

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

ОТ ПРОЛЕТКУЛЬТА К ПЛАТОНУ

Эйзенштейн и проект смысловой
самоорганизации жизни

1. ПРОЛЕТКУЛЬТОВСКИЙ МОНИЗМ И ЭКСПРЕССИВНОСТЬ

Интерес Эйзенштейна к использованию зрелища для формирования смысла хаотической реальности в полной мере выразился в период его работы в Пролеткульте. Пролеткульт питался идеями своего организатора Александра Богданова, который формулировал задачу искусства—быть «орудием социальной организации людей»¹. По мнению Богданова, буржуазия превратила искусство в «украшение» жизни, в то время как с архаических времен любовные песни животных или трудовые и боевые песни людей *организовывали* их деятельность. Искусство понималось Богдановым как способ организации опыта людей в живых образах. Пролетарское искусство было призвано организовывать мир из хаоса в категориях коллективного, а не индивидуального опыта: «Новое содержание тем или иным путем найдет художественную форму, которая ему нужна, которая в стройные сочетания свяжет и его, и через него—людей, носящих его в себе или способных им проникнуться»². Принципы организации хаоса в осмысленные порядки были сформулированы Богдановым во «Всеобщей организационной науке», которую он называл «тектологией».

«Всякое творчество, творчество природы или человека, стихийное или планомерное, приводит к организованным, стройным, жизнеспособным формам только через регулирование. <...> В производстве творческий момент представляет трудовое усилие, изменяющее связи вещей; регулятор—планомерный контроль сознания <...>. В работе художника те же соотношения: создаются новые и новые комбинации живых образов и тут же регулируются сознательным, планомерным отбором...»³

Этот процесс организации был укоренен Богдановым в предпосылки философской доктрины, которую он разработал и которую называл «эмпириомонизмом». Богданов считал, что всякий жизненный процесс основан на ассимиляции и затратах энергии⁴. Равновесие затрат и ассимиляции приводило к «жизненному равновесию и психическому безразличию»⁵. Вслед за Рихардом Авенариусом он определял взаимодействие позитивной ассимиляции и негативных затрат как «жизнеразность». Богданов различал «позитивную» и «негативную» жизнеразность, или смещение баланса в пользу накопления энергии или ее затрат.

Этот энергетический баланс непосредственно выражается в «чувственном тоне» организма, который Богданов также называл заимствованным у Авенариуса термином «аффекционал». Последний выражается в ощущении удовольствия или страдания: «...удовольствие, страдание, находимые в данном переживании, могут быть “больше” или “меньше”, различие же между “удовольствием” и “страданием” есть различие алгебраического знака: как величины положительная и отрицательная, удовольствие и страдание, соединяясь в поле психологического опыта, взаимно уменьшают или уничтожают друг друга»⁶.

Аффекционал создается переживаниями, качество которых определяется их *интенсивностью*, в то время как «жизнеразность» измеряется *энергетически*. Эмоции предстают как прямое выражение энергетического баланса организма и, в более широком смысле, взаимодействия организма со средой. Отсюда следует и понимание жизни, как трансформации отношения со средой в некий непосредственный опыт, который приобретает эмоциональный характер и строится из блоков аффекционалов различной интенсивности. Богданов дает следующее определение жизни: «Жизненный процесс, взятый в его непосредственном содержании (“жизнь an sich”), есть комплекс переживаний, в различной мере объединяемых организующей связью в одно целое»⁷. Комплексы переживаний различных людей тоже могут вступать друг с другом в «аффекциональное» взаимодействие. Жизненный опыт, данный нам в ощущениях, оказывается первичной машиной смыслообразования, а именно преобразования хаоса в организованный порядок интенсивностей:

«В нашем опыте неорганический мир не есть хаос элементов, а ряд определенных пространственно-временных группировок; в нашем познании он превращается даже в стройную систему, объединенную непрерывной закономерностью отношений. Но “в опыте” и “в познании”—это значит в чьих-либо *переживаниях*; единство и стройность, непрерывность и закономерность принадлежат именно переживаниям, как организованным комплексам элементов; взятый независимо от этой организованности, взят-

тый “an sich”, неорганический мир есть именно хаос элементов, полное или почти полное безразличие»⁸.

И хотя рассуждения Богданова берут свой исток не у Ницше, а у Авенариуса, речь идет о прямом преобразовании количественных показателей (траты и накопления энергии) в качества—эмоции, аффекционал.

В такой системе Богдановым достигается искомый им монизм. У Богданова, как и у Авенариуса, исчезает противоположность субъекта и объекта. Я и его окружение оказываются элементами общей системы. Исчезает различие между физическим и психическим миром, мир идей оказывается прямым продолжением эмоции и чисто физического энергетического баланса. Авенариус считал главной философской ошибкой выход за пределы непосредственного опыта и субстантивирование объектов, противостоящих Я. Он называл это постулирование объектов «интродекцией» и считал эмпириокритицизм способом его преодоления. В «Тектонике» Богданов продолжает ту же линию мысли: «Как видим организационное исследование совершенно одинаково оперирует и с активностями человеческими, и с иными активностями или “энергиями”, свойственными другим живым существам и, наконец, “процессам неорганической природы”»⁹.

Соответственно, Богданов разрабатывает собственную теорию активных и реактивных сил, в чем-то родственную ницшевской. Взаимодействие активных и реактивных сил он кладет в основу своего организующего мир монизма: «Когда какая бы то ни было активность, разлагающая или комбинирующая, направляется на определенные комплексы, она неизбежно встречает в них *сопротивление*, более значительное или более слабое. <...> Но понятие “сопротивления” не является чем-либо особым и самостоятельным. Это—та же *активность*, но взятая с иной точки зрения—как противопоставленная другой активности. Когда два человека борются, активность одного есть сопротивление для другого и обратно»¹⁰.

Эта энергетическая «жизнеразность» не могла не оказаться созвучной опытам молодого Эйзенштейна, разрабатывающего в начале 1920-х годов в русле исканий Мейерхольда теорию выразительности как борьбы волевого импульса и сопротивления. В пролеткультовский период это сопротивление начинает пониматься Эйзенштейном в духе Ницше и Богданова—как активно-реактивное.

Активно-реактивная схема была попыткой преодолеть тупик классического психологизма, который либо понимал восприятие как чисто пассивную подверженность внешним стимулам, либо постулировал независимую от внешнего мира спонтанность сознания, способного конструировать собственные восприятия, такие как боль или удовольствие. Сочетательный рефлекс Бехтерева и его поздний монизм относятся к сходным попыткам выйти за рамки этой старой психологической дилеммы. Реактивность позволяла приписывать сознанию определенную степень активности, хотя в полной мере осмыслить спонтанность, свободу сознания стало возможно лишь с возникновением феноменологии как теории интенциональности, направленности сознания на объект. Аналогичную попытку активизировать сознание, сделать акт сознания «поступком» в пику традиционному психологизму в начале 1920-х годов предпринимал Бахтин: «Эмоциональ-

но-волевым тоном мы обозначаем именно момент моей активности в переживании, переживание переживания как моего: я мыслю—поступаю мыслю. <...> Термин психологии, которая роковым для нее образом ориентирована на пассивно переживающего субъекта, не должен здесь вводить нас в заблуждение. Момент свершения мысли, чувства, слова, дела есть активно-ответственная установка моя...»¹¹

У Богданова к тому же явно намечается попытка выйти за пределы чистого психологизма, не способного дать адекватного описания процессу возникновения смысла из хаоса реальности. Его «тектология» предвосхищала достижения будущей теории систем. И, тем не менее, психологизм остается важной чертой последователей Богданова в эстетике, в том числе и Эйзенштейна¹². Влияние на Эйзенштейна оказала и энергетическая модель конфликта у Богданова, который, в конце концов, тяготеет к равновесию и разрешению конфликта в гармонии. Кризис всегда понимается Богдановым как нарушение равновесия, которое требует восстановления. Закономерно, что Богданов был обвинен Лениным в идеализме (как форме «психологизма») и непонимании марксистской диалектики. Влияние Богданова на Эйзенштейна можно увидеть в постепенном возрастании интереса режиссера к различным моделям первоначальной гармонии, в которой призван разрешиться конфликт. Интерес этот проявляется, например, во всей окрашенной психоанализом Шандора Ференци проблематике материнского лона.

Принципы Богданова были применены к зрелищным искусствам в своего рода манифесте театрального Пролеткульта—книге П.М.Керженцева «Творческий театр». Керженцев выступал за отмену профессионального театра и превращение театра в школу нового сознания для масс. Для этой цели рекомендовалось привлечение рабочих для постановок, уничтожение рампы, отделяющей сцену от зрителя и т.д. «Задача пролетарского театра,— писал он,— не в том, чтобы выработать хороших артистов-профессионалов, которые смогут удачно разыгрывать пьесы социалистического репертуара, а в том, чтобы дать исход творческому художественному инстинкту широких масс»¹³. В театральном действии инстинкты масс оформлялись в соответствии с новым жизненным содержанием.

Эйзенштейн пришел в Пролеткульт еще до того, как поступил (в январе 1921 года) в Государственные Высшие Режиссерские Мастерские (ГВЫРМ), созданные и руководимые Мейерхольдом. Параллельно с учебой у Мейерхольда он работает в Пролеткульте, где становится руководителем Передвижной труппы московского Пролеткульта (Перетру), а затем—Первого рабочего театра. В Пролеткульте же он ставит свои первые спектакли. Осенью 1922 года он вдруг неожиданно изгоняется из театра Мейерхольда. По его собственному мнению, причиной была работа на стороне—в Пролеткульте. Эйзенштейн писал в «Мемуарах» об отлучении от Мейерхольда «тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу», и добавлял: «Какой ад—слава богу, кратковременный!—пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов театра, когда я “посмел” обзавестись своим коллективом на стороне—в Пролеткульте»¹⁴.

Как нам теперь известно, в марте 1923 года он переводится с актерского факультета на режиссерский. В начале 1924 года он изгоняется из учеб-

ного заведения Мейерхольда, по-видимому, по той же самой причине. Во всяком случае, в гневном заявлении, поданном Эйзенштейном руководству ГЭКТЕМАСа (ГВЫРМ превратился в Государственные экспериментальные театральные мастерские), Эйзенштейн считает причиной своего исключения работу в Пролеткульте¹⁵.

Из имеющихся документов становится ясным, что Мейерхольд считал пребывание Эйзенштейна несовместимым с его собственной программой, в то время как Эйзенштейн не видел здесь никакого противоречия. В своем заявлении в ГЭКТЕМАС он недоуменно писал: «Идеологических» обвинений, подобных прошлогодним, никак не принимаю, поскольку моя настоящая работа (“Москва, слышишь?”—полит-агит, “Противогазы”—проз-агит) всецело покрывают и ту “декларацию” Мастерских (курс исключительно на полит- и проз-агит), по которой меня “судили” весной за “Мудреца” и которой почему-то в настоящем сезоне наша театральная идеологическая база сама не следует¹⁶. Более того, в Пролеткульте он предпринял попытку совместить принципы монизма с идеями биомеханики. И хотя обычно считается, что влияние Мейерхольда было детерминирующим, а пролеткультовской эстетике в творчестве Эйзенштейна не придается большого значения, не вызывает сомнений, что в этот период он смотрит на театр, а потом и кино, отчасти с богдановских позиций и понимает зрелище как форму организации и переструктурирования реальности. Программа Пролеткульта дает о себе знать в знаменитом «Монтаже аттракционов», который прямо начинается с призыва к ликвидации театра, под которым никогда бы не подписался Мейерхольд: «Театральная программа Пролеткульта не в “использовании ценностей прошлого”¹⁷ или “изобретении новых форм театра”, а в упразднении самого института театра как такового с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия *квалификации бытовой оборудованности масс*»¹⁸.

В целом ряде текстов этого периода Эйзенштейн настаивает на главной задаче культуры как задаче богдановской по своему духу *организации*. Благодаря усилиям Владимира Забродина мы теперь знаем, что целый ряд анонимных пролеткультовских манифестов был написан, по меньшей мере, при активном участии Эйзенштейна. И это обнаружение неанонсированного авторства позволяет нам иначе оценить роль пролеткультовского периода в жизни режиссера. Обратимся к некоторым из этих текстов.

На обсуждении Программы обучения Режмаст Ц.К. Пролеткульта Эйзенштейн как о насущной задаче говорит о борьбе «1) за *организованный* строй <...> и 2) за *организованного* человека...»¹⁹ В том же выступлении он ведет речь о театре как «худшем виде наркоза», который не нужен «в нормальном обществе, делающем ставку на организованного человека в организованной среде»²⁰. В статье, в это же время опубликованной в газете «Известия» (16 ноября 1923 года), в написании которой, несомненно, принимал участие Эйзенштейн, говорится: «В идеологическом отношении задачи нашего театра ясны: 1-я—неуклонная агитационно-пропагандистская работа за обобществленный организованный строй, за коммунизм <...>. 2-я—агитация за организованного человека»²¹ и т.д. За этими формулировками стоит пролеткультовско-богдановская «тектология», наука организа-

ции, или, вернее, переорганизации сознания масс и реальности средствами нового искусства. Но богдановская тектология у Эйзенштейна с самого начала соединялась с биомеханикой, которой отводилась существенная роль. В каком-то смысле именно биомеханика разделяет Эйзенштейна и Вертова, который, бесспорно, стоял на близких Пролеткульту монистических позициях.

В 1925 году Эйзенштейн писал:

«Я—инженер, отсюда анализаторство в плане воздействия

Биомеханика у М[ейерхольда] как действие

У меня под углом зрения воздействий

монтаж

“Кино-Глаз”—плагиат бытостроительства, монтаж быта, а не бытов[ых] раздражителей и потому воздейств[ующее] построение нулево»²².

В 1923 году Эйзенштейн пытался осуществить синтез биомеханики с богдановской монистической энергетикой. Особенно виден этот синтез в его выступлении на обсуждении Программы обучения Режмаст Ц.К. Пролеткульта. Здесь, в частности, он заявлял: «Базируясь на положении Мейерхольда, что *игра* актера—эта таинственная и неведомая функция индивидуальности—есть не что иное, как *разряжение избытка энергии*, и, дополняя его, *по линии наименьшего сопротивления*, приходится смотреть на актерскую игру как на *непланомерное распределение и расходование* запасов энергии путем неиспользования ее на целый ряд других областей...»²³ Биомеханика тут прямо связывается с авенариусовско-богдановским принципом экономии энергии. Тут же он дает и примечательную оценку функционирования зрителя, который, по его мнению, эмпатически соучаствует в происходящем на сцене, то есть прибегает «к фиктивному эмоциональному действию»²⁴. Эта фикция создает в зрителе некие эмоциональные блоки ощущений: «Суммирование этих ощущений вызывает в зрителе ошибочное представление о произведенной им “работе” (той же напряженности, как и виденная им реальная) и, следовательно, *фикцию наличия соответствующего ему количества избыточной энергии*, что и является основой возникающего в результате *чувства удовлетворения зрелищем*, то есть худший вид наркоза, заменяющий зрителю органическую необходимость в деятельности физической (и даже эмоциональной)»²⁵. Язык, ход мысли тут совершенно богдановские. Но и сама идея отказа от профессионального театра в пользу массовых зрелищ, в которых жизненный процесс самих трудящихся, подвергаясь эмоциональной обработке, организует реальность в категориях смысла—в полной мере следует богдановскому монизму и энергетизму.

Но органический синтез эмпириомонизма с биомеханикой не мог быть полностью реализован. Биомеханика—это теория экспрессивности, *Ausdruck*, как говорили влиявшие на Эйзенштейна немцы. Вертов, с его монтажом блоков самой реальности, не знает экспрессивности, а следовательно, не имеет установки на переорганизацию сознания, воздействия на сознание. Переложить в ином порядке «блоки быта» представляется Эйзенштейну малоэффективным. Перестройка реальности для него—это переорганизация самого сознания, которое эту реальность структурирует и организует с помощью экспрессивного воздействия.

