



С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK49660>

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье обосновывается тезис С.М. Эйзенштейна «агрессия дискурса» или «агрессия режиссерского метода», в рамках которого режиссер раскрывает основы, особенности, многочисленные противоречия и тонкости их разрешения при формировании теоретической основы этого феномена. Размышления выдающегося теоретика и непревзойденного практика в режиссуре позволяют снять негативную коннотацию с определения «агрессия дискурса», раскрыть методы и задачи, которые ставил великий режиссер в новом ракурсе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Grundproblem, атом воздействия, «монтаж аттракционов», агрессия дискурса, «формула двудеиности», экстаз, концептуальность — основа дискурса, «единство — лейтмотив»

У истоков разработки метода

Теоретическое обоснование проблемы, обозначаемой как «агрессия дискурса», восходит к разработкам С.М. Эйзенштейна, поставившего во главу угла творческого процесса проблему целенаправленного воздействия произведения искусства на зрителя. Проблема получила у Эйзенштейна и особое определение, а именно — *Grundproblem*, или *Основная проблема*. Со свойственной этой уникальной личности настойчивостью и последовательностью Эйзенштейн фактически проводит эту проблему как сквозную через всю свою жизнь, постепенно реализуя ее в некую виртуальную «книгу — шар», внутри которой обретут свое место все иные проблемы и вопросы искусства.

Научные результаты, достигнутые Эйзенштейном в ходе разработки *grundпроблематики* искусства, далеко опередили свое время и вышли за границы самого искусства. Удивителен и путь, которым режиссер шел в освоении заявленной темы в течение своей творческой жизни. Этот путь свидетельствует не только об особых исследовательских качествах Эйзенштейна, но и приоткрывает вход в его творческую лабораторию, где удивительным образом сходятся алгебра и гармония, химия и алхимия, логика разума и глубина интуитивного озарения. Поражает масштаб, особая «мерность» личности Эйзенштейна,

которому изначально был присущ так называемый междисциплинарный исследовательский подход. Для него было естественно при решении эстетической проблемы неожиданно «завернуть» в психологию, биологию, медицину, древнюю магию или квантовую механику. И всякий раз он оказывался далеко за пределами чистой эстетики.

Кинематограф как идеальная «лаборатория».

Постановка проблемы

Активно привлекая в рамках исследования *grundproblematiki* «посторонние» области знаний (антропологию, психоанализ, биологию, медицину, психологию), Эйзенштейн сводил их к некой единой и, как ему это виделось, идеальной точке — точке кинематографа. Здесь, а в это Эйзенштейн свято верил, основная проблема способна проявиться и проявляется в наиболее чистом виде, ибо кинематограф, будучи по природе синтетическим искусством, потенциально содержит в себе возможность максимального воздействия на реципиента, поскольку способен задействовать одновременно разные каналы восприятия. Так он приходит к выводу, что именно воздействие есть основная задача и функция искусства. Эта проблема была поставлена режиссером в «Метод» в достаточно категорической форме:

«Для меня искусство никогда не было «искусством для искусства». Не было и занятием создавать нечто, на мир непохожее, — «свой мир». Но никогда же не имело и задачей «отражать» существующий мир. У меня всегда была задача — посредством средств воздействия — действовать на чувства и мысли, воздействовать на психику и, воздействуя, формировать сознание зрителей в желаемом нужном избираемом направлении»¹.

Трудно удержаться от комментария относительно этой позиции режиссера. Сама структура фразы свидетельствует о том, что мы имеем дело не с сиюминутно возникшей мыслью, а скорее с длительным и обстоятельным размышлением. Методом редуцирования Эйзенштейн как бы выносит за скобки все основные известные внутренние мотивации для занятий творчеством — креативность природы, потребность в самовыражении и желание скопировать мир. Все это, несомненно, присутствует и в самом режиссере, но он осознанно отстраняется от этих позиций, чтобы подчеркнуть то, что реально определяется в его сознании как самая важная перспективная цель. *Воздействие!* Любопытно, но уже в этой приведенной фразе прописана и логика, и характер воздействий, а именно: через чувственную психическую сферу — к воздействию на разум зрителя.

