

**КНИГИ**





Валерий Подорога  
**Второй экран. Сергей  
 Эйзенштейн и кинематограф  
 насилия.**  
**Т. 1. Зеркальная подпорка.  
 Материалы к психобиографии**

М.: BREUS, 2017  
 (Лауреат Премии Кандинского 2015 года  
 в номинации «Научная работа. История  
 и теория современного искусства»)

**Елена Петровская**

### **СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН: ОТ БИОГРАФИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЮ**

Исследование биографических оснований творчества С. М. Эйзенштейна принадлежит к числу многолетних проектов В. А. Подороги, объединенных общностью философского подхода. Об этом я могу свидетельствовать как слушатель лекций, читавшихся в начале 1990-х годов в Институте философии РАН, как участник более позднего проекта по автобиографии (одноименная книга опубликована в 2001 году<sup>1</sup>), а также как человек, помогавший В. А. Подороге в общении с иностранными коллегами, в том числе и во время межуниверситетского семинара в Дубровнике (1990)<sup>2</sup>, от которого он сам ведет отсчет своей эйзенштейновской эпопеи. Эта веха упоминается им в вышедшем в 2017 году первом томе фундаментального исследования «Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия»<sup>3</sup>. Здесь же мы узнаем и о роли самого Эйзенштейна в интеллектуальном становлении автора: «...Э. — мой первый настоящий путеводитель к знанию», признается Подорога, но вместе с тем и по искусству в целом, понимаемому вне зависимости от деления на виды (с. 8). Такое признание

хорошо высвечивает атмосферу советского времени, когда удачная книжная находка — в данном случае собрание сочинений все того же Эйзенштейна — могла действительно преобразить существование.

Интереснее всего, на мой взгляд, начать обсуждение с метода, который В. А. Подорога разрабатывает все эти годы, причем параллельно с углубленным изучением архивных материалов. Собственно, это и есть условие теоретизирования — доскональное знание разнородных (авто)биографических свидетельств, а главное — внимание к тому, какова внутренняя логика этого материала. Ближе к концу книги Подорога ссылается на «правило метода», которого придерживался Эйзенштейн, а именно «мыслить на языке того, что мыслится». Это правило является неукоснительным ориентиром самого Подороги: «Исследуя предмет, — поясняет он, — мы должны мыслить, как того требует сам предмет, — чтобы оставаться в границах заявленного нами аналитического интереса» (с. 276). Слово «аналитический» в данном контексте может показаться достаточно нейтральным. Однако не стоит забывать о том, что каким бы обособленным и специфичным ни был предмет рассмотрения — кинематограф Эйзенштейна в свете детского опыта, преломленного в его же собственных воспоминаниях, — даже этот предмет подчиняется общим правилам оригинальной интерпретационной стратегии под названием «аналитическая антропология», сформулированной и примененной Подорогой в его исследованиях по классической и современной русской литературе XIX — начала XX века<sup>4</sup>.

Не вдаваясь в подробности, отметим такой существенный момент, как понятие произведения. Если применительно к литературе

- 1 Авто-био-графия. К вопросу о методе // Тетради по аналитической антропологии. № 1 / Под ред. В. А. Подороги. М.: Логос, 2001.
- 2 Описание этого курса, как и других этапов многолетнего плодотворного сотрудничества, содержится в книге известного американского ученого Сюзан Бак-Морс: Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2000. P. 230ff.
- 3 Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. М.: BREUS, 2017. Далее страницы в тексте приводятся по этому изданию.
- 4 См.: Подорога В. А. Мимесис. Материалы к аналитической антропологии литературы. Т. 1. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006; Он же. Мимесис. Материалы к аналитической антропологии литературы. Т. 2. Ч. 1. М.: Культурная революция, 2011; Он же. Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.