Вертов же считал, что Эйзенштейн взял у него метод кино-глаза, но искал, перенеся тот в лоно игрового кино, а потому, пользуясь им, пришел к деформации «жизни как она есть». Недостатком метода Эйзенштейна провозглашается именно наличие в нем посредника—искажающего, деформирующего сознание. Разногласия касаются в основном места сознания в процессе организации жизни²⁶. Для Вертова оно—деформирующий реальность фильтр, для Эйзенштейна—генератор новых форм самой действительности. Эта полемика Вертова с Эйзенштейном хорошо известна, и я не буду на ней специально останавливаться. Но между двумя режиссерами есть и существенное сходство. Я не говорю в данном случае о чисто внешней квазидокументальной стилистике съемок Тиссэ или об использовании непрофессиональных актеров, например, рабочих. Гораздо существенней то, что Эйзенштейн, как и Вертов, чрезвычайно заинтересован в абстрагировании реальности, в сведении ее к абстрактным диаграммам движения.

«Драматургия киноформы» (1929)—манифест теории выражения, хотя внешне она близка позиции Вертова. Здесь Эйзенштейн, как и Вертов, связывает киноформу с диалектическим движением абстракций, здесь, как и у Вертова, динамика абстракций меняет мышление, взаимоотношение «мозга и глаза»:

«Итак:

проекция диалектической системы вещей в мозг

—в создание абстрактных образов

—в мышление

дает в результате

диалектический способ мышления—

диалектический материализм—ФИЛОСОФИЮ.

Точно так же:

проекция той же системы вещей

—в создание конкретных образов

—в формы

дает в результате—ИСКУССТВО»²⁷.

«Конкретные образы» подчиняются тому же динамическому схематизму, что и «абстрактные образы». Искусство подчиняется той же диалектической модели, что и философия. Только здесь сами вещи обладают способностью выражать смысл. В основе такой диалектики лежит конфликт динамических диаграмм, которые прочерчивают вещи в пространстве. Это прочерчивание, как мы помним, осуществляется у Вертова кино-глазом, выделяющим схемы из хаоса жизни. При этом у Вертова конфликт пространственных диаграмм в принципе разрешается (по Бехтереву) в новом представлении, то есть в новой организации жизни, в новом ее понимании. И у Эйзенштейна монтаж весь направлен на абстрагирование, динамизацию конфликта и возникновение нового Означающего, разрешающего в себе этот конфликт: «...каждый отдельный кусок уже почти абстрактен по отношению к действию как целому. Чем дифференцированней—тем абстрактнее, и только играя на этом можно провоцировать определенную ассоциацию»²⁸.

Внешне ход мысли Эйзенштейна тут сходен с вертовским, но за этим сходством стоит различие. У Вертова глаз участвует в производстве жизни

и является прямым, хотя и более «высоким» продолжением руки. Динамизм глаза—это превращенный динамизм руки. Кинетика тела прямо обращается в опыт понятия. В этом смысле Вергов—*продукционист*, несмотря на все своеобразие позиции близкий производственному искусству, например, в лице Арватова. Эйзенштейн же имеет мало общего с производственным искусством. Исток его мысли—немецкая теория выражения, экспрессии, сформулированная, например, Клагесом и его последователем Рудольфом Боде и донесенная до Эйзенштейна Третьяковым в период совместной работы у Мейерхольда. Третьяков, вообще, предстает в этом контексте как промежуточное звено между экспрессивизмом и продукционизмом.

В основе экспрессивности согласно Клагесу–Боде лежит конфликт рефлекторного движения и волевого импульса. Эйзенштейн и Третьяков писали в созданной ими по заказу Мейерхольда статье «Выразительное движение» об определенной категории сценически выразительных движений, «в которых налицо конфликт между рефлекторным движением и тормозящим его волевым импульсом. <...> Наиболее характерным для выразительного движения является первый случай—торможение: столкновение двух двигательных элементов и дает то мускульное искажение, которым характеризуется “выражение” (мимика, жест)»²⁹. Динамический конфликт графических диаграмм, рассмотренный в «Драматургии киноформы»,—это просто перенос на киноизображение конфликтных импульсов выразительного движения. Задачей выразительного движения провозглашалась способность «вызывать у зрителя заданную реакцию, создавать впечатление (аттракционность движений)»³⁰. Динамика у Эйзенштейна не носит простой функции абстрагирования кинетики жизни, она должна завершиться конфликтом, в котором происходит «деформация», искажение диаграмм.

Много лет спустя Делёз будет писать об «оргиастической репрезентации» как репрезентации, «проводящей различие», и, таким образом, организующей экспрессивность: «Вместо того, чтобы одушевлять суждение о вещах, оргиастическая репрезентация превращает сами вещи в выразительность...»³¹ Но выразительность укоренена именно в проведение различия, отмену тождества. Если динамические диаграммы Вергова все «одинаковы» (как одинаковы прочерки, оставленные движением в пространстве), то деформированные конфликтом динамические схемы Эйзенштейна проводят различие и позволяют вещам стать выразительными.

Аттракционность или экспрессивность не имели прямого отношения к труду и реорганизации предметного мира. Правда, Ипполит Соколов считал, что между трудовыми и экспрессивными жестами нет принципиального различия³², но эта позиция Соколова вряд ли выдерживает критику. Действительно—максимально эффективный трудовой жест ориентирован на экономию усилий, а выразительный жест—на преодоление сопротивления.

Проблема экономии сил обсуждалась и формалистами, в частности Шкловским, который указывал на ее несостоятельность применительно к искусству. «Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: “В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого

понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель” (Философия слога). “Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т.е. с сравнительно наименьшей затратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом” (Р.Авенариус). Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: “Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов”. Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Мысли об экономии сил как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, т.е. верные в применении к языку “практическому”,—эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний³³.

Показательно, что эта критика в том числе была направлена и против философии Авенариуса, с ее «принципом наименьшей меры сил». Шкловский, как вслед за ним и Эйзенштейн, в основу выразительности положит противоположную по своему пафосу психологию Уильяма Джемса.

Третьяков охарактеризовал своего бывшего соавтора как «режиссер-инженера», но инженер этот производит исключительно эмоции: «Он целиком в задании, в том социальном эффекте, который он обязан произвести на аудиторию. Его материал—аудитория, в самом широком смысле этого слова. Вся система личных эмоций не более, чем топливо в двигателе; весь комплект актеров и действующих в спектакле вещей—это только строительный материал, и из этого материала режиссер-инженер с величайшей изобретательностью строит самые диковинные и простые инструменты, при помощи которых надлежит оперировать громоздкую тушу аудитории, омолажая, обмускуливая, огневля эмоции этой аудитории»³⁴.

2. ПОНЯТИЕ И ЭКСТАЗ

Эмоции, однако, не относятся к разряду предметного мира, не относятся они и к формам сознания, которые позволяют упорядочить хаос жизни. Скорее наоборот. Они непосредственно отражают хаос жизни³⁵. Эйзенштейн,

однако, интеллектуализирует эмоцию, которая, как он утверждает, возникает только в результате ассоциации, а последняя только в результате абстрагирования. Иными словами, эмоция—это финальный продукт абстрагирования, которое наряду с эмоцией производит понятия и ложится в основу теории интеллектуального кино, занимавшего Эйзенштейна в конце 1920-х годов.

В «Драматургии киноформы» Эйзенштейн, например, обсуждает эффективное построение эпизода убийства, которое призвано воплощать идею убийства—«впечатление убийства—путем свободного накопления ассоциативного материала»³⁶. Показательно, что между «идеями» и «впечатлением» не видится существенного различия. Эйзенштейн проводит различие между физиологически воздействующим событием убийства (например) на сцене театра и монтажно разобранным событием в кино, когда единичное событие распадается на куски, из которых складывается «комплекс эмоциональных ощущений». Этот комплекс относится к синтетическому образу убийства, то есть к его родовому понятию. Иными словами, смысл проникает в жизнь через разборку и повторную сборку кусков. Теперь чисто физиологическое эмоциональное воздействие снимается, а напряженность монтажного конфликта «служит достижению новых понятий—новых воззрений, то есть чисто интеллектуальным целям»³⁷.

Это неразличение эмоции и понятия чрезвычайно существенно. Эмоция как таковая не является для Эйзенштейна финальным продуктом процесса выражения, можно сказать, что она поглощается понятием. Если в начале 1920-х годов чистый аффект все еще доминирует у Эйзенштейна, то к концу 1920-х он поглощается смыслом. Эмоция постепенно начинает пониматься Эйзенштейном как абстракция. В эссе «О строении вещей» (1939) режиссер размышляет над задачей изобразить на экране грусть: «Грусти “вообще” не бывает,—пишет Эйзенштейн.—Грусть конкретна, сюжетна, она имеет носителей, когда грустит действующее лицо...»³⁸ Она возникает из сопоставления элементов, как в теории абстрагирования Джона Стюарта Милля, который считал, что первоначально мы благодаря вниманию изолируем из целого некую часть, некий признак, который с помощью «ассоциативного присоединения общих имен» становится абстракцией³⁹. Так, мы видим грустного человека в меланхолическом пейзаже и абстрагируем из этой картины понятие грусти, неотделимое от самого аффекта. Пример с грустным человеком взят мной из Эйзенштейна⁴⁰. Такой «миллевский» подход пронизывал ассоциативную психологию начала XX века⁴¹. Но в конкретном случае Эйзенштейна существенную роль играла и рефлексология, служившая ничем иным, как теорией ассоциаций, в которых важную роль играло движение—внешнее рефлексологическое проявление ассоциации⁴².

То, что эмоция растворяется в понятии, меняет эмотивистскую установку раннего Эйзенштейна на интеллектуальную. Этот постепенный отход от чистой экспрессивности к понятиям завершает окончательный отход Эйзенштейна от пролеткультовской (и вертовской) позиций. Происходит скачок от экспрессивной «органистической репрезентации» различия к понятию, которого старательно избегал Вертов, если и признававший символизм в своих фильмах, то только как непреднамеренный результат самоорганизации материала. К началу 1930-х годов Эйзенштейн пытается уйти от

интеллектуализма своей киноэстетике. В значительной мере это связано с направленной в его адрес критикой формализма. Уже в статье 1929 года «Перспективы» Эйзенштейн пишет о необходимости добиться синтеза «эмоциональной, документальной и абсолютной фильмы»⁴³, но синтез этот, по его мнению, может быть достигнут только в «интеллектуальном кино», то есть под эгидой понятия. В выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии 1935 года он специально останавливается на обращенной к нему критике, состоявшей в том, что его кино принесло в жертву интеллектуализму эмоциональность. Эйзенштейн говорит о том, что в предшествующий период (до 1929 года) его фильмы строились на монтажном сцеплении типажных (то есть неизменных) элементов, «где сам процесс хода смен и изменений может служить (поскольку он был несколько абстрактен) произведению для того, чтобы воплотить абстрагированное понятие»⁴⁴. При этом эмоции отводилась роль окраски мышления, того, что сам Эйзенштейн называет «эмоционализацией мышления»⁴⁵. В этом же выступлении Эйзенштейн объясняет перевес в пользу абстрагирования тем, что участие молодых кинематографистов в революции «было скорее техническим, чем перспективно-ведущим»⁴⁶. Соответственно, они смотрели на революцию как бы слегка со стороны, подобно вертовскому художнику-наблюдателю или лукачевскому «эстету», что и определило их «стремление не врываться, не перестраивать, не видоизменять того, что мы изображали»⁴⁷. Отсюда доминанта типажности, объективного воспроизведения элементов реальности, их чистой комбинаторики и отсюда же некая объективисткая пригашенность эмоциональности, в которой непосредственно выражается опыт переживания событий, а не наблюдения за ними. Теперь же по мере все большего и большего «втягивания творческих кадров в активное участие в том, что они раньше воспринимали более созерцательно»⁴⁸, начинает возрастать роль эмоциональности, то есть непосредственной включенности в ситуацию. После катастрофы «Бежина луга» Эйзенштейн так определяет недостатки своего метода: «...обобщение в моей работе поглощает частность. Вместо того чтобы сквозить через конкретно частное, обобщение разбегается в оторванно абстрагированное»⁴⁹.

Конечно, велик соблазн считать эту самокритику Эйзенштейна вынужденной. Мне, однако, представляется, что в ней было много искреннего. В значительной мере она была рефлексией над тем, каким образом, начиная с инженерии эмоций, художник кончил инженерией понятий. Дело в том, что экспрессивность не знает фиксации в понятии, это динамический процесс дифференциации и смыслообразования. Понятие же как бы завершает этот процесс в некоем интеллектуальном продукте, обладающем относительной целостностью и стабильностью. Молодой Гегель говорил о таких омертвевших образованиях человеческого духа, как о проявлениях «позитивности»⁵⁰.

Дюркгейм противопоставлял ощущения понятиям. Первые, по его мнению, находятся в состоянии постоянного изменения, они «набегают одно после другого, как речные волны»⁵¹, — писал он. Их изменчивость отражает индивидуальный опыт человека. Понятия же неподвижны, сохраняют неизменность и являются продуктом сообщества, которое их разделяет. Дюркгейм прямо указывает на то, что понятия возникают только в состо-

янии стабилизации общества. Дюркгейму вторит наш современник Эрнст Геллнер: «Понятия и верования в каком-то смысле сами являются институтами среди прочих: так как они, как и прочие институты, независимые от любого индивида, находящегося внутри них, снабжают нас достаточно стабильной рамкой»⁵². Понятия—это продукт устойчивых институций, их прямое выражение, и они мало эффективны в ситуации революционного преобразования.

Начиная с середины 1930-х Эйзенштейн интенсивно работает над теорией, которая позволила бы ему преодолеть интеллектуализм монтажных схем и тем самым на новом витке вернуться к эмоциональной стихийности Пролеткульта. Первоначально эта новая теория оказывается теорией экстаза, которая органически вырастает из старой монтажной теории. Здесь «диалектический процесс» перехода с одного уровня монтажного конфликта на другой, описанный в «Драматургии киноформы», принимает форму экстатических скачков, позволяющих мгновенно переходить из абстрактного в чувственное и наоборот. Режиссер видит пример таких экстатических конструкций в своих прежних фильмах—«Потемкине» и «Старом и новом», в частности, в известной сцене с сепаратором.

Сцена эта имеет экстатическую конструкцию, развернутую вокруг темпоральности решающего момента—кайроса. В такой момент решается судьба, и решается она благодаря сведению всей ситуации к двум полярным возможностям—«загустеет» или «не загустеет» молоко. Эта «кайризация» действия существенна, так как она накладывает напряжение простой дуальной схемы на неопределенность повседневной ситуации. Эйзенштейн пишет, что «до момента появления первой капли “сгустевшего” молока, ударяющейся в подставленное к сепаратору ведро, игра напряжений строится средствами всего доступного нам арсенала монтажных приемов»⁵³. Постепенно нарастание напряжения, динамика композиционного конфликта перерастает в чистую абстракцию: «...сама пластическая система перескакивала из области *изобразительной* в противоположную *неизобразительную* область: белые графические зигзаги по черному полю»⁵⁴.

Абстрактные диаграммы вводят *понятие*: а именно, «нарастающего количества». Понятие это преобразуется в титры, в которых возникают растущие по размеру цифры: 5–10–17–20–35. В самом этом движении к понятию нет ничего специфически нового, но Эйзенштейн трактует его как экстатический скачок из чувственного в понятийное, которое благодаря самой технике экстаза, ритму, монтажному дроблению и т.д. создает синтез—«слияние воедино—в едином порыве—сферы чувства и сознания человека, охваченного экстазом. Абстрагированное конечное понятие о числе—о численности членов молочной артели—было в этой сцене обратно ввергнуто в разгул чувственных представлений, из которых оно в процессе развертывания самой сцены проходило фазы становления от факта к образу, от образа к понятию, ведя за собой зрителя через сферу чувств в сферу понятий и сливая обе сферы в единой охваченности пафосом»⁵⁵.

В ином месте режиссер объясняет, что речь идет о выходе «за пределы предметности и образности в область чистого сопричастия с принципами и реальным процессом хода и движения “порядка вещей”»⁵⁶. Экстаз помогает

Эйзенштейну выйти за рамки чистой понятийности и вернуться в область экспрессивного как в область «оргиастической репрезентации», не знающей кристаллизации в понятиях. Этот выход из предметности в область чистой диаграммы движения, то есть темпоральности, и есть собственно переживание экстаза, в котором происходит одновременный прыжок в будущее и абстракцию и обращение назад—в прошлое и к предметному миру. Это движение и обращение схематизма вспять увенчивается мгновением озарения. С этого времени Эйзенштейн вводит ранее отсутствовавшее у него понятие мгновения, момента. Новая поэтика начинает строиться вокруг *кайроса*: «Это—мгновение, [в котором переживается] ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории науки»⁵⁷.

