

Теория

Екатерина Андреева

История искусства эпохи энергетизма. Иоффе / Эйзенштейн

Статья посвящена термину «энергетический монтаж», который в 1937 году в книге «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» предложил наравне с термином «гуманистический монтаж» И. И. Иоффе. Автор связывает данный термин с понятиями философии энергетизма, с интересом к динамизму в новейшем искусстве, в частности в супрематизме, с теорией и практикой С. М. Эйзенштейна и Дзиги Вертова. В статье показана динамика использования энергетических метафор в 1920-е и ее угасание к 1937 году. Теория Иоффе фиксирует момент замены культуры полифонической на культуру, которая декларирует жесткую нормативность и подчиняется единой воле.

Ключевые слова:

И. И. Иоффе,
Дзига Вертов, С. М. Эйзенштейн,
энергетический монтаж,
гуманистический монтаж,
динамизм,
панэнергетизм,
пантеизм.

В «Синтетической истории искусств», опубликованной в 1933 году, И. И. Иоффе сделал вывод, который звучит лаконично и современно: «Место мирового духа заняла мировая энергия, движущая материальные формы, пульсирующая в явлениях природы и общества. Законы энергии, ее ритмов, ее превращений — это законы мира и истории. Панэнергетизм занимает место пантеизма» [4, с. 329]. Мировая энергетика выходит в топ мировых религий. Это системный исторический вывод о переходе из эры старых энергоносителей в эру новых, когда собственно энергия (деятельность или деятельная сила) осознается в качестве и принципа, и материи мирового развития. Носителями творческой энергии у Иоффе работают свет и звук, вот почему кино, как раз в это время становящееся звуковым (в 1929-м в Ленинграде открывается первый зал звукового фильма), оказывается так соприродно новейшему времени, и вот почему Иоффе в 1937 году в книге «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» вводит понятие «энергетический монтаж».

Философия энергетизма, полагавшая энергию носителем одновременно и духа, и материи, создателем которой был Вильгельм Фридрих Оствальд, физик, химик и исследователь цвета, родившийся в Риге профессор Лейпцигского университета, получила распространение в России еще в 1900-е годы. Нобелевская премия Оствальда (1909) и его труды «Философия природы» (СПб., 1903) и «Цветоведение», изданное в Москве и Ленинграде в 1926-м, сделали его в 1900–1920-е популярным в России мыслителем, несмотря на то, что советские идеологи разоблачали его идеализм и близость к махизму. Для доказательства его популярности достаточно вспомнить послание Муре Шварц Н. М. Олейникова:

*Я — мерзавец, негодяй,
Сцапал книжку невзначай.
Ах, простите вы меня,
Я ворюшка и свинья.*

Автор книжки — В. Оствальд.
Ухожу я на асфальт¹.

Шарлотта Дуглас в статье «Энергетическая абстракция» объясняет популярность идей Оствальда в России его влиянием на Александра Богданова и через него на Николая Пунина и деятелей Пролеткульта, особенно же на конструктивистов и проекционистов [2].

Наталья Мазур указывает, что и в мировом искусствоведении начала 1930-х выражение «энергия картины» было в ходу. Его использовал Э. Панофский в статье 1932 года «К проблеме описания и интерпретации произведений визуальных искусств». Мазур полагает, что «энергетизм» в искусствознании восходит к Аби Варбургу, «к последнему из множества подзаголовков, который он решил дать составленному им атласу изображений “Мнемозина”: “*Transformatio energetica* как предмет исследования и как собственная функция сравнительно-исторической библиотеки символов» [6, с. 34]. Итак, «преобразование энергии» символов становится проблемой искусствознания во второй половине 1920-х годов: начало работы над таблицами Варбурга приходится на 1925-й и окончание на 1929 год. Проблемой художественной практики оно естественно оказывается раньше: К. С. Малевич в декабре 1919 года писал М. О. Гершензону: «Наступает момент, что мир этот кончается, формы его дряхлы, изношены. Наступает новый <мир>, его организмы бездушны и безразумны, безвольны, но могущественны и сильны. Они чужды Богу и церкви и всем религиям, они живут и дышат, но грудь их не раздвигается и сердце не бьется, и переселившийся мозг в их тело движет их и себя новой силой; пока этой силой, заменившей дух, я считаю динамизм...» [8, с. 337]. Художник Борис Рыбченков в 1920-м на лекции Малевича в московском Пролеткульте услышал: «Новый супрематический вывод уведет к новым системам, за пределы предметной путаницы, к чисто энергийной силе движения» [цит. по: 2, с. 250]. Стало быть, ранняя советская художественная практика устремлена к тому, чтобы выразить мощные предметные и беспредметные силы в действии.

