл, 2002. С. 305.
53. *Benjamin W.* The Arcades Project. Cit. P. 461.
54. Там же. P. 462–463.
55. Там же.
56. Там же.
57. *Эйзенштейн С.М.* Конспект добавлений к Штутгарту. С. 201.
58. *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Т. 1. С. 238 и далее.
59. *Charcot J.-M., Richer P.* Les Démoniaques dans l’art, suivi de La foi qui guérit. P.: Macula, 2000.
60. *Malraux A.* Le Musée Imaginaire. P.: Gallimard, 1965. P. 256: «Воображаемый Музей дарит всем произведениям искусства, что избраны им, если и не ту вечность, которой добивались от искусства шумерские и вавилонские скульпторы, если и не то бессмертие, которого добивались Фидий и Микеланджело, то, по меньшей мере, загадочное *освобождение от времени*».
61. Этот доклад был опубликован в сборнике по результатам конференции: *Hediger V.* Benjamin’s Challenge: If Art Is No Longer the Same after Cinema, then What about History? // *Dall’inizio, alla fine* (In the very beginning, at the very end) / A cura di F.Casetti, J.Gaines, V.Re. Udine: Forum, 2010. P. 455–464.

Перевод с английского **Нatalьи Рябчиковой**