Внешне этот момент похож на остановку времени у Вертова, когда хаос вдруг обретает порядок. Но модель Эйзенштейна гораздо сложнее. Она включает в себя переживания момента, остановки времени, в котором два движения—в сторону понятия, абстрагирования и в сторону чувственной предметности—проникают друг в друга и диалектически снимают друг друга в некоем озарении. Эйзенштейн пишет о таком экстазе, что он, «предельно обостряя каждое из противоречий, <...> стремится в наивысшей точке этого обострения заставить их *пронзать друг друга*, тем самым подымая их сокрушительный динамизм до высших пределов»⁵⁸.

Центральным для новой эстетики становится мгновение предельного напряжения противоположных движений, в котором приостанавливается время. Аллегорией такого мгновения Эйзенштейн называет карикатуру Сола Штейнберга, где внутри выполненного в виде указующей руки знака имеется стрелка, показывающая в обратную сторону, и надпись «Exit»: «Для непосвященного,—пишет режиссер,—это точка мертвого стояния на месте. Для знающего—это формула того двойного пути, которым строится истинно действенное произведение,—равно уходящее корнями в подпочвенные глубины накоплений прошлого опыта человечества и растущее кроной своей в бесконечность небесных перспектив будущего социального и духовного прогресса человечества»⁵⁹. Это двойное направление—вспять и вперед, станет формулой так называемого «Метода», разработке которого, начиная с середины 1930-х годов, Эйзенштейн посвятил много усилий.

Экстатическая фигура выпадает из движения времени (прогрессивного в случае абстрагирования) и регрессивного, ведущего вспять к чувственным истокам. Смысл пронизывает революцию, как обнаружение истока в момент высшего абстрагирования, и происходит это *мгновенно*, экстатически. Хаос вдруг преобразуется в зрелище всепронизывающего смысла и порядка.

Нетрудно заметить, что ход мысли Эйзенштейна до удивления совпадает с некоторыми интеллектуальными ходами его европейских современников, например, Вальтера Беньямина или Хайдеггера. И совпадение это в высшей степени значимо. Для Беньямина момент «озарения» являет себя в контексте эсхатологической приостановки времени. Структура времени у Хайдеггера также, как известно, имеет экстатическую форму. *Dasein* у Хай-

деггера определяется как время. Dasein как будто несет нас вперед и принимает форму бытия-к-чему-то, к тому, чего еще нет, то есть, по существу, приобретает экстатический характер. Как пишет Хайдеггер в «Бытии и времени»: «Временность по своей сути экстатична. Временность времени исходит из будущего»⁶⁰. Поскольку жизнь есть экстатический выход из самой себя, она может быть схвачена только через обращение вспять, обходной маневр. Этот хиазм с неизбежностью предполагает кайрос, момент остановки, в котором, как и у Эйзенштейна, движение и противодвижение проникают друг в друга и позволяют увидеть то, от чего происходит движение. Хайдеггер говорит об этом мгновении как о *Lichtung* времени. Мгновением Хайдеггер называет момент, когда жизнь предстает перед самой собой в некоем настоящем, не как исчезающая величина, но как тотальность, которая может быть охвачена. Тем самым время как бы подвергается экстатическому выходу из самого себя, выходу в *мгновение*, в котором конституируется настоящее. В «Бытии и времени» Хайдеггер писал: «Сдержанное в собственной временности, тем самым *собственное настоящее* мы называем *мгновением-ока*. Этот термин надо понимать в активном смысле как экстаз. Он подразумевает решительный, но в решимости *сдержанный* прорыв присутствия в то, что из озаботивших возможностей, обстоятельств встречает в ситуации. Феномен мгновения-ока *в принципе* не может быть прояснен из *теперь*»⁶¹. Мгновение непостижимо из «теперь» потому, что оно конституируется обращением вспять, инкорпорацией прошлого. Теодор Кизил пишет о мгновении у Хайдеггера, что в нем «одновременно» «предвосхищается возможность моей смерти и повторяется возможность моего рождения»⁶².

То, что понимание возможно только в момент экстаза, существенно для хайдеггеровской герменевтики, но именно к такому же экстатическому пониманию кайроса приходит в тридцатые годы Эйзенштейн. Позже Сартр приложит экстатическую герменевтику к анализу революции, которому она в полной мере принадлежит. Сартр был склонен к пониманию сознания как экстатической структуры, так как бытие-для-себя—*le pour-soi*—никогда с собой не совпадает. После войны такого рода характеристики человеческого бытия были перенесены Сартром на ситуацию революции.

Экстатические модели времени были ответом на невозможность мыслить ситуацию как тотальность изнутри ее собственной темпоральности. Они отражали необходимость найти такую позицию, из которой можно было бы видеть время со стороны, а потому *понимать* связанный с ней ситуационный процесс. Переход Эйзенштейна на позиции экстатической темпоральности отражал осознание им того, что хаос не может достичь эффективной самоорганизации, не может сложиться в смысловую систему без внешней на него точки зрения. Этот переход отражает крах той монистической модели, которую в русле философии Богданова разрабатывал Пролеткульт. Хайдеггер использовал понятие события (*Ereignis*) для того, чтобы соединить время с бытием. «Мгновение» раннего периода превращается после «Бытия и времени» в «Событие», которое само является проблемком, озарением, остановкой времени, когда бытие проясняется в Dasein⁶³. Но сама тематика бытия—это тематика платоническая. Выход из хаотической стихии революционной ситуации у Эйзенштейна получает окончательное

оформление в теории участия, то есть в своего рода платонизме, который, конечно, противоречил всем фундаментальным установкам революционного монизма. Как только речь заходит о выходе из темпоральности в бытийную неподвижность, явленную в мгновении ока, неизбежно (несмотря ни на какие уловки) возникает непрошенная тень платонизма.

3. МЕТЕКСИС В РОССИИ

Теория экстаза была призвана объединить революционный порыв, направленный в будущее и выражающий энтузиазм масс, со способностью осмысливать ситуацию как тотальность, доступную обозрению. Однако синтез абстрактного и чувственного, эмоции и интеллекта, созерцания и участия, которого стремился достичь Эйзенштейн, не обеспечивается встречным движением прогрессивного и регрессивного, взаимно отрицающимися в мгновении. Недостаточно было направить движения в противоположные стороны, нужно было создать условия их созерцания извне. Такие условия были созданы теорией «участия», «участного мышления», которую Эйзенштейн, по его признанию, нашел у французского теоретика антропологии Люсьена Леви-Брюля⁶⁴.

В России понятие причастности, участия оказывается принципиальным для «философии поступка» Михаила Бахтина. Бахтинское понимание этого понятия близко экзистенциалистскому. Он писал о том, что эстетическое вживание недостаточно для постижения события: «Только изнутри этого акта—как *моего* ответственного поступка, может быть выход в это единство бытия, а не из его продукта, отвлеченно взятого. Только изнутри моей участности может быть понята функция каждого участника. <...> Только изнутри моей участности может быть понято бытие как событие, но внутри видимого содержания в отвлечении от акта как поступка, нет этого момента единственной участности»⁶⁵.

Комментатор Бахтина Л.А.Гоготишвили высказал убедительное предположение, что «участное мышление» Бахтина непосредственно связано с «мифологическим сознанием» Вячеслава Иванова: «Мифологическое сознание, согласно Вяч.Иванову, сущностно характеризуется тем же, чем и бахтинское “участное мышление”: восприятием мира как такого события, которому это сознание непосредственно причастно»⁶⁶. К идеям Вячеслава Иванова следует обратиться хотя бы потому, что никто до Эйзенштейна так много не писал в России о пафосе и экстазе. Идеи Бахтина Эйзенштейн скорее всего не знал, а Иванова знал хорошо, тем более что Иванов оказал формирующее влияние на театральную практику Пролеткульта.

Понимание любого актуального события описывалось Ивановым как понимание стоящего за ним некоего мифологического пра-события, сообщающего ему смысл. Смысл, собственно, и создается участием или неучастием в некоем мифологическом пра-событии. Иванов описывал становление мифа из конкуренции пра-имен или пра-символов. Он, например, объяснял, что попытка охватить солнце во всех его смысловых аспектах приводила к тому, что сначала оно связывалось с титаном Гиперионом или «лучезарным Гелиосом», потом пришли новые мифотворцы и назвали его Фебом, орфи-

ки же связали его с ночным солнцем Никтелиосом, иной ипостасью Диониса, и т.д.: «Спорили о всем этом испытатели сокровенного существа единой *ges*, и каждый стремился сказать о той же *ges* нечто углубленнейшее и реальнейшее, чем его предшественники, восходя, таким образом, от менее к более субстанциальному познанию вещи божественной. Сущность мифотворчества характернее всего сказывается в те мгновения колебаний, когда в ожидании расцветающего мифа, который должен быть не изобретением, а обретением, человек не знает в точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанию или утраченной, забытой им религиозной величины»⁶⁷.

При этом миф определялся Ивановым как «воспоминание о мистическом событии»⁶⁸, которое не поддается однозначному наименованию, но фиксируется именно постепенным синтезированием множества пра-имен и их символики в некий миф. Свою книгу «Дионис и прадионисийство» (1922) Иванов посвятил этому медленному процессу синтетического вырастания мифа-события из множества противоречащих друг другу локальным именований. Этот процесс описывается как постепенный переход к орфическому синтезу и одновременно как подчинение дионисийского хаоса аполлонической грезе в духе Ницше.

В этой книге Гомер и Гесиод определяют как называтели богов, их упорядочиватели. Вот как описывает Иванов этот процесс: «Из хаоса местных культов, в которых, вследствие различия обрядов, а потому и представлений об исконно тождественных объектах поклонения, особенно же вследствие непрерывно продолжающегося обрядового творчества божественных имен, изглаживались первоначальные черты даже древнейших и общеэллинских божеств,—Гомерова школа должна была прежде всего собирать национальную веру. Темной демонологии масс искала она противопоставить ясную систему гармонически устроенного Олимпа. Она сводила к человеческой мере и форме смутные и часто ужасающие в своей жуткой неопределенности очертания призраков грандиозной и пугливой народной фантазии, эстетизировала и рационализировала народное верование»⁶⁹.

Миф, положивший конец хаосу, поставил на первое место среди богов Зевса и лег в основу определенных форм организации в обществе власти. Существенно, однако, то, что для Иванова миф—это память живого события, когда устойчивая структура смысла его не сложилась и когда в самом мифе имеется энергия становления, динамизм. Он пишет: «...миф есть динамический вид (модус) символа,—символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила»⁷⁰. Связь такой идеи мифа с учением Ницше не вызывает ни малейшего сомнения. О Ницше мне еще предстоит говорить. В данном случае я хочу лишь отметить, что это учение об аполлонической функции мифа легло в основу ивановского понимания революции как семантического хаоса, из которого должен проступить смыслонесущий миф.

В тексте 1919 года «Кручи» Иванов пишет о «кризисе явления», как о состоянии, когда имена (пра-имена, иноимена, о которых Иванов говорит в связи с дионисийством) утрачивают внутреннюю форму, когда вещи теряют «внутренний порядок», «привычный облик». Революционный хаос тут

с очевидностью рассматривается и сквозь призму гумбольдтианской философии языка, созданной Александром Потебней, филологом, оказавшим огромное влияние на русский символизм. По мнению Потебни, звуки, составляющие внешнюю форму слова, вызывают в говорящем (и слушающем) воспоминание о произнесении этих же звуков в прошлом, и по ассоциации «мысль» или представления, которые некогда обозначались этими звуками. Память об этих звуках—некое мnezическое представление—Потебня называл «внутренней формой» слова. Оно вызывало в сознании воспоминание об уже пережитых образах и об осознании этих образов в прошлом. «Внутренняя форма» имеет свойство сохранять память о восприятиях, изменениях образов и понятий, преобразовании образов в понятия и память о самоосознании мышления. Такой обогащенный смысловой комплекс подвергается вторичному восприятию, в терминологии Потебни—апперцепции. Внутренняя форма, таким образом, обладает свойством участвовать в апперцепции и способствовать слиянию и ассоциации старых образов и понятий с новыми. Внутренняя форма оказывается главным инструментом интеллектуального синтеза, возникновения смысловой целостности. Потебня замечает: «Внутренняя форма, кроме фактического единства образа, дает еще знание этого единства; она есть не образ предмета, а образ образа, то есть *представление...*»⁷¹ Миф для Потебни был выражением активности внутренней формы слова, и его основное отличие от поэтической образности, укорененной в эту форму, заключалось в том, что в мифе иносказательность, фигуральность не осознаются, образ не превращается в некое означающее, непосредственно не связанное с понятием: «...*образ целиком (не разлагается) переносится в значение*. Иначе: миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом»⁷².

Распад внутренней формы и разложение мифа ведут к хаосу, то есть к утрате понимания действительности, к распаду связей с предшествующим опытом апперцепции. Нечто подобное описывал и Ницше, когда говорил о нигилизме и обнаружении реальности хаоса под покровом видимости. Иванов писал: «То, что я назвал кризисом явления, может быть ближайшим образом описано как разложение внутренней формы являющегося. Ибо все являющееся, как образ, порождает в нас, вступая с нами как бы в брак с нашим внутренним существом, образ своего образа. Внутренняя форма предмета есть истолкование и преобразование в нас действенным составом наших душевных сил. Прелесть художественного воспроизведения действительности и заключается именно в откровении ее внутренней формы через посредство художника-изобразителя, возвращающего нам ее в своей душевной переработке—измененною и обогащенною. Кризис явления состоял в том, что прежняя внутренняя форма вещей в нас обветшала и омертвела»⁷³.

Миф, «внутренняя форма» перестали собирать смысл из хаоса.

Учение о внутренней форме слова было активно использовано в философии имяславия (Булгаков, Флоренский, Лосев), с которой Иванов был интимно связан⁷⁴. Именно связь ницшеанства и гумбольдтианства с имя-

славием составляет абсолютное своеобразие позднесимволистской эстетики в ее отношении с революцией. И без этой связи трудно до конца понять проблематику *участия* у Эйзенштейна.

Я не намерен, разумеется, входить в детали философии имяславия и ограничусь только некоторыми текстами Лосева 1927 года, то есть периода, непосредственно предшествующего эйзенштейновскому обращению к проблематике участия. В «Философии имени» Лосев объясняет, что значение слова не сводится к значению каждой из составляющих его фонем, но возникает из них как некая общность, называемая семемой. В результате складывается значение, которое Лосев называет *этимонам*. Этимон—это корневое значение слова. Слово приобретает жизнь, когда этимон начинает варьироваться в своих значениях: «Слово усложняется, насыщается массой новых жизненных оттенков, приобретает ту жизненность, ради которой оно и существует на свете»⁷⁵. Это варьирование буквально напоминает множество пра-имен, из которого у Иванова миф в конце концов строит свое совокупное событие. Более того, *имя* вбирает в себе смысл целых предложений (это положение взято у Потебни). Бесконечное варьирование этимона приводит к постепенной обрисовке предметного значения референта, на которое указывает имя (у Иванова нет связи мифа с референцией). В слове, таким образом, вещи встречаются с бытием людей: «Тайна слова в том и заключается, что оно орудие общения с предметами и арена интимной и сознательной встречи с их внутренней жизнью»⁷⁶.

И именно в этом контексте в «Философии имени» возникает тема *участия*. Лосев пишет: «Уже заранее ясно, что предметная сущность, как бы ее ни понимать, не может участвовать в слове как таковая целиком. Иначе бы предмет перестал быть предметом и перестал бы противостоять не-предмету. Необходимо признать, что предметная сущность *одной своей стороной непосредственно участвует в стихии слова*, образуя ее и являясь ее существенным моментом, другая же сторона остается вне слова, конструируя собою предмет, независимый от изменения его в слове и словах»⁷⁷. Эта лосевская лингвистика, конечно, целиком стоит на службе имяславия и пытается обосновать причастность имени бога самому богу. Этот аспект лосевской метафизики меня в данном случае не интересует. Важно, однако, то, что Лосев строит имяславие через понятие *причастности, участия*, которое он непосредственно заимствует у Платона. Платоническая (вернее неоплатоническая) *причастность* так важна для Лосева потому, что она оказывается ключом к имяславию, к участию имени в боге и, собственно говоря, ключом ко всей неоплатонической по своему духу философии Лосева.