В статье «“Стачка”, 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме» С. М. Эйзенштейн, теоретизирующий о кино, которое рождается на глазах и еще не имеет адекватной теории, также движется

¹ Олейников Н. Пучина страстей. Л., 1991. С. 86.

по пути преобразования пантеизма в панэнергетизм. «Новым видом энергии» он называет господствующую идеологию [10, с. 344]. Как и Малевич в это время идейной борьбы за культ Ленина, он стремится развернуть советскую идеологию в нужную ему самому сторону. Статья Эйзенштейна отмечает важный момент в истории советского искусства: режиссер уже в 1924-м начинает полемику с теми, кто затеял борьбу с формализмом. «Стачку» Эйзенштейн называет «идеологической победой в области формы», связывая идеологию и форму в один боевой механизм-энергостанцию. Действие этого механизма обеспечивает прием монтажа, который идеологически важнее, чем классовый принцип показа событий в действии масс, а не героев. Эйзенштейн видит критерий революционного искусства в формальном приеме: не там, где его ищут Пролеткульт, под маркой которого вышла «Стачка», РАПП или АХРР. Итак, за энергетизм у Эйзенштейна отвечает сцепка монтаж-форма-идеология, где монтаж и является, говоря словами П. Филонова, единицей действия.

В чем же заключается заявленный в заглавии статьи Эйзенштейна «материалистический подход к форме»? Режиссер объясняет: «“Революционизирование” эстетик сменявшихся на наших глазах театральных форм за последние двадцать пять лет шло под знаком выпитывания внешних признаков соседних искусств (последовательные диктатуры: литературы, живописи, музыки, экзотических театров в эпоху условного театра, цирка, внешних фокусов кино и прочего — в дальнейшем). Здесь при этом шло оплодотворение одной серии эстетических явлений другой... Революционность “Стачки” сказалась в том, что ею взят обновляющий принцип не из ряда “художественных явлений”, а из ряда непосредственно утилитарных... (...не в сторону эстетики, а в “мясорубку”» [10, с. 343–344]. Следовательно, монтаж обеспечивает подзарядку искусств друг от друга и от мясорубки жизни. Здесь, конечно, дает о себе знать опыт авангардной поэзии и живописи. Однако Эйзенштейн одновременно доказывает, что те, кто, как Дзига Вертов и ЛЕФ, наивно думает выйти из границ искусства и сделать произведение фактом жизни, решительно ошибаются и впадают в политико-эстетический оппортунизм: «Фиксируя ... внешнюю динамичность, Вертов маскирует этим статику несомого им пантеизма (в политике позиция, характеризующая оппортунизм и меньшевизм)» [10, с. 347].

Здесь нужно сделать отступление о Вертове: Джон Маккей, современный исследователь его фильма «Одиннадцатый» об индустриализации

Украины (1928), употребляет понятие «энергетический монтаж» без ссылки на его автора — Иоффе, понимая под этим «использование монтажа для изображения... циркуляции энергии». Он предлагает вести генеалогию «энергетического монтажа» Вертова от трансцендентального материализма рубежа XIX–XX веков, и в частности от В. М. Бехтерева, у которого Вертов, и кстати, Иоффе тоже, учились в Психоневрологическом институте [7]. Любопытно, что если в первой работе Иоффе о кино — в главе из книги «Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств», вышедшей в 1927-м, киноки выступают в качестве главного примера новейшего пролетарского искусства, то в последней книге из трилогии о синтетизме «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» 1937 года он лишь раз бегло упоминает Дзигу Вертова в качестве практика «энергетического монтажа». Сам Дзига Вертов в 1923 году в тексте «Киноки, переворот», опубликованном тогда же в журнале «ЛЕФ», дает такое определение своему методу, возможно, инспирировавшее терминологические поиски Иоффе: «...Настоящая киноческая хроника — стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительных событий, куски действительной энергии... сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великих мастеров монтажа» [1, с. 37–38].