использование этого термина не вызывает особых вопросов (хотя надо признать, что Подорога вкладывает в него особый смысл), то словосочетание «Произведение-Эйзенштейн», вводимое автором, тут же обращает на себя внимание. О чем идет речь? На этот счет Подорога дает некоторые предваряющие разъяснения. Во-первых, он отказывается от принятого жанра психобиографии, а стало быть, не дает читателю возможности проследить за событиями жизни Эйзенштейна, как те разворачивались в хронологическом или ином причинно-следственном порядке. Во-вторых, он отказывается и от того способа анализа, который руководил его чтением и пониманием литературы и который определяется как «имманентный анализ произведенческой матрицы...». Это значит, что дело не идет о простом восстановлении логики произведений Эйзенштейна, которое, если руководствоваться исследованиями литературы, предпринятыми Подорогой, было бы чем-то сродни работе русских формалистов. Взамен предлагается нечто третье, а именно ряд тематических подходов, которые все вместе могли бы пролить свет на так называемое *дело* Эйзенштейна (с. 10), а это возвращает нас к понятию произведения.

Вот как об этом пишет сам автор: «Произведение делается, производится, но само оно не может никогда стать произведенным, актуальным “сейчас и здесь”, оно — не конечный продукт, не Книга, а условие произведения, делания, то есть оно всегда вне того времени, где ищет возможность выражения. <...> Произведение — не результат, не произведенное, а *возможность* Произведения» (с. 47). На этой возможности, обусловленной биографическим опытом Эйзенштейна, и сосредоточивает свое внимание Подорога. Я не уверена в том, что его апелляция к субстанции, трактуемой с философских позиций («...произведение можно толковать в староклассическом, Спинозистском смысле, как *субстанцию*...»), а тем более как нечто статичное (по его собственным словам — «покоящееся, пребывающее, имеющее место в основании»), помогает читателю лучше разобраться с этим необычным пониманием произведения. Во-первых, сам Подорога заявляет о своем намерении воссоздать «*динамический образ* Произведения» (курсив мой. — Е. П.; там же). Во-вторых, это такой метафизический ход, который отсылает нас к неким предельным основаниям, а стало быть, снова вводит неизменность там, где, казалось бы, ее не должно быть в принципе (не говоря уже о том, что Спинозистская субстанция, на которую ссылается автор в подтверждение своих

слов, находится в бесконечном движении). Это напряжение — между открытой возможностью, которая мыслится динамически, и образом произведения в качестве замкнутого целого, — сохраняется на протяжении всего исследования. Но вначале мы должны понять, как именно создается автором — во времени его собственной интерпретации — Произведение-Эйзенштейн.