Платоновское понятие участия (*methexis*) описывает отношение идеи, универсалии и частного, индивидуального проявления этой идеи. Оно отвечает на вопрос о том, каким образом разнообразие индивидуальных вещей может подводиться под некое общее для них понятие. Платон в этой связи говорил об участии материальных вещей в идее. Аристотель так суммировал эту доктрину Платона: «И вот это другое из сущего он назвал идеями, а все чувственно воспринимаемое, говорил он, существует помимо них и именуется сообразно с ними, ибо через причастность эйдосам существует все множество одноименных с ними [вещей]» (Метафизика, 987b)⁷⁸. Арис-

тотель еще не делал различия между причастностью (метексисом) и подражанием (мимесисом), считая, что оба слова указывают на одно и то же.

В «Пармениде» теория метексиса обсуждается в беседе Сократа с Парменидом. Сначала объясняется, что вещи получают имена через причастность к идеям: «например, приобщающиеся к подобию становятся подобными»⁷⁹, но затем Парменид ставит вопрос: приобщаются ли вещи ко всей идее или ее части? Если представить себе, что все многообразие вещей приобщается к одной идее, то получается, что единое присутствует во множестве, а потому не является единым. Если же представить себе, что идея делима и представлена в вещах своими частями, то возникает иная нелепость: «...если ты разделишь на части самое великое и каждая из многих больших вещей будет большой благодаря части великости, меньшей, чем сама великость?»⁸⁰. Таким образом, в «Пармениде» метексис обсуждается через отношения части и целого. И это отношение ложится в основу неоплатонической трактовки метексиса, например, у Прокла.

Когда Лосев говорит о причастности слова некой идее и вещи, он буквально описывает эту причастность в категориях неоплатонического метексиса. В «Философии имени» Лосев даже придумывает специальный термин для метексиса—«физическая энергема»: «...иное подчиняется смыслу, собираясь из растекающегося бесформенного множества в совокупное и стационарное единство. В применении к данному случаю, взаимоотношение смысла и мёона⁸¹ специфицируется во взаимоотношении части и целого. Эти два понятия—части и целого—и есть то, что феноменологически и диалектически конструирует физическую энергему. Это взаимоотношение кратко может быть выражено так. “Многое” и “все”, т.е. все части не есть целое, ибо каждая из многих частей ничем не свидетельствует о целом и есть только то, что она есть. Если так, то и в целом нет ничего, чего не было бы в частях. Тем не менее целое есть то, чего нельзя вывести из отдельных частей. Стало быть, целое есть особая энергема, физическая энергема, которая сама по себе, однако, не физична»⁸².

Физическая энергема—это прямое выражение самого отношения метексиса, участия части в целом. Над ней Лосев надстраивает «органическую энергему», которая «создает нечто новое, что более глубоко воссоединяет разделенные части, чем это делает физическая энергема как таковая»⁸³.

Метексис занимает принципиально важное место и в иной книге Лосева 1927 года «Античный космос и современная наука». Здесь философ также обсуждает метексис в категориях взаимоотношения части и целого. Эйдос трактуется им как целостность, состоящая из частей точно так же, как значение слова возникает из множественных вариаций *энтимона*, и совершенно так же, как смысловое единство мифа складывается из множественности применений, участвующих в *событии* мифологического смысла⁸⁴. Идея у Лосева, вообще говоря,—это ивановский миф, и он прямо указывает на это, например, в своей поздней многотомной «Истории античной эстетики»: «Идеи Платона суть боги, но боги, конечно, не наивной мифологии, а боги, переведенные на язык абстрактной всеобщности»⁸⁵.

Но взаимодействие частей этой всеобщности у Прокла иное, чем у Платона. У Платона вещи участвуют в идее и получают от нее имя. У Прокла

это отношение выворачивается, теперь сама идея эманурует и пронизывает собой части, при этом наподобие творца оставаясь вне их. Делёз так описывает метексис у неоплатоников: «Неоплатоники больше не говорят о свойствах участвующего (множественности, чувственном характере и т.д.), стараясь понять, в силу какого насилия участие становится возможным. Они стараются открыть принцип и внутреннее движение, обосновывающие участие в том, в чем участвуют [le participé] как таковом <...>. В действительности не то, в чем участвуют [le participé], переходит в участвующее. То, в чем участвуют, остается в себе; в нем участвуют в той мере, в какой оно производит, оно производит в той мере, в какой оно дает. Но оно не должно выходить из себя, чтобы давать или производить. Такова программа, сформулированная Платином: начать сверху, подчинить подражание генезису или производству, заменить идею насилия идеей дара. То, в чем участвуют, не делится, не является объектом подражания извне, не подвергается воздействию со стороны посредников, способных подвергнуть насилию его природу. Участие—не материально, не подражательно, не демонично: оно эмануруемо»⁸⁶.

Прокл формулирует это понимание метексиса в категориях пафоса (страдательности) и действия. Он пишет (и Лосев приводит обширные цитаты из переведенного им трактата «Первоосновы теологии»), что тело обладает способностью к страданию, что оно пассивно, в то время как нетелесное (эйдосы) обладают способностью к действию: «Именно тело, поскольку оно—тело, только делимо и в этом смысле подвержено страданию, будучи делимым во всех отношениях, и во всех отношениях до бесконечности. Нетелесное же, будучи простым, не подвержено страданию, так как ни разделяться не в состоянии то, что не имеет частей, ни изменяться—то, что не сложно»⁸⁷. Действующее и простое, то есть нетелесное, зато отмечено деятельной потенцией (*dynamis*), воздействующей на то, что страдательно, материально и пассивно. Отсюда Прокл делает принципиальный для понимания метексиса вывод: «Все, в чем [что-нибудь] участвует отдельно, налично в участвующем через передаваемую [ему] потенцию чего-то нераздельного...»⁸⁸ Таким образом, решается парменидовская дилемма о части и целом в метексисе. Целое идеи присутствует в частных вещах как неделимая потенция, как некая энергия этого целого (которую Лосев, собственно, и называет «энергемой»). Философ делает из этого обоснование имяславия, то есть присутствия «энергии» бога в его имени.

Иванов не идет по пути неоплатонизма так далеко, как Лосев. Но и у него неоплатонический метексис оказывается общей моделью генерации аполлонического мифологического смысла из хаоса. Идея (миф), как Аполлон, постепенно сходит на Диониса, как пишет Иванов вслед за тем же Проклом, «чтобы предотвратить его конечное саморасточение—через “нисхождение в титаническую множественность” беспредельной индивидуации...»⁸⁹ Но полного растворения множественности, хаоса в мифе все-таки не происходит: «Патетический характер эллинских богов был неистребим»⁹⁰,—замечает Иванов. Но этот патетический характер богов ничем не отличается от патетического, страдательного характера любой расчлененной множественности у Прокла и Лосева.

Кризис явления, о котором говорит Иванов в связи с революцией, это именно кризис аполлонического явления, Schein по Ницше, не способного восстановить в эффективном метексисе участие единство мифа и частных, фрагментов хаоса. Это ощущение «кризиса явления» разделял с Ивановым Манделъштам, писавший о кризисе эллинизма именно как о кризисе смысла. Эллинизм—это такое состояние культуры, в котором вещи причастны человеку и богу. Это культура эффективного метексиса. Манделъштам пишет: «Эллинизм—это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом»⁹¹. Современная эпоха характеризуется, как и у Иванова, вторжением хаоса⁹², распадом связей. Происходит это именно от ослабления причастности, коммуникации между вещами и смыслами. В эссе «Девятнадцатый век» Манделъштам набрасывает картину распада того, что он называет «телеологическим теплом», а в ином месте буквально—«телеологическим теплом»⁹³. Истоки распада он видит в рационалистическом XVIII веке, который подменил эллинизм «рационалистическими моментами мифологии»⁹⁴, особенно проявившими себя во время Французской революции: «По мере приближения Великой французской революции псевдоантичная театрализация жизни и политики делала все большие успехи, и к моменту самой революции практическим деятелям пришлось уже двигаться и бороться в густой толпе персонификаций и аллегорий, в узком пространстве настоящих театральных кулис, на подмостках инсценированной античной драмы»⁹⁵.

Понятия стали совершенно пустыми. В «Заметках о Шенье» поэт пишет: «Людам самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. La Vérité, la Liberté, la Nature, la Dèité, особенно la Vertu вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты»⁹⁶. Этот распад смыслов, хаос был, однако, приостановлен «фуриями античного беснования», явившимися незванно и опустившимися на «жалкий картонный театр»⁹⁷. Французская революция, по выражению Манделъштама, завершается, когда «от нее отлетел дух античного беснования»⁹⁸. Фурии отлетели, и от революции осталось только «обмирщение Европы», крушение мифа, идеи, символа, иными словами, крушение смысла: «...и выплеснулась на берег девятнадцатого столетия уже непонятая,—не голова Горгоны, а пучок морских водорослей. <...> Из союза ума и фурий родился ублюдок, одинаково чуждый и высокому рационализму Энциклопедии, и античному воинству революционной бури—романтизму»⁹⁹.

Девятнадцатый век—это век смысловых ублюдков, которых он описывает через метафору буддизма. Под буддизмом Манделъштам понимал герметическую закрытость всякой активной причастности. Революция для Манделъштама—это момент вторжения античного беснования. В «Заметках о Шенье» он обнаруживает это беснование в поэзии последнего и записывает: «Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость»¹⁰⁰. Речь идет о необходимости практики экстаза, позволяющей в насильственном порыве состояться метексису.

Опыт же Октябрьской революции, от которой Манделъштам первоначально, вероятно, ждал экстастического возрождения смыслов, в целом

оказался разочаровывающим. «Египетская марка» вся посвящена описанию реальности как фрагментов распавшейся мифологической цельности. Жизнь тут сделана «из пустоты и стекла»¹⁰¹.

4. МИФ

Вот тот контекст, на фоне которого, на мой взгляд, следует читать Эйзенштейна 1930–1940-х годов. Я, конечно, очень далек от мысли как-то связать творчество Эйзенштейна с имяславием, но идеи Иванова, скорее всего, были ему близки. В 1920 году Вячеслав Иванов стал председателем историко-театральной секции ТЕО Наркомпроса. Одновременно Иванов опубликовал несколько программных статей, содержащих критику индивидуалистического «буржуазного» театра: «Театр наших дней,—писал он в 1919 году,—внутренне “буржуазен”, потому что не может и, поскольку сознает свою немощность, даже не ищет [способов] преобразить собравшуюся на зрелище нестройную толпу в единомысленную и объятую единым восторгом общину, в одно многоликое душевное тело. Внутренне “буржуазен” он потому, что соборное событие такого слияния в нем не осуществляется...»¹⁰²

Такой театр должен был снять различие между зрителями и актерами и стать формой непосредственного опыта масс, в котором революционная «сборность» переживалась бы каждым участником как совокупный опыт, а не как некая представленная на сцене идея¹⁰³. Театральный проект Иванова был по своей сущности монистическим и вполне согласовывался с идеями Богданова и Пролеткульта. В утопическом романе «Красная звезда» (1908), написанном Богдановым, в идеальном обществе, существующем на Марсе, среди прочих литературных жанров господствует трагедия. Один из персонажей объясняет, почему трагедия сохраняется в некапиталистическом обществе будущего: «Да разве может личность не чувствовать сильно и глубоко потрясений жизни целого, в котором ее начало и конец. И разве не возникает глубоких противоречий жизни из самой ограниченности отдельного существа по сравнению с его целым, из самого бессилия вполне слиться с этим целым, вполне растворить в нем свое сознание и охватить его своим сознанием? Вам непонятны эти противоречия? Это потому, что они затемнены в вашем мире другими, более близкими и грубыми. Борьба классов, групп, личностей отнимает у вас идею целого, а с ней и то счастье, и те страдания, которые она приносит»¹⁰⁴. Программа слияния частного с целым становится ключевой для массового театра Пролеткульта, но в ней уже содержится зародыш «частного мышления», которое завладеет воображением Эйзенштейна позже.

Историк театра Давид Золотницкий пишет: «Вяч. Иванов предлагал изображать на сцене массу в нерасчлененности ее коллективного сознания и бытия, свойственной мифу. <...> Мысли Вяч. Иванова были подхвачены пролеткультовской практикой и многое в ней объясняют...»¹⁰⁵ В.С.Смышляев, А.А.Мгебров и другие режиссеры Пролеткульта отдали дань массовому театру в духе Вячеслава Иванова. «Массовость» ранних эйзенштейновских фильмов прямо вписывается в наследие пролеткультовской эстетики. Во

всяком случае, связь театрального Пролеткульта с символизмом ни для кого не была секретом.

Пролеткульт вписывался в романтическую традицию понимания революции как массового экстаза. Традиция эта была почтенной, и Маркс откомментировал ее в переписке с Фердинандом Лассалем, в связи с пьесой последнего «Франц фон Зикинген». Излагая идею пьесы, Лассаль писал: «Сила революции заключается в ее воодушевлении, в этом непосредственном доверии идеи к собственной мощи и бесконечности. Но воодушевление—как *непосредственная* уверенность во всемогуществе идеи—есть прежде всего абстрактное невнимание к конечным средствам действительного осуществления и к трудностям реальных осложнений»¹⁰⁶. Лассаль формулировал существо проблемы, перед которой оказался и Пролеткульт. В порыве идея дается в ее непосредственной жизненности, но утрачивает абстрактную смысловую сторону. *Воодушевление* не позволяет состояться *пониманию*.

За несколько лет до обмена письмами с Лассалем в эссе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» Маркс сформулировал «реалистическую»¹⁰⁷ теорию пролетарской революции: «Буржуазные революции, как, например, революции XVIII века, стремительно несутся от успеха к успеху, в них драматические эффекты один ослепительнее другого, люди и вещи как бы озарены бенгальским огнем, каждый день дышит экстазом, но они скоропреходящи, быстро достигают своего апогея, и общество охватывает длительное похмелье, прежде чем оно успеет трезво освоить результаты своего периода бури и натиска. Напротив, пролетарские революции, революции XIX века, постоянно критикуют сами себя, то и дело останавливаются в своем движении, возвращаются к тому, что кажется уже выполненным, чтобы еще раз начать это сызнова, с беспощадной основательностью высмеивают половинчатость, слабые стороны и негодность своих первых попыток...»¹⁰⁸

Маркс противопоставляет экстатической структуре революционного порыва, простому выходу «из себя», своего рода хиазм, движение вперед и назад, гегелевскую по своей сути конструкцию, в которой прошлое становится видимым из настоящего и наоборот. И эта хиазматическая структура понимается им как принципиально *реалистическая* и *рефлексивная*, как движение от порыва к абстракции, к пониманию и наоборот.

Платонизм Эйзенштейна, хотя и окрашенный в богдановские и нищевские тона, вписывается в хиазм Маркса, а не в экстаз Лассаля. Экстаз¹⁰⁹, пафос в эстетике Эйзенштейна вписывается в неоплатоническую по своему существу процедуру участия¹¹⁰. В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн прямо говорит о том, что экстаз, выражающий себя в приостановке времени, в мгновении, не просто позволяет, как у Хайдеггера, обнаружить некую тотальность, но позволяет частному именно *участвовать* во всеобщем. «Это—мгновение, [в котором переживается] ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории науки»¹¹¹. «Пафосное произведение» Эйзенштейн определяет как такое, которое «внезапно на каком-то моменте изложения вспыхивает ощущением своего единства»¹¹². Такой момент—больше, чем момент встречи прошлого и настоящего, это момент взаимопроникновения духовного, абс-

трактного и телесного, материального. Не случайна, конечно, и приверженность Эйзенштейна термину «пафос», который означает способность души или тела испытывать на себе воздействие, воспринимать¹¹³, а в ином контексте—входить во взаимодействие с иной сущностью¹¹⁴. Например, в пафосе душа испытывает воздействие тел. Еще в большей степени пафос отражает способность пассивной материи испытывать воздействие не материального, а именно *dynamis*'а со стороны сущностей, способных к активному действию.