Эйзенштейн — вернемся к нему — отличает «внешнюю динамичность» языка Вертова от ясного монтажа форм. И линия различия проходит так же, как позднее у Иоффе: по границе статического пантеизма и истинного динамизма.

В истории советского искусства Иоффе и Эйзенштейн, можно сказать, расходятся бортами. И то, как это происходит, наделено историческим смыслом. Их связывает лишь пара эпизодов. Написав по горячим следам аналитическую критику кино и отдав дань Эйзенштейну-режиссеру, Иоффе всего лишь раз сослался на Эйзенштейна-теоретика в книге «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (речь шла о конфликте темных и светлых масс, который Эйзенштейн описывал в исследовании японских фильмов в 1929 году) [5, с. 599]. В свою очередь Эйзенштейн, как указывает знаток его творчества Владимир Забродин, также один раз процитировал Иоффе: 20 марта 1928 года в газете «Кино» была опубликована его статья «По ту сторону игровой и неигровой», в которой содержалась ссылка на книгу Иоффе «Культура и стиль». Редактор газеты

удалил имя Иоффе и цитату из статьи. Забродин полагает, что это было вызвано совпадением фамилий И. И. и Адольфа Абрамовича Иоффе, дипломата, близкого друга Троцкого [3].

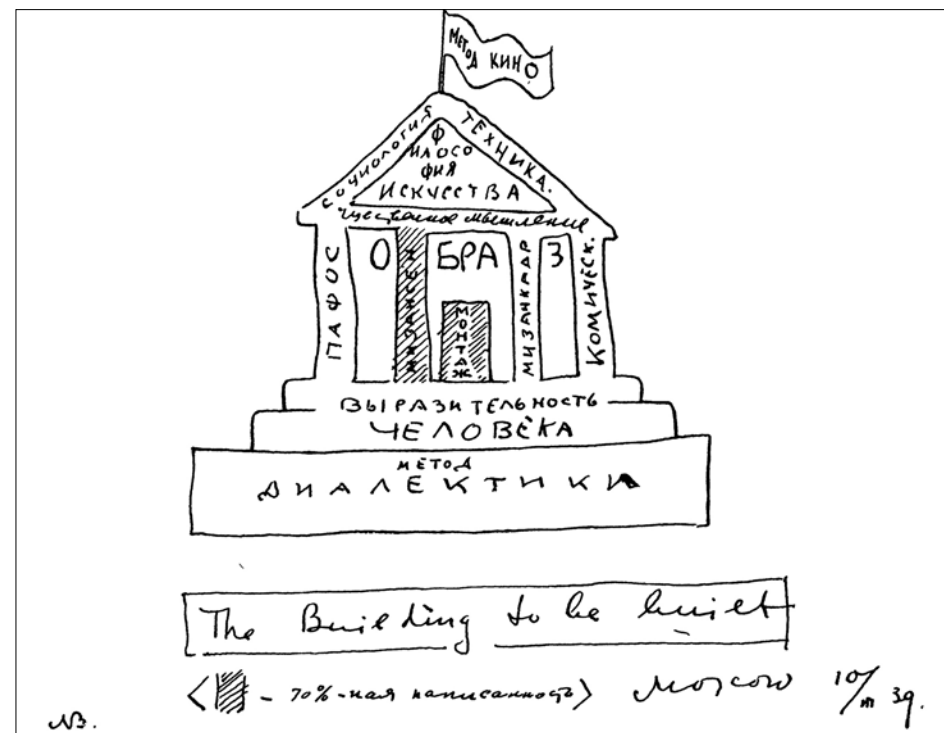
Эйзенштейн написал негодующее письмо в газету, но, вероятно, не отправил его. «Больше всего возмутило Эйзенштейна в работе редактора, — пишет Забродин, — изъятие цитаты из книги Иоффе “Культура и стиль”. Чем же эта книга привлекла внимание кинорежиссера? Социолог искусства, рассматривая эволюцию литературы, живописи и музыки в условиях “натурального, товарно-денежного и индустриального хозяйства”, последнюю главу труда (с. 349–356) посвятил кино. В самом начале этой главы, в частности, содержится такой пассаж: “Искусством, уже достигшим грандиозного развития и мирового размаха и оттеснившим кустарное искусство, оттеснившим в такой мере, что все лучшие работники, теоретики и практики кустарного искусства переходят к нему, является кино” (с. 349). Это утверждение созвучно пафосу эйзенштейновского жизненного пути, выраженному в статье “Два черепа Александра Македонского”. Режиссер, надо полагать, не мог не заметить — с присущим ему гипертрофированным тщеславием — высокой оценки его вклада в искусство: “Идеология в ее волевых порывах, пафос действия — основа конструктивно-реалистических картин; отсюда захватывающая сила их. Этот реализм с его пафосом и сознательностью, искусство индустриального города — наиболее органический стиль кино. Здесь его лучшие достижения (Гриффитс и Эйзенштейн)” (с. 362). Но гораздо более существенным, учитывая интересы Эйзенштейна — теоретика кино, был систематически проведенный через книгу анализ языка как такового и языка искусства в особенности, в частности, взаимоотношения речи, слова и вещи. “Язык натурального хозяйства” — это не что иное, как “пралогическое мышление”, столь подробно исследуемое позднее режиссером со ссылками на книгу Леви-Брюля “Примитивное мышление”. В главе о кино Иоффе прослеживает дальнейшие метаморфозы языка: “Идеографическая письменность уходит в науку, стремясь к формуле, к математическому значку смысловых отношений. Таким средством, такой письменностью, конкретной записью вещей в движении, восстанавливающими значение чувственного восприятия мира и оттесняющими условную идеографию в абстрактные области науки, является кино” (с. 354)» [3].