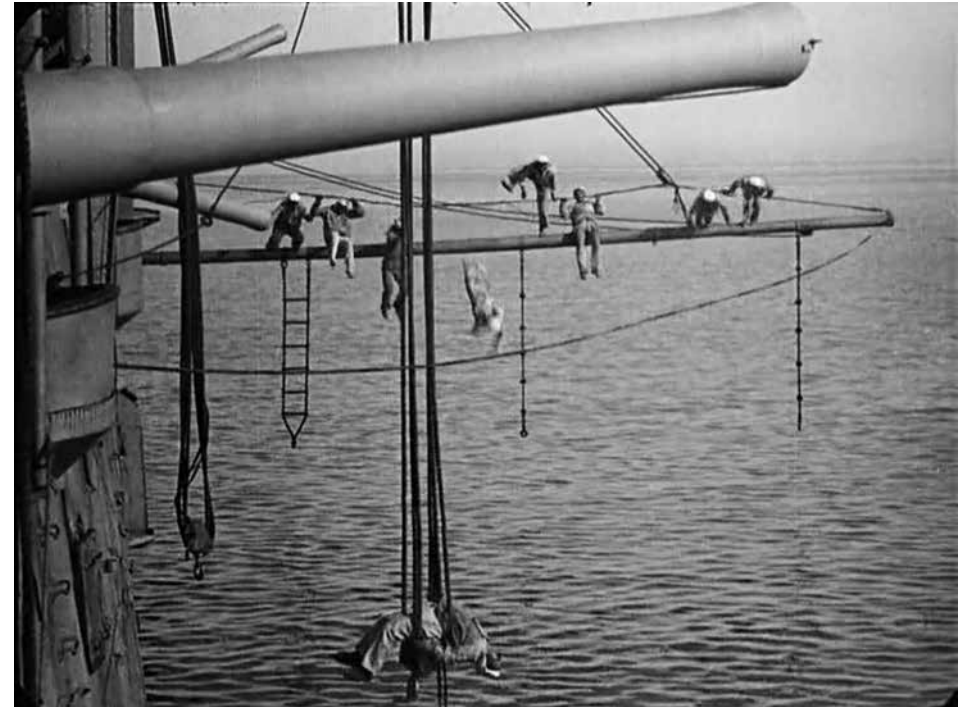
Несмотря на то что Подорога не следует психобиографическим шаблонам, он полагается на психоаналитические штудии, к чему, надо сказать, всячески располагает сам Эйзенштейн, который, будучи человеком энциклопедических знаний, не только увлекался новомодной научной литературой, но и осуществлял нечто вроде постоянного аутопсихоанализа в своих воспоминаниях и отчасти визуальных работах. Поскольку задача Подороги — следовать правилам, установленным самим Эйзенштейном, то неудивительно, что он проходит путь *вместе* с режиссером, удерживая при этом необходимую аналитическую дистанцию. Возможно, те, кому не доводилось читать Эйзенштейна, не смогут оценить эту близость и в то же время явное несовпадение, это соприсутствие другого человека — его собственных высказываний, излюбленных тем, образов и даже интонации — в выстраиваемом вокруг него повествовании. С другой стороны, книга Подороги может послужить толчком для обращения к работам самого Эйзенштейна, которые и по сей день поражают своей интеллектуальной продуктивностью, жизнелюбием и неумным творческим воображением. Правда, читая его сочинения сегодня, мы, наверное, будем по-другому расставлять акценты. И все же Эйзенштейн остается фигурой, в высшей степени актуальной для современного кинематографа как кинематографа масс, поскольку в этом, на мой взгляд, и состоит его главное достижение: оставаясь выходцем из буржуазной, то есть индивидуалистической, среды, он сумел дать выражение коллективной чувственности ни больше ни меньше как нового субъекта исторического действия.

В своем движении вместе с Эйзенштейном Подорога предлагает читателю различать условно два экрана: экран-I, в целом совпадающий со снятыми режиссером фильмами (которые мы, наверное, привычно назвали бы его произведениями), и экран-II, необходимо скрытый от зрителей и вбирающий в себя совокупность «личных, драматически переживаемых детских травм», постоянно питающих воображение (заметим, что именно он, экран-II, дает название всей



1. Жак Калло. *Повешенные*. Из серии *Ужасы войны*. 1632–1633  
Офорт. Фрагмент

книге; с. 36–37). Этот невидимый экран, становящийся улавливателем различных травматических проекций, а главное — «открывающий технику и способы производства образов» (с. 120), и есть та динамика Произведения, которая интересует Подорогу. Пожалуй, забегаю немного вперед, укажем на то, как возможен переход от одного экрана к другому. Второй экран — это экран индивидуальных образов памяти, которые Подорога называет солипсистскими. Поскольку речь идет о детских травмах, то здесь запечатленным оказывается не что иное, как насилие: травма неукоснительного послушания разведенному отцу, но и прямой отпечаток — «импринтинг» — сцен, связанных с жесткостью, а именно пыток, казней и проч., в основном



2. Сергей Эйзенштейн. *Броненосец «Потемкин»*. 1925  
Кадр из фильма (гибель матроса Вакуленчука)

почерпнутых из книг. Энергия насилия, согласно Подороге, и соединяет знак памяти с видимым образом, чем и обеспечивается переход от экрана-II к экрану-I. Пластический образ, устремленный к пределу выразительности, то есть конкретный кинематографический прием, — вот то, что актуализирует не проявленные знаки памяти и одновременно подпитывается ими. Поэтому невозможно, строго говоря, отделить первый экран от второго — только интерпретационное усилие позволяет это сделать.