Аристотель утверждал, что движитель приводит в движениедвигаемое благодаря той активной силе, которой обладает его форма. Движимое движется пассивной силой, заключенной в материи. Идеальный агент активности сам остается неподвижным. Движение и действие не совпадают. Неоплатоник Ямвлих по этому поводу писал, что движитель, если он движется сам, приводится в движение только потому, что он не является чистой формой, но потому, что к этой форме примешана материя. Движение в таком контексте оказывается не активностью (*energeia*), но именно экстазом (*ekstasis*), выходом за пределы собственной природы в область принципиально низшей природы¹¹⁵. Активность и пассивность становятся условиями экстаза. Этот экстатический выход за пределы своей природы, по мнению Прокла, определяется также взаимодействием активной потенции Разума, идеальной формы и пассивного желания материального тела получить в себя отпечаток формы. Без этого ответного, реактивного *pathos*'а *участие* становится невозможным: «Ведь откуда эти материальные [вещи] получают это желание, как не из источника их бытия и существования. И как иначе могут иметь они желание из нетворящего принципа, не способного дать им что бы то ни было»¹¹⁶. *Pathos*'ное желание *участвовать* оказывается непосредственной реакцией на активную творящую силу идеальной формы. Между идеальным и материальным тут осуществляется именно экстастическая коммуникация. И в процессе этой коммуникации мир получает смысл.

Антропология Леви-Брюля представила Эйзенштейну прямую возможность связать платонический метексис и ницшеанско-ивановскую мифологическую модель образования смысла с социальной сферой. Леви-Брюль создал причудливую комбинацию платонизма, бергсонизма и этнографии, превратив метексис в закон «примитивного» или, как он любил выражаться, пра-логического мышления. В посмертно опубликованных записях Леви-Брюля говорится о том, что «участное мышление» примитивных народов снабжает их прямым подобием бергсоновских «непосредственных данных сознания»¹¹⁷. Французский антрополог писал о способности «дикарей» мгновенно «видеть» за материальными вещами мистические силы, в которых эти вещи участвуют. Он называл эту способность ощущать идею за вещью «интуицией»: «Разумеется, такого рода интуиция не делает невидимое зримым, а неощутимое осязательным: она не может дать чувственного восприятия того, что не доступно чувствам. Но она дает полную веру в присутствие и действие невидимых и недоступных чувству сил...»¹¹⁸ И это интуитивное прозрение участия имеет не логический, а прежде всего эмоциональный характер. По существу, мгновенность этой интуиции непосредственно связывает ее с практикой экстаза.

Именно в категориях метексиса описывается Эйзенштейном религиозный экстаз, изучение которого занимало его в 1930-е годы. Опыт религиозных мистиков—это опыт соединения «внеобразной», «внепредметной» идеи с «конкретным предметным образом»¹¹⁹, для мистиков—воплощенно-го бога.

«Первобытное мышление» Леви-Брюля, купленное Эйзенштейном в Париже, предлагает ему не просто теорию «причастности», но, по существу, эстетическую платформу платонизма, обращенную на миф и мифологическое сознание. Возникает вопрос, почему платонический метексис у Эйзенштейна должен быть обращен именно к мифу, то есть пониматься в ивановских терминах?

Платонический метексис позволял мыслить участие частного в общем в категориях научно-классификационных методов, когда частные, индивидуальные проявления описывались через их соотнесение с родами и видами, то есть с некой общей идеей. Всякое естественнонаучное познание сводит многообразие мира к неким абстрактным всеобщностям, в которых исчезает бесконечное многообразие действительности. Чрезвычайно популярный в России накануне революции неокантианец Генрих Риккерт писал о научном методе как о Харибде «пожирающего индивидуальность генерализующего метода»¹²⁰. Но с многообразием исчезало и историческое измерение мира. Всеобщее у Платона (и у имяславцев вроде Лосева) всегда неизменно, внеисторично и похоже на вечный и всеобщий закон природы. С этой неподвижной абстрактностью понятий в середине 1930-х столкнулся Эйзенштейн, и это столкновение побудило его искать новый «метод».

Риккерт, например, пытался подменить всеобщность естественнонаучных понятий идеей *ценности*, которая якобы позволяла описывать культурно-исторические явления. Ценность—это некий исторически сложившийся смысл, приписываемый явлениям и предметам, делающий их значимыми; она в какой-то мере превращает предмет в символ. Риккерт писал: «...здесь кроется проблема, которая может быть разрешена только тем, что мы ясно сознаем отнесение исторических объектов к связанным с благами культуры ценностям. Там, где нет этого отнесения, там события неважны, незначительны, скучны и не входят в историческое изложение, тогда как естественное не знает несущественного в этом смысле»¹²¹. Частное в истории, таким образом, должно восходить к всеобщим ценностям. Эрнст Кассирер, однако, справедливо спрашивал по этому поводу: «Если владение *универсальной* системой ценностей становится одним из необходимых условий, возникает вопрос, каким образом историк может придти к любой из подобных систем и каким образом может быть установлена ее объективная значимость»¹²².

Ивановский миф давал ответ на вопрос Кассирера. Миф у Иванова, как мы помним, складывается *исторически*, постепенно, синтезируется из прото-имен, из частных божеств, пока не превращается в мифологическую всеобщность, например, Диониса. Всеобщее, таким образом, понимается исторически, генетически, а не так, как у Платона, в виде вечной идеи. «Участное мышление» у Бахтина или его же «акт-поступок»—такая же попытка выйти из теоретической абстрактности отвлеченного познания и извлечь смысл из исторически изменяющегося мира¹²³. Известно, какое те-

оретическое значение приписывал Эйзенштейн монтажной фразе «Боги» в «Октябре». Еще до открытия понятия «участия» Эйзенштейн, по существу, экспериментирует в сфере метексиса. Здесь понятие «бог», то есть именно ивановский миф как «идея бога», постепенно складывается из частных прото-богов, примитивных идолов. Эйзенштейн в этой монтажной фразе демонстрирует свое понимание хиазма. Он начинает «фразу» с изображения барочного Христа, которого постепенно монтажно «низводит» до примитивного идола, как бы двигаясь в направлении, противоположном тому, которое описывал Иванов (от протобогов к Богу с большой буквы). Эйзенштейн объяснял по этому поводу: «Здесь возникает конфликт между понятием “Бог” и его символизацией. Если понятие и статуя в первом барочном изображении полностью совпадают, то с каждой следующей статуей их последовательное взаимоудаление возрастает. Сохранение обозначения “Бог” и показ изображений, которые никоим образом не совпадают с нашим представлением об этом понятии. Отсюда можно извлечь антирелигиозные выводы о том, что представляет собой в действительности божество как таковое»¹²⁴. Эта регрессия на предпонятийную стадию, в обратном порядке воспроизводящая процесс генезиса понятия, прямо понимается Эйзенштейном как метексис: «Последовательность ряда направляет процесс сравнения каждого изображения с его общим обозначением...»¹²⁵

Так происходит смыкание экстатической хиазмы, обращающей движение вспять к истокам платонического метексиса. И это смыкание позволяет решительно историзировать участие, мыслить общее генетически, а смысл как продукт движения, фиксируемый в моменте кайроса.

Неудивительно, что Эйзенштейну начинает мерещиться перспектива восстановления утраченного мифологического единства постреволюционных сознания и культуры, о котором сетовал Иванов. В 1930-е годы режиссер сознательно стремится интерпретировать социалистическую реальность через призму мифа, при этом мифа, ориентированного на модель дионисийской одержимости. В «Неравнодушной природе» он прямо пишет о мифологической основе причастности и пафосности, почти дословно повторяя Иванова: «Так в мифологии раздирался на части земной Вакх, с тем, чтобы части соединились в Вакха божественного. И такой же процесс патетизации с переходом из разряда в разряд, из измерения в измерение проходили другие образы мифологии: Озирис, Феникс и пр. и пр.»¹²⁶. В небольшом исследовании «Дионис и Озирис» Эйзенштейн обнаруживает истоки художественного творчества в разрывании на куски (спарагмосе) Озириса, Диониса, Пентея, Орфея и последующем собирании этих кусков в некое новое абстрактное единство¹²⁷.

Любопытно, что до Эйзенштейна связь между дионисийским пафосом и искусством осмысливал Аби Варбург, также писавший о «пафосной формуле» (Pathosformel) в связи с ренессансными изображениями смерти Орфея, Пентея и мифом о Дионисе. Он, в частности, придавал особое значение пьесе Анджело Полициано «Смерть Орфея», как пафосному тексту, оказавшему сильное влияние на «пафосную» новоевропейскую культуру¹²⁸.

Вячеслав Иванов писал о высшей точке мифологического синтеза, воплощенной в фигуре Орфея: «...неоплатоник Прокл учит, что необходи-

мо воздействие Аполлона на Диониса, чтобы предотвратить его конечное саморасточение—через “нисхождение в титаническую множественность” беспредельной индивидуации—и, следовательно, отделение от Отца, “низложение с царского престола”. Проводником такого органического воздействия на дионисийскую стихию является Орфей, носитель “аполлонийской монады”—идеи целостности и воссоединения»¹²⁹.

В 1944 году Эйзенштейн со ссылкой не на Иванова, но на Эрвина Роде (правда, на цитату в книге Ганса Лихта «История нравов Греции»¹³⁰) буквально проецирует мифологический синтез на самого себя:

«Как-то записываю: персонификация моих “начал”, в своем проникновении друг в друга порождающих художественный образ,—это, конечно, Дионис и Аполлон. Дионис—пралогики. Аполлон—логики. Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое, etc. (“Начислять” можно сколько угодно.)

Отсюда сейчас же вопрос: а есть ли у греков синтез начал дионисийского и аполлонического? И если есть, то—где?

Оказывается, есть. И в самом “подходящем” месте: в... Орфее. (Артисте!)»¹³¹

Художник—это человек, обеспечивающий «участность» через патетическое страдание фрагментации и последующий синтез фрагментов в едином¹³².

Характерная для позднего Эйзенштейна проблематика «раздвоения единого»¹³³ прямо связана с метексисом.

«Бежин луг» был последовательной попыткой вернуть миф в новую действительность. Эйзенштейн, вынужденно каюсь после разгрома фильма, пытался для себя сформулировать причины постигшей его неудачи: «Убийство отцом-кулаком своего сына-пионера—эпизод возможный, встречающийся, но эпизод не типичный. Наоборот,—эпизод исключительный, единичный и нехарактерный»¹³⁴. Поэтому его связь с темой жертвоприношения Авраамом Исаака оказывается ложной общностью, не отражающей природы современности: «Это смешение совершенно искажает действительную и реальную картину и обстановку классово-борьбы в деревне, заслоняя ее патологически раздутой картиной “казни” отцом сына, перекликающейся больше с темой “жертвоприношения” Авраамом Исаака, нежели с теми темами, которые должны волновать нашего зрителя в связи с последними боями за окончательное укрепление победившего колхозного строя»¹³⁵. «Создавал картину не из плоти и крови нашей социалистической действительности, а больше из ткани ассоциаций и теоретического представления об этой действительности»¹³⁶. Виктор Шкловский—много лет спустя после смерти Эйзенштейна—писал о том, что в «Бежином луге» нет «величайшего счастья первичного прикосновения к действительности»: «В “Бежином луге” миф оспаривал миф»¹³⁷.

То, что Эйзенштейн мыслил фильм именно как мифологический синтез, явствует хотя бы из того, что он придал отцу в исполнении Бориса Захавы внешнее сходство с Паном на известной картине Врубеля. Джей Лейда записывал: «Грим Захавы подчеркивает черты, из-за которых он был взят на эту роль. Над короткой курчавой бородой виден только огромный

орлиный нос и сверкающие глаза»¹³⁸. Казалось бы, Пан—этот пастушеский бог из Аркадии—не имеет ни малейшего отношения к библейскому жертвоприношению сына. Однако Пан—получеловек-полукозел тесно связан с мотивом жертвоприношения и непосредственно связан с трагедией (козлиной песнью). Вальтер Буркерт пишет о ритуале жертвоприношения, в котором участвует Пан: «Можно предположить, что приносимые в жертву козлы, Паны под масками, и козлий бог Пан связаны друг с другом <...>, и что по этой причине сатирическая игра следует за трагедией, в то время как козел, оплакиваемый козлами-певцами, воскресает шутовским образом в облике человека под маской из его шкуры»¹³⁹. Пан оказывается фигурой, в которой жертва и жертвователь выворачиваются друг в друга.

Но, на мой взгляд, мифологический синтез «Бежина луга» в большой степени обязан орфическим метаморфозам Пана, рассмотренным в знаменитой книге Джейн Харрисон «Пролегомены к изучению греческой религии» (1903). Харрисон писала о том, что во времена орфического мифологического синтеза гомеровская теология олимпийских богов была практически не востребована. Это, по ее мнению, было связано с тем, что олимпийские боги слишком антропоморфны и специализированы, чтобы воплощать орфическую идею Единого. Олимпийские боги, в том числе и Зевс, могли войти в орфический пантеон, только приняв черты Эроса—этого недифференцированного принципа жизни. Харрисон считала, что орфический ипостаси Эроса—Протогон и особенно Фанет (Phanes) были метаморфозами Пана: «Понимание Фанета Протогона всегда оставалось несколько эзотерическим, ему обучали в мистериях, но его содержание было популяризировано фигурой козлиного бога, который из *ὁ Πάων*—кормильца, пастуха стал *τὸ παν* Паном—Все-Богом»¹⁴⁰. Харрисон подчеркивала, что орфический Единый бог, «Все-Бог» принимал обличье жизненного принципа (Эроса) в виде бога-быка (Диониса) и бога-козла (Пана). Таким образом, устанавливалась прямая связь между мифологическим орфическим метексисом (Единое и дионисийское расчленение) и Паном. Харрисон даже утверждала, что орфическая метаморфоза Пана «придала реальность трудной догме монотеизма»¹⁴¹, особенно в контексте легенды о смерти Великого Пана, рассказанной Плутархом. В такой перспективе миф об Аврааме как основополагающий миф монотеизма прямо восходит к Все-Богу орфиков Пану.

В этой связи любопытен выбор для фильма мифа о жертвоприношении Авраама. Во-первых, этот миф предвосхищает санкционирование богом-отцом жертвенной гибели Христа (а, по мнению Вячеслава Иванова, например, именно жертвенный жест Христа—это главный мифологический жест, организующий смысл нашей цивилизации). Но не менее существенно и то, что со времен Кьеркегора жертвоприношение Авраама, нарушающее запрет Бога на убийство и тем более детоубийство, в определенной теологической традиции понимается именно как *экстатический* жест выхода за рамки законов, норм, и вообще выход за пределы исторического и непосредственный «скачок» в непостижимость царства божьего (*ha-’olam ha-ba*)¹⁴².

О.М.Фрейденберг относила этот миф к самому архаическому слою культуры, когда функции отца еще не были прямо связаны с деторождением: «“Отец” выполняет загрязненные функции как божество смерти, как то-

тем-смерть. Почему? Потому что смерть есть рождение. Когда нет понятий об истинных причинах рождений, когда нет понятий о кровном родстве, рождающие функции “отца” сказываются в том, что он закалывает, умерщвляет»¹⁴³. Именно в такой мифологической схеме в одном мгновении и сходятся, как у Хайдеггера, рождение и смерть. Но, пожалуй, более существенно то, что Фрейденберг видит в пра-отце, пра-боге, первобытном тотеме, который с ним связан, сочетание пассивного и активного. Тотем—умерщвляется и умерщвляет (см. об этом же выше у Вальтера Буркерта), отец рождает и убивает и т.д. В контексте же фрейдистских штудий мифа отец рождает, умерщвляет и умерщвляется одновременно. Сочетание пассивного и активного пронизывает всю проблематику партиципации, метексиса и восходит к аристотелевскому разделению на *energeia* и *pathos*.

В основе первобытного участного сознания лежит принцип *pars pro toto*, замещения частью целого. Этот принцип лежит, по мнению Леви-Брюля, и в основе первобытного ощущения себя *частью сообщества*. При этом часть не оказывается связанной с целым по принципу синекдохи, как в логическом мышлении, а прямо выступает в качестве целого. Именно так и понимали неоплатоники участие частной вещи в идее, которая представлена в вещи не частично, но целиком. В «Выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии» 1935 года Эйзенштейн особенно подробно останавливался на принципе *pars pro toto*.