¹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 46.

В поисках истоков творческой деятельности. Магия как первый «институт» воздействий

Размышляя над проблемой воздействия произведения искусства, Эйзенштейн пытается ответить на вопрос, каковы истоки творческой деятельности, истоки искусства. В поисках ответа режиссеру приходится совершить глубочайший интеллектуальный дайвинг сквозь этапы человеческого развития вплоть до уровня раннего инстинктивного или первобытного мышления. Именно здесь он обнаруживает и истоки искусства, непосредственно связанные с феноменом, нацеленным на разработку воздействий. Эйзенштейн устанавливает, что таким первичным «институтом воздействий» является древняя магия, древние магические ритуалы. Установка на воздействие, по словам Эйзенштейна, «несла и несет в себе точный пережиток самого раннего обращения с предшественником искусства — ритуалом». А именно: «...Покорять — подвергая воздействию — подчинять себе, своей воле. Там (и тогда) — природу и силы природы. Здесь — психологию (и чувства) зрителя и, видоизменяя, покорять его идеологию — моей идеологии пропагандиста (моей идее, моей концепции, моему взгляду на явления)»².

² Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 46–47.

Поражает ясность, точность и лаконизм формулировок, жесткость задач. Уже на этом уровне можно говорить о неких demiургических аспектах эйзенштейновской концепции режиссуры — речь идет о реформатировании человеческого сознания или, более грубо, — о «формовке» человека, что, безусловно, рано или поздно поставит режиссера перед лицом философской проблемы об ответственности художника.

Итак, магия, в том числе и древняя, носит исключительно практический характер. Магия фактически и формируется как технология воздействий и в силу этого является основой и фундаментом института воздействий. В процессе человеческой эволюции, с переходом от первобытного мышления к мифологическому и затем к логическому, выявилась общая тенденция человеческого сознания к интеллектуализации, в сторону формирования абстрактных умозрительных конструкций (кстати, многие полагали и полагают сегодня, что в этом и состояла основная ошибка нашего развития, о чем свидетельствует, например, «Лирософия» Жана Эпштейна). Чувственное мышление постепенно подавлялось, уступая натиску интеллектуальных тенденций. Чувственный, магический опыт оттеснялся в «нижние этажи» человеческой психики — в глубины подсознания. С другой стороны, наработанный арсенал магических средств, помимо основных, присущих магии задач, неожиданно

обнаруживает перед собой огромное поле возможного приложения — то, что впоследствии будет осознано как искусство. Огромный репертуар магических приемов постепенно трансформируется в инструментарий нарождающегося искусства или искусств и закрепляется в форме художественного материала. Чувственная магия, руководившая жизнью древнего человека, становится основой первых произведений искусства. Нарботанные магические структуры, направленные на воздействие, вытесняются на уровень художественных приемов. И постепенно *магическое* ослабевает, уходит на второй план, в тень, а на первый план выходит *художественность*. Погружение Эйзенштейна в ранние эпохи человеческого развития, в самое «детство» человечества оказалось крайне результативным. Эйзенштейн вынесет из этих интеллектуальных медитаций массу инсайтов, которые станут строительным материалом конструкции его метода. И главное, Эйзенштейн ставит перед собой задачу: спустя века вернуть искусству утерянную магию, наполнить магической силой художественные приемы.

«Монтаж аттракционов»

Режиссер начинает действовать в избранном направлении. Полагая воздействие главной образующей всего творческого процесса, Эйзенштейн ставит задачу выявить и осмыслить некую единицу измерения, как сам он ее определяет, — «атом» художественного воздействия. Такой минимальной единицей, атомом художественного воздействия для Эйзенштейна станет «аттракцион».

В 1923 году в журнале «Леф» выходит знаменитая статья С.М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». Здесь, выделенное курсивом, дается первое обозначение самого термина «аттракцион», обоснованное в отношении театра: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент (театра), то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»³.