К этому следует добавить особый характер эйзенштейновской памяти, которую сам режиссер называл эйдетической. Такая память позволяет удерживать образы вещей с сохранением их мельчайших

деталей — как на фотографии. Эта особенность памяти привлекает Подорогу тем, что в ней он угадывает так называемую энграмму, иными словами, прямой оптически-физиологический отпечаток — или остаток — «свернутого» в памяти движения. Это длительная память. Она возвращается во взрослом состоянии, «распрямляясь» в серию творческих актов (у Эйзенштейна это связывается с рисованием), — «психотелесный эквивалент детской травмы» (с. 113). С другой стороны, пользуясь феноменологическим словарем, Подорога приравнивает сознание эйдетики к чистому сознанию, освобожденному от самого вещественного мира в его разнообразных проявлениях (впрочем, редукция у Подороги не является настолько радикальной). Вместо этого — «особый вид предсознательной оптики, почти сновидной, с помощью которой солисист-наблюдатель исследует собственные образы и другие содержания сознания» (с. 117). Это еще одно определение второго экрана, который, как мы помним, сохраняет у Эйзенштейна энергию насилия. Отсюда уже нетрудно перебросить мост к хрестоматийным образам его кинематографа — образам революционного насилия, — которые составляют общемировое достояние экрана в собственном смысле, в данном случае — экрана-1.

И все-таки как можно удержаться в области предсознательных образов памяти, даже если, как в случае памяти фотографической, они детализированы до предела? Вот здесь на помощь и приходят психоаналитические наработки, которые, как уже отмечалось, весьма интриговали Эйзенштейна. Одной из главных психоаналитических идей, подсказанных самим режиссером, становится для Подороги комплекс «возвращения в материнскую утробу», или — сокращенно — *MLb (Mutterleib)*<sup>5</sup>. У Эйзенштейна упоминание этого комплекса, как показывает Подорога, связано с представлением о регрессии, имеющей место во всяком восприятии, в том числе и эстетическом. Иначе говоря, речь идет о возвращении к архаическим пластам сознания, о сознании, не потерявшем чувственного измерения, и даже больше — о выходе за пределы чувственного мышления вообще к неким первичным инстинктам. Это не просто рассуждения на тему человеческого восприятия, которые занимают того, кто становится творцом

5 Подорогу, вслед за Эйзенштейном, интересует в первую очередь теория Шандора Ференци.

новой художественной — но и чувственной — формы, а именно кинематографа. Дело в том, что Эйзенштейн последовательно выстраивает свою теорию пафоса (экстаза): его задача — добиться максимального воздействия на зрителя, вплоть до прямого манипулирования его восприятием (что нашло отражение в знаменитой концепции монтажа аттракционов). Для Подороги идея погружения в материнскую утробу и есть «суть экстатического» (с. 302), более того, «экстаз — чисто регрессивный акт, возврат к протоорганическим основаниям патетического Произведения, воспринимаемого как явление Природы» (с. 306). Здесь, надо думать, пересекаются два типа образов: образ органического произведения искусства, к которому в пределе устремлен кинематограф Эйзенштейна, и в то же время само воспоминание, которое, несмотря ни на что, остается подвижным, текучим, трудноуловимым. Опять столкновение двух экранов: того, где должна проявиться кинематографическая образность (и над этим Эйзенштейн постоянно работает, продумывая мизансцены, планы и приемы), и того, который удерживает в себе детские образы-мечты.

Внимание Эйзенштейна к различного рода триадам, в основном изобразительным<sup>6</sup>, переосмысливается Подорогой в духе экстатического слияния трех главных участников семейной драмы — отца, матери и младенца. Это «слияние... без насилия» (с. 318), где отменяется закон Эдипа, а стало быть, господство и могущество отца. Таково идеальное произведение будущего. Подорога настаивает на различии между пафосом и экстазом, утверждая, что для Эйзенштейна пафос всегда гармонизирован — а значит, ограничен — числом три. В отличие от этого, «экстаз — мгновение становления Бытием» (с. 322). И вновь я позволю себе усомниться в продуктивности этой метафизической формулы, поскольку бытие — все-таки предельная абстракция, тогда как экстаз — «совместность исступления», как говорится в довольно длинной цитате из Вяч. Иванова, приводимой автором чуть ниже (курсив мой. — Е. П.). И трое, согласно Иванову, — не идеальное единство, а минимальная единица множества («Трое уже составляют множество» в древних культовых практиках; с. 324). Такое «расширенное я», которое не существует вне соучаствующей в экстазе

6 Речь среди прочего идет о композиции живописных картин и отдельных мизансцен, о циклах рисунков самого Эйзенштейна, а также о принципе отказного движения в театре Мейерхольда, подчиненного триадической схеме.