5. ЭКСПРЕССИВНЫЙ ПЛАТОНИЗМ

Принцип этот, на мой взгляд, имел для Эйзенштейна особое значение потому, что он позволял ему связать метексис с принципом выразительности. И именно эта связь представляется мне оригинальным теоретическим достижением Эйзенштейна. В 1940 году Эйзенштейн написал принципиальный для понимания этой проблематики текст «Выразительное движение», в котором вернулся к вопросам, волновавшим его в молодости, но под углом теории партиципации. Здесь он пишет, что основным достижением школы Рудольфа Боде в Германии и биомеханики Мейерхольда был «принцип тотальности», который гласил, что «всякое периферийное движение должно получаться в результате движения центрального. То есть что конечности двигаются не только и не столько от местных мышечных иннерваций, сколько в результате посылки от тела в целом...»¹⁴⁴ Моделью такого движения были движения рук и ног марионетки, как они были описаны в знаменитом эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток».

Главным недостатком Боде и биомеханики было, по мнению Эйзенштейна, «отрицание за периферийным движением какого бы то ни было самостоятельного импульсивного начала»¹⁴⁵. В конечностях видели только «силу торможения». Сознание и воля у Клагеса или Бергсона, как указывал Эйзенштейн,—исключительно инертные, тормозящие начала. Этой теории выразительности Эйзенштейн противопоставляет идею взаимовлияния, основанную на принципе *pars pro toto*. Он пишет: «Выразительное проявление человека состоит во взаимном проникновении движения тела как целого и противоречащего ему движения дифференцированных частей»¹⁴⁶. По су-

шеству, он вторит тут разъяснениям Прокла, который утверждал, что активной силы, нисходящей в материю из формы, недостаточно для объяснения метексиса. Метексис возможен только благодаря ответному, реактивному движению из материального тела «вверх» по направлению к «действующей причине», импульсу, который Прокл называет «желанием» *pathos*'а.

В этом объединении метексиса с мифом и одновременно с телесной активностью, лежащей в основе выразительности, заключается основное своеобразие поздней киноэстетики Эйзенштейна. Кино в таком контексте—совершенно не миметично. Оно, как и раньше, продолжает оставаться экспрессивным, но характер этой экспрессивности меняется. В отличие от Вертова, художник—«Орфей»—не должен быть исключен из процесса выражения. Он—не просто субъект, но и тело, в котором происходит деятельность партиципации, взаимодействие воли и реакции, в котором с помощью взаимного проникновения *частей* и *целого* образуется новая реальность. Это движение экспрессивности в теле осуществляется через постулирование инаковости, различия.

Бельгийский философ Мишель Мейер говорит о теле как об изначальном носителе принципа различия, напоминающем «мне» о том, что я являюсь чем-то иным по отношению к самому себе: «Оно—это различие, каким я являюсь для самого себя, что противоречит моей идентичности»¹⁴⁷. Экспрессивность в ее эйзенштейновском понимании подчеркивает мое отчуждение от меня самого, когда внутри моего собственного тела мой волевой импульс сталкивается с сопротивлением, с противодействием. «Я» начинает взаимодействовать со мной как с «другим», таким образом, размечая границы зон идентичности и различия.

Способность тела организовывать участие частей в целом и наоборот напоминает о философии Шопенгауэра, которым Эйзенштейн увлекался в молодости. Шопенгауэр считал тело объективацией воли: «все тело есть не что иное, как объективированная, т.е. ставшая представлением воля»¹⁴⁸. Тело дается нам двумя совершенно различными способами, во-первых, как единство воли, а во-вторых, как подчиненное принципу причинности, времени и пространству представление, в котором единство воли утрачивается: «я познаю ее только в отдельных актах, т.е. во времени, которое служит формой явления моего тела, как и всякого объекта»¹⁴⁹. Соответственно, именно в теле множественность и единство являют себя как две стороны одного и того же: «...мое тело есть единственный объект, в котором я знаю не одну только сторону, сторону представления, но и другую, называемую волей. Итак, вместо того, чтобы думать, будто я лучше пойму свою собственную организацию, свое познание и волю, свое движение по мотивам, если мне удастся свести их к движению по причинам, силой электричества, химизма, механизма,—вместо этого, поскольку я стремлюсь к философии, а не к этиологии, я должен, наоборот, самые простые и обычные движения неорганических тел, совершающиеся, на мой взгляд, по причинам, научиться прежде всего понимать в их внутренней сущности из моего собственного движения по мотивам, и те необъяснимые силы, которые проявляются во всех телах природы, я должен признать тождественными по характеру с тем, что во мне предстает как воля, и отличными от нее только по степени»¹⁵⁰.

Взаимодействие активного и реактивного в такой системе *производит*¹⁵¹ порядок, смысл из хаоса совсем иначе, чем взаимодействие центростремительного и центробежного у Вертова. Я бы назвал этот процесс продукционистским платонизмом. Такого рода модель производства смысла была отчасти отрефлексирана Ницше. Ницше, разумеется, видел «производство» смысла иначе, чем Платон. Для него первичен хаос, а не идея. Он записывал в 1888 году: «Не “знать”, но схематизировать—накладывая на хаос столько регулярности и формы, сколько того требуют наши практические нужды. <...> Никакая предсуществующая “идея” тут не действует...»¹⁵². Именно отсутствие платонической идеи вынудило Хайдеггера говорить о философии Ницше как перевернутом платонизме. Стенли Розен считает, что перевернутый платонизм Ницше у Хайдеггера выражается в переосмыслении принципа сходства—*homoiōsis*’а,—согласно которому наши утверждения о мире соответствуют тому порядку бытия, который они описывают¹⁵³. У Ницше, однако, нет порядка бытия, место бытия занимает хаос. Но это, как замечает Розен, не мешает порядку утверждать себя через волю мыслителя, художника и, в каком-то смысле, человека вообще. В такой ситуации *Thomoiōsis* больше не является процессом соотнесения суждений с неподвижным, и в этом смысле независимым и вечным истинным, порядком. Это скорее процесс приспособления человеческой жизни к отсутствию независимого и вечного порядка. Это приспособление осуществляется через процесс производства мира, или *позиционирования*»¹⁵⁴.

Человек как бы совпадает с хаосом, превращает хаос в порядок благодаря собственной воле. Речь, по существу, идет о полагании бытия как некоего телоса, на который ориентировано производство мира вещей. Хайдеггер в свое время попытался дать такое продукционистское чтение Платона. В лекционном курсе 1927 года «Основные проблемы феноменологии» он предложил считать идею неким образом в воображении работника, который, следуя этой идее, производит вещи в их актуальности. Идея, таким образом, оказывается чем-то, «из чего производство извлекает меру для своего продукта»¹⁵⁵. Стенли Розен справедливо замечает, что такое продуктивистское понимание платоновской онтологии вполне совпадает с ницшевским пониманием «производства мира» усилием человеческой воли, которая подчиняет себе хаос, навязывает ему эйдос.

Сказанное о Ницше, на которого часто ссылался Эйзенштейн, может быть отнесено к своеобразию платонизма самого режиссера. В эссе «Монтаж 1937» Эйзенштейн прямо возводит принцип участия к Платону, цитируя для этого В.Асмуса: «Отношение чувственных вещей к сверхчувственным “видам” или “идеям” характеризуется у Платона не только как отношение полярной противоположности между неизменными идеями и изменчивыми вещами чувственного мира. Отношение это определяется также и как отношения *участия*: изменчивые чувственные вещи “участвуют” в неизменных идеях или *подражают* им (по терминологии близких Платону пифагорейцев). Между миром сверхчувственным и чувственным, между тождественным и иным, покоем и движением возможны переход и взаимодействие. В эстетике это взаимодействие получает одно из наиболее ярких проявлений. Чувственная красота одновременно и унижается Пла-

тоном, и восхваляется им. *Унижается*, так как, по Платону, в чувственном предмете, поскольку он рассматривается только в качестве чувственного, нет и не может быть ничего прекрасного. *Восхваляется*, так как созерцание чувственной красоты вещей, особенно красоты, открывающейся через посредство зрения, красоты *видимой, воззрительной, наглядной* ведет, по Платону, от чувственного подобия красоты к его истинному сущему сверхчувственному оригиналу». После этой цитаты Эйзенштейн замечает: «Не нам материалистически “выправлять” Платона»¹⁵⁶.

Платонизм в таком ракурсе позволяет внести коррекцию в примитивно понимаемый принцип подражания, мимесис, вокруг которого строится новый в то время социалистический реализм. Подражание видимости заменяется подражанием платоническому всеобщему, «костяку», скелету, схеме, то есть мимесис решительно заменяется метексисом. Но до Эйзенштейна метексис не связывается с телом и волей человека и не принимает откровенно экспрессивного характера. Экспрессивная потенция бога, как творца, о которой говорил, например, Лосев, становится экспрессивной волей человека. Метексис оказывается действительно фигурой «перевернутого платонизма», для которого порядок идей утрачивает значение, а смысл становится результатом экспрессии, производства.

Эйзенштейн во многом мыслит производство смысла из хаоса согласно Ницше. Метексис сводится у него к борьбе активных и реактивных сил, которую он открыл у Клагеца, Боде и в биомеханике. Но именно эта борьба и есть тот процесс, с помощью которого воля накладывает порядок на хаос у Ницше. Сознание у Ницше в принципе реактивно. Мир же являет собой взаимодействие активных и реактивных сил, которые приобретают свои характеристики только в оппозиции друг к другу. Как указывал Делёз, именно взаимодействие сил у Ницше вводит в хаос *различие*, и, соответственно, идею *качества*. Взаимодействие активного, волевого начала и пассивного, реактивного начала начинает накладывать схему, схематизировать хаос в структуры порядка: «Напомним, что сущность силы—это ее количественное отличие от других сил, и что это различие выражается в качестве силы. Иными словами, так понимаемое количественное различие неизбежно ведет к дифференциальному элементу в отношении сил, который также является генетическим элементом силы, одновременно дифференциальным и генетическим»¹⁵⁷.

Схематизация, которой Эйзенштейн придавал такое значение, это именно ницшевская схематизация, функционирующая, если можно так выразиться, в режиме «продуктивного» или «экспрессивного». Каждая черта у него—это выражение силы, но каждое выражение силы переводит количество в качество, то есть производит *смысл*. Нетрудно, конечно, заметить, что активное и реактивное у Эйзенштейна постоянно маскируются пафосом и аффектом, страдательным, «патетическим» и «апатическим», согласно терминологии Вячеслава Иванова.

После сказанного можно вновь вернуться к вопросу о том, почему Эйзенштейн принял решение отойти от пролеткультовской эстетики смысловой самоорганизации жизни. В философском плане этот отход выражался в отказе от монистической модели искусства, не делающей онтологического различия между физическим и психическим, в пользу платонизма и пробле-

матики *участия*. Нет сомнения, что неспособность Эйзенштейна остаться на пролеткультовской платформе во многом определялась его внутренней связью с Мейерхольдом. Мейерхольд никогда не отказывался от эстетического понимания театра в пользу прямого жизнестроительства. И хотя он (как и Эйзенштейн) экспериментировал со сценическим пространством, отказываясь от рампы как от метафизического наследия буржуазного театра, стирание граней между зрителем и актером никогда не достигало у него эксцессов соборной утопии. В эссе 1907 года «К истории и технике театра», обсуждая театральные идеи Вячеслава Иванова, Мейерхольд соглашался с Ивановым касательно необходимости уничтожения рампы и возрождения античного театра, но вне всякой соборности. Он видел задачу такой реформы в уничтожении театральной иллюзии¹⁵⁸, репрезентации, но не в создании массового действия. Соответственно, он активно выступал в защиту театральной условности: «Движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют. <...> Условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений...»¹⁵⁹

Эта его позиция сохранилась и в дальнейшем. Театр в его сознании— настолько условный эстетический феномен, что всякая попытка внедрения в него массовости, а через нее «жизни как таковой», кажется ему нестерпимо фальшивой. Дело в том, что при переносе в театр любая массовка утрачивает характер жизни «*an sich*», как любил выражаться Богданов, и становится условностью. Мейерхольд иронически реагировал на призыв к театральной соборности:

«Комедиант не вынесет и того, чтобы на вербованные из студий и любительских кружков статисты толкались на сцене и мешали ему играть, делая вид, что кучка в десять человек воспринимается зрителем, как толпа в двести человек.

Кстати, тут мы пользуемся случаем спросить любителей массовых сцен: сколько нужно нанять статистов, чтобы осуществить требование режиссера Верхарна: “толпа действует, как одно многоликое существо”? Если нам скажут—100 человек,—не поверим; скажут 200—не поверим—мало!

Если условия сцены не позволяют впустить 20 000 человек, то мы предпочитаем 7 человек»¹⁶⁰.

Когда Эйзенштейн займется кино, он сможет мобилизовать огромные массовки, но трактовать их все-таки будет по-мейерхольдовски, как динамические массы, прочерчивающие в пространстве графические следы движения.

Дилемму, перед которой оказался театр послереволюционного периода и молодой Эйзенштейн вместе с ним, в начале 1920-х годов анализировал Густав Шпет. Еще накануне революции, в 1916 году, Шпет выступил против продукционистских теорий сознания, которые под его пером приобрели отчетливо монистический оттенок. В качестве мишени он выбрал Фихте: «У Фихте его Я получается в результате действия и само действует! “Я устанавливает себя самого, и оно есть, в силу одного лишь этого установ-

ления благодаря самому себе <...> Оно есть одновременно действующее и продукт действия; деятельно и то, что возникает благодаря деятельности: действие и осуществление составляют одно, и притом одно и то же; а потому *Я есть* есть выражение одного осуществленного действия»¹⁶¹. Фихте для него—как раз и является прямым выразителем монизма, не делающим различия между мышлением и действием. Для Шпета сознание и действие не могут совпадать. Но если они не совпадают, то следует полагать уводение мира в сознание, а, следовательно, отказаться от монизма.

В 1922 году Шпет создает целый ряд важных работ по эстетике. В докладе «Проблемы современной эстетики», прочитанном в марте 1922 года в РАХН, Шпет говорит о монизме как мистицизме. Мистик, по его мнению, отрицает всякую трансцендентальную, идеальную, умозрительную «реальность» и претендует на то, что она является для него «непосредственным опытом»¹⁶². Отсюда и критика Шпетом психологической эстетики, ориентированной на изучение непосредственного опыта переживания искусства. В «Эстетических фрагментах», написанных в том же году, Шпет атакует идею слияния искусства с жизнью: «Вне декадентства,—пишет он,—”искусство жизни” — фатовство и пошлость. Если жизнь есть искусство, то искусства нет»¹⁶³.

Очевидно, что для Шпета сознание неотделимо от мира идеальных форм, понятий, абстракций, которые не могут возникнуть исключительно из нерасчлененного и нерелексивного действия. Никакой «непосредственный опыт» не может преобразить хаос в смысл и порядок. Опыт массовых зрелищ, культивировавшийся Пролеткультом,—превосходное тому подтверждение. Движение толпы в пролеткультовских постановках было отмечено аморфностью и, конечно, участие в нем не производило никаких новых форм сознания. Шпет говорит об особой опасности такого «энтузиазма» производить ложное онтологизирование реальности. Это утверждение непосредственно относится к символистской эстетике: «Для эстетики особенно опасно смешение “энтузиазма” красоты с состоянием религиозного (космического) переживания, как верования, ибо к сущности верования относится, как известно, признание творчески возможного за реально существующим. Онтологизирование, превращение состояния эстетического духа, эстетического “энтузиазма”, “мании” в объективную предметность привело бы к мистической псевдо-онтологии в эстетике, а реализация и гипостазирование самой фундирующей идеи—к метафизическому псевдо-знанию»¹⁶⁴.

Это происходит оттого, что эстетический объект всегда относится не к реальности, а к некоей промежуточной сфере между идеями и предметами, к области «творчески возможного». Чтобы избежать онтологизации этих схематических реалий воображения, по мнению Шпета, следует постоянно подчеркивать *условность* эстетической реальности. Эстетический объект имеет совершенно особый статус между пониманием и чувственным опытом. В своей чистоте он дается нам как некая «внутренняя форма вещи», в которой чувственное встречается с логическим. Но именно об этой встрече постоянно и говорит Эйзенштейн со своей теорией платонического участия.