Можно сказать, что этот тезис, который является концентратом не только статьи режиссера, но в определенном смысле — ядром его метода, подвел нас к формулировке названия этой работы, а именно «Агрессия дискурса». И здесь возникает необходимость введения комментария. Во-первых, мы

³ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 57.

снимаем со слова «агрессия» присущую ему негативную коннотацию и переносим акцент на такое качество воздействия, как его «неотвратимость». Здесь, как нам видится, ключ ко всей концепции. *Агрессивный дискурс значит — неотвратимо воздействующий*. И язык этого дискурса состоит из серии «аттракционов» или серии неотвратимо воздействующих элементов. Но возникает ряд вопросов. Насколько неотвратимо это воздействие? Как оно связано с волей режиссера? Как это воздействие реализуется в дискурсе? Какова роль зрителя во всем этом процессе?

Статья «Монтаж аттракционов», по сути, содержит ответы на все эти вопросы, поскольку является изложением режиссерской стратегии, четко спроецированной на некий изначально заданный эффект. В этом, по Эйзенштейну, смысл и главный принцип искусства. А именно, создать условия для полного овладения психикой зрителя для того, чтобы преобразовать эту психику в «желаемом нужном избираемом направлении». С одной стороны, Эйзенштейн говорит о том, что монтаж аттракционов — «свободный монтаж произвольно выбранных самостоятельных воздействий (аттракционов)...»⁴, и если здесь поставить точку, то может возникнуть неполное или даже превратное понимание этого принципа, ибо слово *свобода* правильнее было бы взять в кавычки, поскольку свобода быстро заканчивается, упираясь в некий «шлагбаум». Но «свободный» выбор изначально ограничивается, жестко регламентируется, словами самого Эйзенштейна, «точной установкой на определенный конечный тематический эффект»⁵. То есть, существует некая зона свободы в рамках жесткого регламента. Монтаж же аттракционов — есть «математически рассчитанная» логика воздействий на зрителя. Это безупречный, «опытно выверенный» навигатор зрительского восприятия, нацеленный на конкретный и точный результат. Здесь прописана и логика, и последовательность этих воздействий.

Сначала задействуется чувственная сфера. Режиссер при этом жестко закладывает всю «кривую» этих воздействий, регулируя глубину и силу ответного психического процесса, который происходит в зрителе, что характеризуется Эйзенштейном как «потрясения»! Казалось бы, что же еще? Режиссеры могут только мечтать о том, чтобы их фильм вызвал такого рода эмоциональную реакцию! Но только не Эйзенштейн. Для него все эти «потрясения» есть необходимый, но промежуточный уровень или этап. Фильм снимается не ради этих эмоциональных состояний. Но они, безусловно, нужны и чрезвычайно важны, иначе зритель

⁴ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 58.

⁵ Там же.

© Эйзенштейн С.М.
Метод. Т. 1.
Grundproblem. Музей
кино, Эйзенштейн-
центр. М., 2002.
С. 57.

не достигнет того пункта назначения, который предписан ему режиссером. Этот пункт находится не на чувственном уровне, а на другом, более высоком — на уровне когнитивных реакций и понятийных обобщений, которые станут основанием некоего внутреннего процесса, необходимого для достижения конечной точки назначения, а именно — «конечного идеологического вывода»⁶.

Эмоциональные потрясения, чувственная встряска нужны Эйзенштейну для того, чтобы этот живой чувственный процесс поднялся до своей максимальной отметины, за которой начинается включение понятийных процессов. Лампочка сознания загорается! И в голове зрителя возникает некое представление или понятие. При этом труднейшая задача режиссера заключается в том, чтобы это понятие абсолютно точно соответствовало тому изначальному тезису, который был заложен режиссером в его Замысле. Никакой свободы! И если сегодня мы говорим о том, что амбивалентность — это необходимое качество художественного текста, а без этого качества текст промаолинеен и дидактичен, Эйзенштейн доказывает, что так происходит не всегда и что эта истина относительна. Все зависит от воли режиссера и силы реализующего эту волю режиссерского дискурса. Этот дискурс работает как американские горки. Конструкция задана не тобой, и кривая «взлетов» и «падений» математически рассчитана режиссером. Всё, что остается тебе, — прикрепить себя к сидению... И далее — ты движешься по траектории, тщательно разработанной креативным конструктором, который заранее закладывает в это движение твои эмоциональные состояния! И ты не можешь сойти с маршрута или перейти на дублер. Ты полностью подчинен воле разработчика-автора. Жестко прописанная Эйзенштейном логика целенаправленных воздействий или даже полного психического «захвата» зрителя подводят нас к размышлениям об особенностях кинокоммуникации в условиях жесткого режиссерского дискурса.