Как мы уже знаем, кроме представления искусства кино главным, можно сказать, супрематическим искусством индустриальной

урбанистической современности и представления киноязыка идеографическим письмом истории и природы, в теоретических текстах Иоффе и Эйзенштейна есть и другие общие черты, которые связаны с духом эпохи авангарда. Первая черта — синтетический подход, когда искусства мыслятся не изолированными друг от друга по материалам и приемам работы, и кино именно поэтому оказывается вовлечено в процесс непрерывного синтеза искусств. Вторая — использование понятий «пантеизм», «энергетизм», «динамизм» как принципиальных.

Эйзенштейн писал в своих мемуарах, что его интересовали «история и становление слов» или, вслед за Бальзаком, «судьба и приключения... слова» [1, с. 406]. Именно судьба и приключения понятия «энергетизм» интересуют меня в судьбе сочинений Иоффе и Эйзенштейна конца 1920-х — конца 1930-х годов — десятилетия утверждения официального советского искусства и сложения его эстетического канона.

Короткие разделы о кино в двух первых упомянутых книгах Иоффе, 1927 и 1933 годов соответственно, существенно расширяются и систематизируются в его монографии 1937 года, где киноискусству посвящено более 50 страниц. Здесь энергетизм непосредственно соединяется с техникой монтажа в качестве смыслового определения. Иоффе вводит понятия «энергетическое мышление» и «энергетический монтаж». Энергетическое мышление — это, по существу, авангардное мышление, ведь автор связывает его с экспрессионизмом и футуризмом [5, с. 608]. И поэтому неудивительно, что энергетический монтаж он приписывает именно Эйзенштейну, а также Дзиге Вертову и Довженко [5, с. 612, 615–616]. «Энергетический монтаж» строится на полифонии различных элементов. Сам Эйзенштейн, как известно, предпочитал говорить о борьбе сил, результирующихся в образе, позднее — об их производном — новом образе. Соцреалистические середина и вторая половина 1930-х годов проявляются в том, что полифоническому «энергетическому монтажу» противостоит в системе Иоффе гомофонный «гуманистический монтаж», образцами которого выступают «Мать» Пудовкина и «Чапаев» Васильевых [5, с. 615–616]. Полифония, которая, является неотъемлемой частью синтетического процесса, не удовлетворяет условиям текущего момента. Происходит это потому, что кинетизм «энергетического монтажа», по мнению Иоффе, делает главенствующим образом космические