общности, на мой взгляд, прекрасно описывает современный кинематограф как форму коллективной чувственности, у истоков которой и стоял Эйзенштейн. Более того, его образ протоплазмы указывает не столько в сторону «триединства *мама, папа и бебе*» (с. 327), сколько на динамику самого кинематографического движения, трансформирующего зрителей и столь блестяще воплощенного именно в его работах. Поэтому мне трудно согласиться с утверждением о том, что «всякая фигура, понятая кинематографически, состоит из множества ей подобных застывших фигурок — *единиц покоя*» (с. 337). Эти единицы может привнести в кино только мышление, основанное на порядке представления, однако кинематограф тем и примечателен, что указывает на пределы метафизики<sup>7</sup>.

Впрочем, прежде чем рассмотреть «линию матери», Подорога уделяет пристальное внимание фигуре отца, как и положено, отдавая дань классической схеме эдипова комплекса. Трудно сказать, в какой мере отец Эйзенштейна был действительно тираном, однако ясно одно: он требовал беспрекословного послушания, а мальчик Сережа, со своей стороны, не переставал тайно бунтовать. Бунт может выражаться в такой, казалось бы, невинной вещи, как страсть к вырезанию фигурок из бумаги, распространенной форме развлечения в те годы. С одной стороны, в этом можно усмотреть первый бескорыстный интерес к движению самой линии, ее безостановочному бегу (и в этом в мемуарах признается сам Эйзенштейн). Однако, с другой стороны, как дает понять читателю Подорога, вырезание — это и скрытый протест против образа идеального мальчика, застывшего в виде фото на стене кабинета *папа* и потерявшего, уже на стадии съемки, собственную точку опоры. Бегущая по контуру фигурок линия освобождает разом от отцовского господства и от неподвижности портрета — в ней, наверное, предугадывается будущее увлечение кино. Но бунт может выражаться и гораздо более прямым и беспощадным образом. Это настоящая расправа над *папа* в «Мемо», где под пером Эйзенштейна он превращается в серию маленьких беспомощных — и гротескных — фигурок (рассмотрению гротеска как особого мировоззрения и метода посвящен специальный раздел). Из этих

7 Было бы интересно сопоставить эйзенштейновские соображения о (прото) плазме с идеями другого раннего теоретика и практика кино Жана Эпштейна, который видел в фотогении пластический принцип.

фигурок, как и из элементов изобразительного ряда эйзенштейновских картин, Подорога остроумно выстраивает «серию *папа*», состоящую сплошь и рядом из фетишей, или частичных объектов: «боги и божки» — «обесплощенный рыцарь» — «лаковые ботинки» — «кости» и так далее (с. 158 и след.). Через эту серию сменяющихся образов, подчиненных принципу «взрывного движения» (см. «Неравнодушную природу»), и происходит окончательный распад отцовской фигуры. И опять взаимопроникновение двух экранов: экрана памяти и экрана, где память начинает управлять изображением, становясь подчас избыточным по отношению к кинонарративу.