Парадокс коммуникативной цепочки С. Эйзенштейна

Классическая коммуникативная цепочка, разработанная Р. Якобсоном, выглядит следующим образом. На одном конце коммуникативной цепочки — автор, он же адресант, он же отправитель (в нашем случае, это режиссер). На другом конце коммуникативной цепочки — реципиент, он же адресат, получатель (зритель в нашем случае). В центре коммуникативной цепочки — текст, собственно художественное произведение, в горизонте которого и происходит художественная коммуникация.

В теоретических построениях Эйзенштейна коммуникативная цепочка претерпевает существенную трансформацию. Это связано исключительно с тем положением, которое отводит Эйзенштейн зрителю. Зритель в системе Эйзенштейна не только конечный пункт и фокус воздействий, но самым парадоксальным образом зритель оказывается одновременно и исходной точкой всего процесса создания произведения искусства. «Решающим фактором, объектом, материалом искусства совершенно очевидно рисовался не сюжет или образ, фактура или цвет, краска или тембр, звук или мастерство лицедея, но тот, перед лицом которого все они действительно едины и единицы всей системы художественного произведения, — ЗРИТЕЛЬ. Основным материалом произведения выступался зритель, комплекс зрительского реагирования»⁷.

⁷ Из подготовительных материалов к книге «Метод». Цит. по рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 237.

Уже знакомая нам структура фразы, доказывающая закономерность возникновения данного тезиса в цепи длительных внутренних размышлений. Методом редукции Эйзенштейн вновь выносит за скобки все наши представления о материале творчества, будь то цвет, свет, тембр, слово, мастерство лицедея и так далее. Он все про это знает и упоминает все эти позиции исключительно для того, чтобы их перевернуть. Все то, что мы привычно относим к той сфере, никуда не исчезает и присутствует в творческом процессе как элементы художественного языка или структуры. Но настоящим материалом, тем самым «тестом» для формовки, является именно ЗРИТЕЛЬ, точнее — зрительская психика — «комплекс зрительского реагирования». Надо сразу сказать, что данный тезис при всей своей парадоксальности не есть некая метафора, к которой прибегает Эйзенштейн для того, чтобы подчеркнуть особую значимость воздействий на зрителя созданных режиссером фильмов. По нашему убеждению, — данное высказывание есть точное описание творческого метода Эйзенштейна, принцип которого восходит к древним магическим ритуалам и практикам. Работая с объектом, фотографией, вещью, принадлежащей определенному человеку, маг воздействует на самого человека, которому принадлежит эта вещь. Материалом воздействий мага является психическое поле человека, в то время как те или иные объекты, заменяющие человека, выступают в качестве субститутов и являются прямыми проводниками психических манипуляций. Но разве не о том же самом говорит Эйзенштейн, посвящая в скрытые механизмы своего творчества?

В этой коммуникативной парадигме структура фильма является не чем иным, как субститутом зрительской психики, где

режиссерский дискурс форматирует, последовательно и целенаправленно оформляет «материал», придавая ему необходимые параметры и качества, которые изначально содержатся в режиссерском замысле. Эйзенштейн выстраивает, буквально математически просчитывая всё, кривую этих воздействий, что должно неотвратимо привести зрителя к полному приятию необходимого идеологического тезиса и содействовать его укоренению и прорастанию в психическом поле зрителя. Аттракцион, или собственно чувственное психологическое воздействие — через логику монтажной концепции (монтаж аттракционов) — подводит зрителя не просто к некоему субъективному чувственному реагированию, но нацелен на определенный идеологический вывод, идеологическую тезу, идею, которая должна возникнуть в сознании воспринимающего (зрителя) как результирующая выстроенных воздействий. При этом зритель воспринимает эту идею не как навязанную извне, но как порожденную собственным сознанием. Общая схема воздействий — от *чувственного к абстрактно-логическому*.