Pathos—это как раз такое явление, которое порождает отпечаток—«импринт»—воздействия, аффекта. По своей природе pathos относится к области

предикации, которая стремится стать, по выражению Мишеля Мейера, моментом самой субстанции. Но поскольку *pathos* является именно отпечатком, то есть следом на материальном, то, чтобы соприкоснуться с субстанцией, он должен исчезнуть вместе с материей, в которой он отпечатан. Длящийся, непреходящий *pathos* поэтому оказывается противоположен длящемуся, субстанциальному—природе вещей. Мейер пишет: «Если *pathos* длится, он непременно противостоит природе, сущностному, непреходящему; он—альтернатива, изменение, деформация, которая не может быть воспринята субстанцией. Это так же—человеческий порядок вещей, в котором дух, вместо того, чтобы достичь собственной природы, идентифицируясь с Природой, упорствует в своей наиболее обманчивой специфике...»¹⁶⁵ В таком виде *pathos* становится именно *страстью*, то есть аффектом, отделяющим человека от сущностного, искажающим существо мира. *Pathos* поэтому должен непременно сопровождаться *участием*, то есть экстатическим прохождением через сущностное, неподвижное, истинное. Иначе он неотвратимо станет онтологизированной массовой страстью, искажающим, длящимся отпечатком.

Кант считал энтузиазм аффектом, связанным с возвышенным. Энтузиазм—это «энергичный» аффект, вызываемый непредставимым, например, идеей добра или «непостижимостью идеи свободы». Поскольку энтузиазм отмечает чувственные представления, воображение в этом аффекте безудержно, но именно отказ от соотношения энтузиазма с восприятием внешнего мира делает его слепым. Кант писал: «...каждый аффект слеп или в выборе своей цели, или, если эта цель также дана разумом, в ее осуществлении; ведь аффект—это движение души, которое делает нас неспособными свободно размышлять об основоположениях, чтобы согласно им определять себя»¹⁶⁶. Жан-Франсуа Лиотар заметил, что революция относится к области кантовского возвышенного: «Лучше всего возвышенное определяется как неопределенность, *Formlosigkeit*; <...> То же самое можно отнести и к Революции и ко всем великим историческим потрясениям: они бесформенны и не имеют фигуры в исторической природе человека»¹⁶⁷. Но именно бесформенность революции в сочетании с непредставимостью абстрактных идей разума (вроде свободы) и вызывает аффект энтузиазма. И этот аффект обладает способностью к тому, чтобы длиться: «...эстетически энтузиазм возвышен, так как он есть напряжение сил через идеи, вызывающие такой порыв души, который действует гораздо сильнее и дольше, чем побуждение, получаемое от чувственных представлений»¹⁶⁸. Это чувство Лиотар сравнивает с тем, которое вызывается пропастью. Энтузиазм не преодолевает хаоса окружающего, но, наоборот, питается этим хаосом, как той бесформенностью возвышенного, без которой он не возможен. Онтологизации подвергается именно аффект, превращающий в длящийся отпечаток *pathos*'а. Мое собственное переживание, с точки зрения монизма, неотличимо от реальности и начинает занимать место этой реальности. Кант писал о том, что волнение, вызываемое возвышенным, «можно сравнить с потрясением, т.е. с быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта»¹⁶⁹. И это чередование притяжения и отталкивания, сама энергетика аффекта превращается в образ мира, например, в образ борьбы активного и реактивного, революционного и контрреволюционного.

Неразличение в массовом порыве аффективного, *pathos*'а и реальности с неизбежностью вело, как заметил Шпет, к онтологизации утопии (как непредставимой чистой идеи разума), к некорректному и даже опасному преобразению чистого энтузиазма, психологического состояния в действительность. Именно это, конечно, и происходило в процессе медленного генезиса социалистического реализма. Психологическая утопия онтологизировалась и постулировалась в виде объекта «реалистического» подражания.

Мимесис был второй ступенью, неотвратимо следовавшей за онтологизацией энтузиазма. Именно в этой ситуации приобретает все свое значение отказ Эйзенштейна от примитивно понимаемого мимесиса и замена его метексисом, то есть участием в сфере абстрактно-понятийного. Платонизм, зачатки которого появляются уже у молодого Эйзенштейна, вырастает в эстетическую доктрину тогда, когда сама программа упорядочивания революционного хаоса в смысловой порядок утрачивает всякую актуальность. К 1930-м годам реальность уже кристаллизовалась в онтологизированную утопию и не нуждалась в упорядочивании. И именно в это время Эйзенштейн начинает окончательно переходить на позиции своеобразного платонизма. Именно в этот момент он приходит к мнению, что хаос действительности может превратиться в смысловой порядок, только пройдя (прежде чем вернуться назад в область хаотического) через область абстракции и понятий.

Ален Бадью писал об участии, как о подведении противоречивого, непредставимого множества под единицу¹⁷⁰, то есть подчинение его некоей структуре как тотальности. Но само такое подведение под единицу, как указывал тот же Бадью, начинается с непредставимого множества, которое он называет множеством ничто, пустотой. Неудивительно поэтому, что прохождение через всеобщее само по себе может легко предстать в формах энтузиазма, созерцающего пустоту, ничто, непредставимое.

Чтобы предотвратить такое смешение, Эйзенштейн, как и Мейерхольд или Шпет, считал необходимым сохранять специфику эстетического объекта, не давая ему сползти в эмпирико-прагматический мир вещей. Но это же постулирование эстетической специфики было призвано спасти творчество от чисто логического формализма. Если схематизм внутренней формы эстетического объекта растворится в эмпирике, произойдет либо полное исчезновение смыслов и порядка, либо нелепая утопическая онтологизация реальности. Шпет писал:

«Понимание, втягивая в сферу разума самые вещи, тем самым втягивает и присущее им чувственное содержание. Онтические и логические—формально-рассудочные—схемы оживают под дыханием разума и расцветают, становясь вновь осязательно-доступными нашему опыту, переживанию, после того, как рассудок на время удалил от нас это чувственное многообразие под предлогом необходимости внести порядок в его хаос. Разумно-осмысленные чувственные картины действительности превращаются теперь из простого материала обыденного, “пошлого” переживания в материал эстетически преобразенного переживания. Разумная эстетика восстанавливает тот разрыв, который внес в живой опыт рассудок...»¹⁷¹

Но в этом описании буквально дается схема, которой следовал Эйзенштейн. Эстетическую сферу Шпет относил к области «отрешенного бы-

тия»—равно удаленного от метафизической трансцендентальности и эмпирической предметности.

Эйзенштейн, далеко уйдя от Пролеткульта, тоже стремится удержать отрешенность эстетической сферы, и удержание это точно так же достигается, с одной стороны, движением в сторону логического, рассудочного схематизма и одновременно обратным движением в область чувственного. Эта хиазма не позволяет онтологизировать психологические реакции и одновременно удерживает искусство на расстоянии от чистой умозрительности. Неудивительно и то, что Шпет расценивал эстетическую специфику театра в категориях, чрезвычайно близких мейерхольдовским и, соответственно,—эйзенштейновским. В программной статье «Театр как искусство» Шпет утверждает, что первичным материалом театра является не пьеса, а актер: «Его сфера—движения собственного тела, темп и ритм этого движения и порядок, размах и сжатие, чередование повышений и понижений голоса, напевность речи, темп ее. Имея в виду совокупность форм такого движения и принимая во внимание вышесказанное о характере сценического движения и об очувствлении лица, “души”, здесь можно условиться говорить о внешних и внутренних формах как формах и типах форм моторно-симпатических»¹⁷².

Внутренняя форма, которую тут упоминает Шпет,—это именно промежуточное образование, в котором встречается внешнее, чувственное и понятийное. «Внутренняя форма» у Шпета—это синтетически-динамическое явление, в котором в плоскости смысла сопрягаются предметность и звуки речи. Шпет писал:

«Вопрос о природе динамики внутренних форм есть вопрос не только о содержании представляющего их отношения, но также вопрос о том, зависят ли и формальные качества этой динамики,—темп, напряженность, диапазон, и т.п.,—всецело от таких же качеств определяющих терминов (“вещь”, “звучащая форма”), или внутренняя форма обладает собственным напряжением и силой, действующею независимо от изменения терминов, по собственным внутренним законам, и при случае оказывающею воздействие на изменение любого из терминов и их обоих вместе. И если дело так и обстоит, то может случиться, что внутренняя форма обладает таким динамическим напряжением, что, даже в относительно устойчивых схемах, она не выразима или выразима лишь при введении каких-то новых ограничивающих условий»¹⁷³.

Это значит, что сам предмет (который определяется Шпетом как «все, что может быть названо»¹⁷⁴) определяется непредставимой динамикой внутренней формы; так, он зависит от встречи звуковой формы слова с динамикой понятийно-логических форм.

Отсюда понятно, что смысловая стихия зрелища лежит не в области нагромождения на сцене так называемых «реалий», но именно в развернутой тут динамической схеме: «темп и ритм этого движения и порядок, размах и сжатие, чередование повышений и понижений голоса, напевность речи, темп ее». Именно в этих «условных», не натуралистических динамических элементах и происходит встреча частного с всеобщим.

Искусственность этих движений призвана отделять их от эмпирии жизни: «Для театрально-художественного впечатления простые моторные

сочетания форм подчиняются условному порядку и размещению, которые показательно (экспериментально) и схематически могут быть воспроизведены и на автоматах, куклах и марионетках»¹⁷⁵. Показательно, что Шпет обращается к куклам и марионеткам, неизменно привлекавшим внимание Мейерхольда и Эйзенштейна. То, что молодой Эйзенштейн понимал под экспрессивностью, вполне может интерпретироваться как динамическая внутренняя форма Шпета. В конце концов, эйзенштейновский метексис завершается в динамике экспрессивного тела. Стилизованная схематизация движений и есть способ упорядочивания хаоса реальности в некие стилевые тотальности, отражающие характер эпохи. В силу этого «театральное искусство здесь принципиально с и м в о л и ч н о»¹⁷⁶. Иными словами, имея дело с экспрессивными формами движения, мы непосредственно соприкасаемся со смыслом, который не достигает тут чистой концептуальности и фиксируется в символах.

Вертов стоял на позициях, близких пролеткультовскому монизму и продукционизму. Смыслы у него возникают непосредственно из движения жизни с помощью магии погруженного в эту жизнь кино-глаза. Но кино-глаз не имеет выхода к платонической *всеобщности*, которую он нащупывает только через эмпирически-тематические каталоги и повторы, а, следовательно, он не способен и к производству смыслового порядка вещей. Эйзенштейн долгое время колеблется между монизмом и платоническим дуализмом. Но, в конце концов, он встает на позиции «*участного*» *платонизма*.

Этот окончательный выбор позиции состоится слишком поздно, когда от кинематографа уже не требуется упорядочивать хаос, но лишь копировать онтологизированную утопию. Сам метод в таких условиях выглядит утопическим, а может быть, и опасным, и уже, во всяком случае, совершенно неуместным. Шпет с его непризнанием простого подражания исчезает в лагерьх, откуда не возвращается. Эйзенштейн работает над своими теориями в нарастающей интеллектуальной изоляции. Ницшевское понимание реальности как бессмысленного хаоса, ждущего художника, в изменившейся политической ситуации утрачивает смысл. Жизнь перестает пониматься как *материал*, она понимается как образец для копирования, иными словами, как *идея*. Платонизм принимает совершенно неожиданное обличье. «Участие» отныне становится описанием готовой формы, модели, мимесисом, а не метексисом. Художественные проекты Эйзенштейна и Вертова теряют актуальность.

1. Богданов А. А. Пролетариат и искусство // Богданов А. А. Вопросы социализма. М.: Политиздат, 1990. С. 421.

2. Богданов А. А. Десятилетие отлучения от марксизма // Неизвестный Богданов. М.: ИЦ «АИРО-XX», 1995. Книга 3. С. 81.

3. Богданов А. А. Критика пролетарского искусства // Богданов А. А. Вопросы социализма. С. 438.

4. Существенно, что примерно в 1917 году на позиции чистого энергетизма в духе Гельмгольца переходит и Бехтерев, также начинающий мыслить в монистических категориях и уходящий в силу этого от принципа психофизического параллелизма, проводящего четкое различие между психическими и физическими явлениями.

5. Богданов А. А. Эмпириомонизм. М.: Республика, 2003. С. 41.
6. Там же. С. 63.
7. Там же. С. 77.
8. Там же. С. 79.
9. Богданов А. А. Системная организация материи // На переломе. Философия и мировоззрение. Философские дискуссии 20-х годов. М.: Политиздат, 1990. С. 427.
10. Там же. С. 428.
11. Бахтин М. <К философии поступка> // Бахтин М. М. Собрание сочинений. М., 2003. Т. 1. С. 36.
12. См.: Sochor Zenovia A. Revolution and Culture. The Bogdanov–Lenin Controversy. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
13. Керженцев П. М. Творческий театр. П.: Госиздат, 1920. С. 56.
14. Эйзенштейн С. Мемуары. М.: Труд–Музей кино, 1997. Т. 1. С. 81.
15. Левин Е. С. Годы учения Сергея Эйзенштейна // Киноведческие записки. 1993/1994. № 20. С. 187–192.
16. Там же. С. 191.
17. Это положение прямо противостояло ленинской платформе, утвержденной под нажимом первым съездом Пролеткульта в 1920 году. Ленин вставил в свой проект резолюции такое утверждение: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеология революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этой направлении <...> может быть признана развитием действительно пролетарской культуры».—Ленин В. И. О пролетарской культуре // Ленин В. И. Избранные произведения: в 3 тт. М.: Политиздат, 1976. Т. 3. С. 425.
18. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 тт. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 269.
19. Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 175.
20. Там же. С. 174.
21. Там же. С. 184.
22. Эйзенштейн С. Наброски к статье // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 264.
23. Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 173.
24. Миметизм был важной составляющей тогдашней психологии и, в частности, «коллективной рефлексологии» Бехтерева, оказавшей влияние на Эйзенштейна так же, как и на Вертова.
25. Там же. С. 174.
26. Вертов Д. Из наследия. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2. С. 96–97, 102, 105–107 и др.
27. Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2000. С. 517.
28. Там же. С. 531.
29. Эйзенштейн С., Третьяков С. Выразительное движение // Мнемозина. Исторический альманах. М.: Эдиториал УРСС, 2000. Вып. 2. С. 300–301.
30. Там же. С. 300.
31. Делёз Жиль. Различие и повторение. СПб: Петрополис, 1998. С. 64.
32. Соколов И. Индустриальная жестикация // Эрмитаж. 1922. № 10, 18–24 июня; Соколов И. Тэйлоризм в театре // Вестник искусств, 1922, № 5. О позиции Соколова см. вступление А.С.Миляха к публикации цитируемой статьи Эйзенштейна и Третьякова—Мнемозина. Вып. 2. С. 284.

33. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 10–11.
34. Третьяков С. Эйзенштейн—режиссер-инженер // Советский экран. 1926. № 1, 5 января.
35. Такой авторитет в глазах Эйзенштейна, как Уильям Джемс писал: «Моя теория <...> сводится к тому, что телесные изменения непосредственно следуют за возбуждающим фактом, и что наши ощущения этих изменений в процессе их разворачивания и есть эмоция».— James William. The Principles of Psychology. Chicago-London: Encyclopaedia Britannica, 1952. P. 743. Эмоции, таким образом, оказываются самой непосредственной трансляцией телесного отражения состояния среды.
36. Эйзенштейн С. Монтаж. С. 531.
37. Там же. С. 532.
38. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006. Т. 2. С. 15.
39. Критику миллевского абстрагирования см. у Гуссерля: Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2 // Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 3 (1). М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 130–137.
40. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 2. С. 15.
41. Герман Эббингауз, например, писал (в 1908 году) о возникновении «общих представлений» с помощью выделения сходных элементов в процессе воспоминания: «Окружающие нас и воспринимаемые нами вещи большей частью представляются нашему наблюдению случайно соединенным, пестрым и беспорядочным многообразием. Но сознавая при мысленном воспроизведении лишь отдельные черты, которые притом присущи множеству вещей, и мысленно выделяя, таким образом, ОБЩЕЕ в вещах, мы тем самым умственно распределяем их по классам и родам. Мы отделяем их от случайностей окружающей среды и от особенностей отдельного случая и соединяем по внутренним их соотношениям, по их родству, как мы в таких случаях выражаемся. Необозримая масса сосуществующих вещей уясняется благодаря подчинению одних объектов другим».— Эббингауз Г. Очерк психологии // Эббингауз Г., Бен А. Ассоциативная психология. М.: АСТ, 1998. С. 120. К числу абстракций, формирующихся таким образом, Эббингауз относит понятие длины, человека, красного цвета и цвета вообще и т.д.
42. Георгий Челпанов прямо называл рефлексологию изучением процесса «образования привычных движений, вернее привычек или того, что в психологии называется ассоциацией...»— Челпанов Г. Объективная психология в России и Америке (Рефлексология и психология поведения) // Челпанов Г. И. Психология. Философия. Образование. М.-Воронеж: Московский психолого-социальный институт, 1999. С. 472.
43. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 тт. Т. 2. С. 43.
44. Там же. С. 96.
45. Там же. С. 97.
46. Там же. С. 98.
47. Там же. С. 99.
48. Там же.
49. Эйзенштейн С. Ошибки «Бежина луга» // Эйзенштейн С. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С. 384.
50. О «позитивности» у Гегеля в контексте освоения им понятия «отчуждения» см.: Лукач Д. Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества. М.: Наука, 1987. С. 583.
51. Durkheim Emile. The Elementary Forms of the Religious Life. New York-London: The Free Press–Collier Macmillan, 1965. P. 481.
52. Gellner Ernest. Concepts and Society // Rationality / Ed. by Bryan R. Wilson. Oxford: Basil Blackwell, 1985. P. 18.
53. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 2. С. 63.
54. Там же. С. 65.