Психоаналитический механизм, отвечающий за образность такого рода, — это мазохизм, только понимаемый не с точки зрения клинической, а как «культурная утопия» (с. 211). Здесь основным сподвижником Подороги становится Теодор Рейк с его исследованием мазохизма как социокультурного явления. Подорога вновь извлекает подходящий материал из «Мемо», предлагая объединить ряд описанных там эпизодов под общей рубрикой *само-по(д)-вешение* (с. 178). Это заикленность юного Сережи на «жестоких» сценах преимущественно книжного происхождения (пытки, казни и др.), но также и на довольно странных играх, во время которых мальчик подвешивает — «казнит» — сам себя. Вот какое объяснение предлагает этому Подорога: «Двойной механизм само-по(д)-вешения: сначала подвешивает отец, переводя сына в образ «пай-мальгчика»; затем сын, казалось бы, следует воле отца — на самом же деле отнимает у него право на исполнение приговора. Имитируя в игре само-по(д)-вешение, он уклоняется от тирании отца тем, что опережающим жестом высвобождает страх перед ним» (с. 183). А дальше — серия подвешенных образов в фильмах взрослого Сергея Эйзенштейна (мосты, готовые сорваться вниз туши животных и тела персонажей, в том числе белокурых младенцев, «Распятие быка» из циклов рисунков, сделанных в Мексике, и др.), и все это связано с первичной сценой, формирующей структуру переживания личности, как *эшафота-распятия* (с. 185). Подорога дает нам понять, что образы эти могут и должны повторяться, поскольку питающая их энергия травмы никуда не уходит. Отсюда неизбежность повтора самого по себе и в то же время повторяемость навязчивых (однотипных) мотивов.

Мы не должны забывать о том, что за фетишизмом, как он представлен у Подороги, стоит излюбленный метод Эйзенштейна,

фигурирующий под именем *pars pro toto* («часть вместо целого»). Именно в духе *pars pro toto* мыслится им воздействие на зрителей крупного плана, который, являясь для нас чем-то привычным и даже невидимым, корнями уходит в экспериментальные практики раннего кино. Подорога акцентирует повторяемость, связывая это с неизжитым опытом насилия, дающим о себе знать во взрослом состоянии. Позволю себе немного отвлечься от психоанализа. В самом деле, как можно понимать это помимо того, что крупный план указывает на некое закадровое пространство, которое нами подразумевается? По-видимому, это особое отношение, наглядно впервые предъявляемое именно кинематографом, когда часть не замещает целое (как в фетишизме), но выступает его структурным аналогом. Иными словами, часть *повторяет* целое, а это открывает новые возможности для толкования монтажа и даже того, что сам Эйзенштейн определяет как «типическое». Ведь кинематограф по необходимости имеет дело с внешним, не столько создавая образы, сколько их проявляя. Только это образы самой материи, сообщающей нам о себе через индивидуальное, а точнее — в сцеплении с ним<sup>8</sup>. Такой подход освобождает любой изобразительный ряд от замыкания — в данном случае от жесткой привязки ко второму экрану и даже к самому производству, если понимать под этим целое, которое так или иначе держится на оппозиции между внутренним и внешним.

Я не имею возможности затронуть все сюжеты и все тематические ответвления, которые внимательный читатель обнаружит в рецензируемой книге. Скажу лишь, что их немало и все они продуманы самым тщательным и скрупулезным образом. И все-таки это первый том двухтомного исследования, следовательно, мы вправе ожидать не только развития заявленных в первом томе сюжетов, но и неожиданных поворотов на уровне выбора и представления дальнейшего материала. Поэтомуждемся выхода второго тома, чтобы окончательно составить свое впечатление об этом неординарном проекте.

Напоследок выскажу лишь самое общее соображение. Книга В. А. Подороги об Эйзенштейне не должна пугать своей ученостью. Способ изложения таков, что философия становится литературой,

8 Фактически речь идет о новых знаках, которые Жиль Делёз так и определяет — в качестве сцеплений (*agencements*); эти знаки-события, гетерогенные в своей основе, не удваивают материю, но дают ей непосредственное выражение.

причем в самом положительном смысле этого слова. Наверное, сегодня мы вправе ожидать трансформации самой философии, которая, если она хочет быть по-прежнему востребованной, должна быть вовлечена в такие темы и таким способом, чтобы это вызывало наиболее заинтересованный и широкий отклик. Одной из подобных тем является, безусловно, искусство и, в частности, кинематограф. И то и другое, правда, существует не на правах музейных экспонатов, а в постоянном и меняющемся взаимодействии с публикой. Только на пересечении этих некогда самостоятельных предметных областей — философии и искусства — и может состояться полноценное высказывание, имеющее отношение к современной жизни.