Введем дополнительную коррективу на автора. Итак, автор ставит целью донести до зрителя некую идею или, как часто пишет Эйзенштейн, — «тезу». Автор реализует эту идею в образной структуре фильма и, прежде всего, через монтажную концепцию (монтаж аттракционов), четко просчитывая все возможные варианты воздействий (следовательно, и зрительского реагирования), и в результате зритель, строго следуя авторской логике, заново интегрирует авторскую идею в своем сознании.

«Движение мышления»

Отношение к психике зрителя как исходному материалу творчества определит весь путь мыслительных и творческих поисков режиссера. Для Эйзенштейна жизненно важно было разобраться с базовыми составляющими исследуемого процесса, а именно, что есть чувственное мышление и что есть мышление логическое, каково влияние этих типов мышления в свете достижения необходимых результатов. Эти размышления находят отражение в статье Эйзенштейна «Движение мышления», прекрасно иллюстрирующей «биологизм» эйнштейновской эстетики. Здесь, как и далее, он будет неоднократно прибегать к самым неожиданным аналогиям из растительного и животного мира для объяснения сущности эстетических процессов.

В поисках ответа на вопрос, что есть абстракция, каково происхождение абстрактного мышления, Эйзенштейн обращается к «Медицинской психологии» Эрнста Кречмера, немецкого

⁸ Стентор (Stentor): род простейших из класса ресничных инфузорий. — Прим. авт.

психиатра и психолога. В данном случае исследовательский «зонд» Эйзенштейна достигает глубины, пожалуй, одной из нижних отметин. В поисках механизма воздействия на психику зрителя Эйзенштейн углубляется в особенности реагирования на внешние обстоятельства... инфузorieй Стентор (Stentor)⁸. Так режиссер демонстрирует в очередной раз невероятную открытость и способность подключения к любым источникам знания в исследовании интересующих его вопросов. Суть экспериментов Э. Кречмера заключалась в том, что ученому удалось выявить определенную закономерную последовательность этих реагирований, которые он и отобразил в виде простой схемы. Реакция инфузории представляет собой серию определенных последовательных защитных действий, которые можно представить в виде цепочки: А — В — С — D. Однако Кречмер также установил, что при многократном повторении этого раздражения, инфузория в силу выработанной привычки — сокращает данную формулу до простейшей: А — D. На самом деле, инфузория проходит все стадии измененных состояний, но в таком ускоренном темпе, что промежуточные стадии (В — С) как бы опускаются, и мы не видим их внешних проявлений, а лишь начало и конец цепочки, то есть А и сразу D. Кречмер называет это законом сокращения формулы часто повторяемых актов.

Эйзенштейн не только не прошел мимо этих соображений немецкого ученого, но сумел использовать их как некую цайт-лупу, с помощью которой ему открывались закономерности и механизмы общечеловеческого значения и характера. Так поведение инфузории фактически подвело Эйзенштейна к гипотезе о том, что вся наша культура, сам путь цивилизационного развития есть не что иное, как результат прогрессирующего сокращения отдельных чувственных образов, «сжатия» образов. Это «сжатие» на определенном этапе достигает некой сигнальной системы, когда из определенного количества чувственных ощущений, накопленного чувственного опыта или объема чувственной информации осуществляется переход к качественно новой форме мышления, а именно — от чувственных переживаний к логическому обоснованию понятия. И далее мы ускоренно движемся в сторону все более абстрактного мышления. В то же время Эйзенштейн приводит примеры таких состояний, которые можно интерпретировать как противоположный процесс — от состояния аффекта или состояния экстаза, способных проявить этот обратный ход, когда некое понятие, представление, абстрактная мысль распадаются на первичные единичные образы, ее составляющие...