55. Там же. С. 66–67.
56. Там же. С. 241.
57. Там же. С. 101.
58. Там же. С. 183.
59. Там же. С. 263.
60. Х а й д е г г е р М. Бытие и время. М.: Республика, 1993. С. 331.
В раннем тексте «Феноменологические интерпретации в связи с Аристотелем» (1922) основным движением «фактической жизни» Хайдеггер называет умение «заботиться» (*сигаре*), в осуществлении «заботы» жизнь как бы отделяется от себя самой и устремляется в мир. Это стремление к поглощенности миром Хайдеггер называет «падением жизни от самой себя». Но это «падение», по мнению философа, по существу определяет характер темпоральности «фактической жизни»: «Когда бы она ни покидала собственный путь и ни стремилась избежать себя, фактически [именно] тогда жизнь оказывается для себя самой. Именно в этом “нахождении вне себя” жизнь являет себя себе и следует своей поглощенности в мирские заботы и представления. Как и все другие движения фактической темпоральности, это “поглощение в” имеет в себе более или менее очевидную, хотя и не признаваемую обращенность *вспять*, к тому, *от чего она бежит*. То, от чего она бежит, есть сама жизнь, как фактическая возможность быть открыто схваченной как объект, к которому и обращена озабоченность». — Heidegger Martin. Supplements. Albany: SUNY Press, 2002. P. 119.
61. Х а й д е г г е р М. Бытие и время. С. 338.
62. K i s i e l T h e o d o r. The Genesis of Heidegger's *Being and Time*. Berkeley—Los Angeles: University of California Press, 1993. P. 438.
63. Артемий Магун пишет: «Ereignis предоставляет точку зрения, исходя из которой вещи освещаются бытием. Похоже, что само событие занимает место глаза. <...> Событие—это то, что сводит вместе бытие и время и что соотносит друг с другом все три измерения времени». — Магун А. Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта. СПб: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2008. С. 205.
64. Леви-Брюль был профессиональным философом, писавшим теоретические книги по антропологии, ни разу не совершив ни одной поездки к «примитивным» народам. По существу, он создавал своего рода антропологическую философию.
65. Б а х т и н М. <К философии поступка> // Б а х т и н М. М. Собрание сочинений. М., 2003. Т. 1. С. 20–21.
66. Там же. С. 407.
67. И в а н о в В я ч. Две стихии в современном символизме // И в а н о в В. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 158.
68. Там же.
69. И в а н о в В я ч. Дионис и прадионисийство. СПб: Алетейя, 1994. С. 194–195.
70. Цит. по: Г о г о т и ш в и л и Л. А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // И в а н о в В я ч. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 316.
71. П о т е б н я А. А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. С. 131.
72. Там же. С. 259.
73. И в а н о в В я ч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 104.
74. См.: Г о г о т и ш в и л и Л. А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия).
75. Л о с е в А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, Российский открытый университет, 1993. С. 633.
76. Там же. С. 642.
77. Там же. С. 643.
78. А р и с т о т е л ь. Сочинения: в 4 тт. М.: Мысль, 1975. Т. 1. С. 79.

79. П л а т о н. Сочинения: в 3 тт. М.: Мысль, 1970. Т. 2. С. 409.
80. Там же. С. 410.
81. *Меон* в философии Лосева,—это иное сущего. Всякое сущее, чтобы существовать, должно быть отличимо от иного. Отличие это имеет позитивный характер, так как указывает на то, что сущее имеет форму, границы, отделяющие его от иного. Это иное сущего как «утверждение факта оформленности предмета»—и есть меон.
82. Л о с е в А. Ф. Бытие. Имя. Космос. С. 659.
83. Там же. С. 660.
84. Я понимаю тут событие в духе Рикёра: «Для дискурса способом существования является акт, его неотложность (Бенвенист), которая как таковая имеет природу события. Изречение есть актуальное событие, акт перехода, акт исчезновения; система, напротив, существует вне времени, поскольку она—просто-напросто скрытая возможность».—Р и к ё р П о л ь. Конфликт интерпретаций. М.: Academia-Центр–Медиум, 1995. С. 134. Метексис в таком контексте не есть просто общность, через которую части получают смысл, но именно *событие участия*.
85. Л о с е в А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: Ладомир, 1994. С. 151.
86. D e l e u z e G i l l e s. Spinoza et le problème de l'expression. Paris: Ed. de Minuit, 1968. P. 154.
87. Л о с е в А. Ф. Бытие. Имя. Космос. С. 205.
88. Там же. С. 205.
89. И в а н о в В я ч. Дионис и праднионисийство. С. 167.
90. Там же. С. 195.
91. М а н д е л ь ш т а м О. О природе слова // М а н д е л ь ш т а м О. Э. Собрание сочинений: в 4 тт. М.: Terra-Terra, 1991. Т. 2. С. 253.
92. «Хаотический мир ворвался—и в английский home и в немецкий Gemüt; хаос поет в наших русских печках, стучит нашими вьюшками и заслонками».—М а н д е л ь ш т а м О. Гуманизм и современность // Там же. С. 353.
93. Там же. С. 283.
94. Там же. С. 279.
95. Там же.
96. Там же. С. 293.
97. Там же. С. 279.
98. Там же. С. 280.
99. Там же.
100. Там же. С. 297.
101. Там же. С. 40.
102. И в а н о в В я ч. Предисловие к книге Р.Роллана «Народный театр» // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1988. С. 17.
103. Работавший с Ивановым в ТЕО Наркомпресса П.А.Марков в своих воспоминаниях пишет о «совершенно метафизической теории “соборного театра”, утверждаемой Ивановым».—М а р к о в П. В ТЕО Наркомпресса // М а р к о в П. А. О театре: в 4 тт. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 430. Это утверждение совершенно неправильно. Иванов стремился как раз уничтожить «метафизический» аспект театра, выражающийся в его репрезентативности, противопоставлении сцены зрителю и т.д.
104. Б о г д а н о в А. А. Вопросы социализма. С. 154.
105. З о л о т н и ц к и й Д. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. С. 294.
106. М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Об искусстве. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 60.

107. О полемике Лассалья–Маркса в контексте «реализма» см.: R i d e r J a c q u e s L e. *L'Allemagne au temps du réalisme*. Paris: Albin Michel, 2008. P. 56–75.

108. М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Избранные произведения: в 3 тт. М.: Политиздат, 1970. Т. 1. С. 425.

109. Экстаз интересовал и вышедшего из символизма (в частности, символистского театра Веры Комиссаржевской) Мгеброва, возглавлявшего Петроградский театр Пролеткульта, которого много лет спустя Эйзенштейн пригласит сниматься в «Иване Грозном» в роли Пимена.

110. Любопытно, что в 1924 году Лев Шестов написал статью «Неистовые речи. Об экстазах Плотина», позже включенную им в книгу «На весах Иова». Здесь Шестов прямо описывает экстаз как неоплатонический метексис—выход за пределы множественного в область Единого. Экстаз понимается им как отречение от рационального основания (всегда множественного), а следовательно, как отречение от логоса, превращение философа в «мисологоса». Неоплатонический экстаз переживается в мгновении озарения: «...предпоследняя истина дается нам не как результат методического размышления, а приходит извне, неожиданно—как мгновенное просветление».—Ш е с т о в Л. На весах Иова. М.: АСТ-ФОЛИО, 2001. С. 375.

111. Э й з е н ш т е й н С. Неравнодушная природа. Т. 2. С. 101.

112. Там же.

113. «Грек всегда испытывал опыт страсти (passion), как нечто таинственное и пугающее, как опыт силы, находящейся в нем, овладевающей им, а не подчиненной ему. Само слово pathos свидетельствует об этом: как и его латинский эквивалент passio, оно означает нечто претерпеваемое человеком, нечто, пассивной жертвой чего он является. Аристотель сравнивает человека в состоянии страсти со спящим, безумным или пьяным...»—D o d d s E. R. *The Greeks and the Irrational*. Boston: Beacon Press—Beacon Hill, 1957. P. 185.

114. Скорее всего, Эйзенштейн позаимствовал проблематику «пафоса» у Вячеслава Иванова, который часто называет pathos «страстями». Вслед за Эвгемером он проводит различие между «апатическими» и «патетическими»—страдающими богами. При этом божественный пафос оказывается способом приводить мир в движение: «...божественная природа сама по себе всегда и безусловно свободна от аффектов, но некоторые боги осуществляют собою начало пафоса и служат его живыми двигателями».—И в а н о в В я ч. Дионис и прадиионисийство. С. 205–206. Иванов пишет о неразрешимой дилемме эллинизма, связанной с божественным «пафосом»: «...или боги недвижны и бесстрастны, и тогда вся эллинская религия только народное суеверие, или боги—существа, подверженные страстям,—и тогда они не абсолютные сущности. Эллинизм не умело ни отказаться от идеи божественного страдания, ни цельно и гармонически вывести ее в общий религиозный синтез своего миропонимания».—Там же. С. 206.

115. V a m v o u k a k i s N i c o l a s. Les catégories aristotéliennes d'action et de passion vues par Simplicius // *Concepts et catégories dans la pensée antique* / Pierre Aubenque (éd.). Paris: Vrin, 1980. P. 259.

116. P r o c l u s. Commentary on Plato's *Parmenides*. Princeton: Princeton University Press, 1987. P. 214.

117. L é v y - B r u h l L u c i e n. The Notebooks on Primitive Mentality. New York: Harper, 1975. P. 83.

118. L é v y - B r u h l L u c i e n. La mentalité primitive. Paris: Félix Alcan, 1922. P. 48.

119. Ibid. P. 242.

120. Р и к к е р т Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. С. 96.

121. Там же. С. 93.

122. C a s s i r e r E r n s t. The Logic of the Humanities. New Haven: Yale University Press, 1966. P. 90.

123. «Печальное недоразумение, наследие рационализма, что правда может быть только истиной, слагающейся из общих моментов, что правда положения есть именно повторяемое и постоянное в нем...»—Б а х т и н М. <К философии поступка> // Б а х т и н М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 36.

124. Эйзенштейн С. Драматургия киноформы // Эйзенштейн С. Монтаж. С. 532.
125. Там же. С. 533.
126. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 2. С. 98–99.
127. «Мифы и мистерии Диониса. Диониса, раздираемого на части, и части, вновь воссоединившиеся в преображенного Диониса. То есть самый порог, с которого начинается искусство театра, в дальнейшем ставшее кино».—Эйзенштейн С. Монтаж. С. 223.
128. Варбург Аби. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука. Серия «Художник и знаток». 2008.
129. Иванов Вяч. Дионис и праднионийство. С. 167.
130. Эйзенштейн С. Метод. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2. С. 7.
131. Там же.
132. Роде, на которого ссылается Эйзенштейн, писал о том, что титаны «разрывают Одного на Множество частей; через их безбожие божественный Один разрывается на множество вещей этого мира. Он возрождается в новом Дионисе, выходящем из Зевса».—Rohde E. *Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*. New York: Harper & Row, 1966. V. 2. P. 341.
133. См., например: Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. С. 178–191.
134. Эйзенштейн С. Ошибки «Бежина луга» // Избранные статьи. С. 384.
135. Там же.
136. Там же. С. 387.
137. Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 238.
138. Лейда Джей. На съемках «Бежина луга» // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. С. 268.
139. Burkert Walter. *Greek Religion*. Cambridge: Mass., Harvard University Press, 1985. P. 65.
140. Harrison Jane. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. New York: Meridian Books, 1955. P. 650.
141. Ibid. P. 651.
142. См.: Coque André La, Ricoeur Paul. *Thinking Biblically. Exegetical and Hermeneutical Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. P. 101.
143. Фрейденоберг О. Миф и литература древности. М.: Наука, 1998. С. 39.
144. Эйзенштейн С. Метод. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. С. 174.
145. Там же. С. 176.
146. Там же. С. 86.
147. Meyer Michel. *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. P. 30.
148. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 тт. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 132.
149. Там же. С. 133.
150. Там же. С. 152–153.
151. В написанном для «Метода» эссе Эйзенштейн критикует тенденцию отделять познание от производства. «Для нас знающий—это участвующий» (Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. С. 77),—воскликает он, понимая участие именно как производство. Он хвалит, например, Плеханова за то, что тот «рассматривает слово в неразрывной социально-производственной связи, для анализа возвращая его из сфер надстроечных в сферу базового производственного и практического сложения и возникновения слова».—Там же. С. 75.
152. Nietzsche Friedrich. *The Will to Power* (§ 515). New York: Vintage, 1968. P. 278.

153. Хайдеггер полагал, что у Платона происходит замещение *aletheia* «идеей». Он пишет, что учение Платона об истине «построено на невысказанном процессе воцарения *идеи* над *алетеией*». — Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Республика, 1993. С. 357. О замещении алетей *homöiosis*’ом у Хайдеггера и возможности мыслить мимесис в категориях продуктивности см.: L a s o u e - L a b a r t h e P h i l i p p e. Typography. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 43–138.
154. R o s e n S t a n l e y. The Question of Being. A Reversal of Heidegger. New Haven: Yale University Press. P. 241.
155. H e i d e g g e r M a r t i n. The Basic Problem of Phenomenology. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988. P. 107.
156. Э й з е н ш т е й н С. Монтаж. С. 60–61.
157. D e l e u z e G i l l e s. Nietzsche et la philosophie. Paris: PUF, 1970. P. 56.
158. В период постановки «Зорь» (1920) Мейерхольд возмущался: «...в Москве, где жил столько времени такой непримиримый враг рампы, как Вячеслав Иванов, ни одна из сцен не пожелала выбросить эту сценическую ветошь—рампу, упорно сохраняющую другую ветошь театра—мещанскую иллюзорность»—Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 16.
159. Там же. Часть 1: 1891–1917. С. 142.
160. Там же. Часть 2: 1917–1939. С. 14.
161. Ш п е т Г. Г. Сознание и его собственник // Ш п е т Г. Г. Философские этюды. М.: Прогресс, 1994. С. 51.
162. Ш п е т Г. Г. Искусство как вид знания. М.: Росспэн, 2007. С. 304.
163. Ш п е т Г. Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 352.
164. Ш п е т Г. Г. Искусство как вид знания. С. 310–311.
165. M e y e r M i c h e l. Philosophy and the Passions. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2000. P. 44.
166. К а н т И. Критика способности суждения // К а н т И. Сочинения: в 6 тт. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 282. Эта неспособность свободно размышлять об основаниях, по мнению Канта, сближает энтузиазм с безумием.—Там же. С. 286.
167. L y o t a r d J e a n - F r a n ç o i s. L'Enthousiasme. Paris: Galilée, 1986. P. 57.
168. К а н т И. Критика способности суждения. С. 282.
169. Там же. С. 265–266.
170. Бадью определяет платоновскую идею как проявление мыслимого в вещах. Но это проявление мыслимого, по его мнению, сопряжено с «участием», которое означает, что «я мыслю» «существующие множества как единицы»—B a d i o u A l a i n. Being and Event. London–New York: Continuum, 2005. P. 36.
171. Ш п е т Г. Г. Сочинения. С. 420.
172. Ш п е т Г. Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1988. С. 46.
173. Ш п е т Г. Г. Внутренняя форма слова. М.: ГАХН, 1927. С. 94.
174. Там же.
175. Ш п е т Г. Г. Театр как искусство. С. 47.
176. Там же. С. 49.