1. Сергей Эйзенштейн. Здание, которое надо построить. 1939
Ил. из кн.: Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964

силы Вселенной, а не отдельно взятого героя [5, с. 616]. Мир вошел в эпоху вождей, фюреров и дуче, и в плотных слоях ее атмосферы Иоффе, совершенный определитель преобразования энергий новейшего искусства, точно фиксирует и момент, и характер идеологических изменений. Изобретая понятия, «называя вещи своими именами», Иоффе, вольно или невольно, действует по принципу, который в это самое время в Испании открывает Джордж Оруэлл, формулируя, что «мир — это война». «Гуманистический монтаж» образца 1937 года во всей своей соцреалистической единственной верности приоткрывает сюрреальную двусмысленность советской культуры.

Эйзенштейна же в это время снова догоняют инвективы «антигероическому» режиссеру, брошенные еще «Стачке». В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн настойчиво защищает динамизм монтажа, который был всем и вдруг стал ничем [9, с. 423, 440]. Он в это время создает героический образ Александра Невского, учитывая идейную критику, бросает невинных младенцев в костер «гуманистического монтажа» и упрямо возвращается к вопросу о смысле этого приема, уточняет характеристики искусства. Монтаж, в соответствии с идеями авангардистов-сюрреалистов, представляется режиссеру автоматическим способом производства смыслов. А новизна текущего момента для Эйзенштейна состоит в том, чтобы, совершенствуя действие монтажа, оттачивать метод компоновки случайных эффектов импровизаций в ритме целого. Надо изначально работать на целое. Более того, само целое предопределяет выбор элементов и условия их монтажного соединения. Эйзенштейн через монтаж соединяет динамику и классику. На рисунке 1939 года под названием «Здание, которое надо построить» вход в темную клетку периптера искусства маркирован словом «монтаж». (Ил. 1.) И у искусства по-прежнему нет границ: в текстах Эйзенштейна запись Леонардо да Винчи о том, как надо представлять потоп, и японские иероглифы, детские считалки и «Полтава» Пушкина — это примеры проявления монтажа в динамичной графической линии Всего. Искусство не является египетской пирамидой высших достижений человечества — конфигурация, с которой стремится совпасть соцреализм. Монтаж глобален и способен показать динамичное единство и борьбу сил мира. Единство проявляет «безактерное искусство», воплощающее ритмы Вселенной.

В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн формулирует свой закон сохранения энергии — важнейшее отличие актуального, то есть непрестанно движущегося, меняющегося, чтобы держать силу действия, искусства: «Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвленного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того, чтобы вовлекать его в протекающий процесс» [9, с. 432–433].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Дзига Вертов*. Киноки, переворот // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. II. Материалы/Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург, Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 29–39.
2. *Дуглас Ш.* Энергетическая абстракция: Оствальд, Богданов и полереволюционное искусство // *Дуглас Ш.* Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015. С. 241–261.
3. *Забродин В.* По ту сторону, или 70 лет спустя. Неизвестная известная статья С. М. Эйзенштейна // Киноведческие записки. 1999. № 44. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/669/>.
4. *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Л.: ОГИЗ-ЛЕНИЗО-ГИЗ, 1933.
5. *Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино // *Иоффе И. И.* Избранное. Часть 2. Культура и стиль. М.: ООО «РАО Говорящая книга», 2010. С. 307–658.
6. *Мазур Н.* Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Искусствознание. 2018. № 1. С. 10–51.
7. *Маккей Д.* Энергия кино: процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928)/Пер. с англ. Л. Разгулиной // Новое литературное обозрение. № 129 (5/2014). URL: <https://csdfmuseum.ru/articles/46-энергия-кино-процесс-и-метанарратив-в-фильме-дзиги-вертова-одиннадцатый-1928>.
8. *Малевич К. С.* Письмо М. О. Гершензону. 21.12.1919 // *Малевич К. С.* Собр. соч. в 5 т. Т. 3/Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000.
9. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж 1938 // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 1. Системы/Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург, Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 423–466.
10. *Эйзенштейн С. М.* «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 1. Системы/Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург, Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 342–349.
11. *Эйзенштейн С. М.* Yo. Мемуары/Ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж». 2019. Т. 1.