Сходные процессы наблюдаются в сновидениях или шизофренических состояниях, когда серии образов развертываются асинтаксически в том же порядке, в каком они «склеивались» в процессе своего исторического развития. Именно здесь кроются базовые принципы эйзенштейновского монтажа. Монтаж, по Эйзенштейну, есть воспроизведение того механизма, той логики, при которой абстрактная мысль (идея, теза, которой одержим режиссер) реализуется режиссерским дискурсом в строгую систему определенных образов, буквально захватывающих психику зрителя, возбуждая чувственную сферу, чтобы затем заново выстроиться в его сознании в первичное, заложенное режиссером логическое понятие (тезу). Но чтобы сформировать конкретную идею в сознании зрителя (именно так ставил вопрос Эйзенштейн), нужно «вернуться назад», к тем чувственным образам, которые ее составляют, и провести зрителя по этому пути. «А что ежели, может быть, этот перевод логической формулы из форм сегодняшнего уровня нашего сознания (обратно? вспять?) на формы сознания и мышления более раннего и есть секрет искусства вообще, а не только моего “интеллектуального кино?”»⁹.

⁹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 88.

Внутренний монолог

Эйзенштейн надолго и всерьез озадачивается исследованием мышления, пытаясь выявить как закономерности развития мыслительных процессов, так и их связь с развитием искусства. Так он выходит на проблему внутреннего монолога и осознание того, что монтаж не только воссоздает логику разложения абстрактного понятия на единичные образы, но и позволяет выявить и реконструировать законы самого мыслительного процесса. «Как увлекательно прислушиваться к собственному ходу мышления, особенно в аффекте, чтобы ловить себя на том, что видишь? <...> Как говоришь “в себе”, в отличие от “из себя”. Каков синтаксис внутреннего языка, в отличие от внешнего. Каким дрожанием внутренних слов сопутствует совпадающее зрительное изображение. Каким состояниям противоречащее. Как работает взаимоискажение... Прислушиваться и изучать, чтобы понять структурные законы, и собрать их в конструкцию внутреннего монолога предельной напряженности борьбы трагического переживания...»¹⁰.

¹⁰ Там же. С. 108.

Эйзенштейна буквально захватывает иррациональная сфера чувственного. Он ощущает эту особую пульсацию внутренних токов, которые пронизывают человека, иногда так и не достигая его сознания. Он ищет образцы этой иррациональной

¹¹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 111.

структуры в искусстве и восхищается творчеством Джеймса Джойса: «...Джойс велик тем, что он из процесса внутреннего хода мышления извлек на первый план иной строй хода тех содержаний, которые скользят во внутреннем монологе»¹¹. Особенность внутренней речи заключается, прежде всего, в ее недифференцированной смешанности. Из общего диффузного целого невозможно выделить какую-либо ведущую черту. Для Эйзенштейна внутренняя речь есть погружение на стадию раннего чувственного мышления, «регресс» к ранним формам пралогики. Это движение вспять, скольжение с ясной членораздельной внешней речи на стадию недифференцированной, смешанной, диффузной речи внутренней. Он делает вывод, что в самом процессе воссоздания структуры внутренней речи, основная сила заключается не в рациональной стороне текста, а как раз в иррациональной. Исключительно важный вывод для человека, который недавно горячо декларировал свою приверженность интеллектуальному пути развития, безусловную установку на интеллект и веру в абсолютное могущество этой «прогрессивной компоненты», с помощью которой можно достичь решения любой задачи. И вдруг этот неожиданный разворот в сторону, противоположную логике, и осознание ценности новой позиции. У Джойса имеют значение даже не сами слова и то, что они значат, но то, как они расставлены! Слова движутся в некоем хаотичном потоке, образуя завалы, беспорядочные нагромождения и стыки, из-под которых их извлекают «аналиты». И все это не только не противоречит особой ценности такого рода писательского дискурса, но скорее указывает на совершенно иную логику, сигнализирует иной тип мышления. Важен «не смысл слова, извлекаемый всеми аналитами из-под сдвига, в котором его подает Джойс, — пишет Эйзенштейн, — но в природе того сдвига, которым обработано слово и в том расчете эффекта, который дается именно этим сдвигом, а не иным»¹². Эйзенштейн подчеркивает исключительную значимость самого характера сдвига, который не только может оправдать ситуацию внутритекстового «хаоса», но и определить ее как необходимую.

¹² Там же. С. 111–112.

Фактически здесь мы имеем дело с размышлениями Эйзенштейна о поиске метода, адекватного самому материалу и той позиции, той творческой призме, сквозь которую художник смотрит на этот материал, оценивает его. И тогда характер сдвига может действительно определять и одновременно оправдывать ту или иную архитеконику даже самой причудливой конструкции! И задача художника в таком случае —

закрепить и реализовать этот «сдвиг» в специфическом дискурсе, который позволит донести и сохранить эту, пусть даже самую невероятную, «оптику» через весь текст. Есть искусство, где реальность почти тождественна реальности за окном. У Эйзенштейна этот подход определяется как эйдейтическая способность воспроизводить, сравнимая с первичным автоматизмом, раздражительным инстинктом, и оценивается как низшая форма в реестре методов. Есть «ирреальная реальность» по типу «Капричос» Гойи или «алогичная логика», как у Кафки. Важно ощутить, раскрыть и донести характер этого сдвига (отход от нормативного, привычного, следовательно, профанного восприятия мира), который определяет и оправдывает авторскую «оптику».

В своих бесконечных размышлениях о природе вещей Эйзенштейн делает еще один чрезвычайно важный вывод. Несмотря на все кажущееся многообразие форм и явлений в искусстве, там нет ничего, чего нет в нас, в человеке! Справедливость этого суждения очевидна. Нам близко понимание того, что ценность открытий как в науке, так и в искусстве, заключается не столько в том, что человек придумывает что-то принципиально новое, чего никогда не существовало, но в том, что ему открываются законы или закономерности, которые работают вне зависимости от того, знаем мы про них или нет. В кино, по мысли Эйзенштейна, нет ни одного приема, который не отвечал бы определенной форме протекания тех или иных психических процессов. Затемнение, наплыв, двойная экспозиция, фокусировка или «расфокусировка», принципы монтажа и так далее Эйзенштейн напрямую соотносит с психическими процессами. «Кино нам кажется по специфике своей речи, воспроизводящим явления, по всем признакам того метода, каковым происходит отражение действительности в движении психического процесса. Нет ни одной специфической черты кинематографического приема или явления, которая не отвечала бы специфической форме протекания психической деятельности человека»¹³. И далее режиссер делает вывод: «...В осознании этого положения и в конструктивном его приложении, на мой взгляд, — ключ подходов к специфической драматургии тонфильма»¹⁴.

Исследование внутренних психических процессов, протекающих в человеке, в частности, особый синтаксис структуры внутренней речи открывает перед Эйзенштейном возможность по-новому осмыслить художественные процессы, те принципы, по которым строится художественная форма и композиция

¹³ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 117.

¹⁴ Там же. С. 118.

¹⁵ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 144.

художественных произведений. И режиссер озвучивает эти мысли в своем докладе на совещании 1935 года, утверждая, что «... нет ни одного формального приема, который не оказался бы сколком с той или иной закономерности, путем которой, в отличие от логики внешней речи, строится речь внутренняя»¹⁵. Отсюда важнейший вывод, к которому приходит Эйзенштейн в этот период.

¹⁶ Там же. С. 144.

В основе формотворчества лежит чувственное мышление, которое опирается на те же закономерности, что и внутренняя речь. «...Закономерности эти известны, и в свете высказанного соображения они являются как бы полным фундаментом строения формы»¹⁶, — пишет Эйзенштейн. «Регрессивная компонента», так Эйзенштейн в свое время обозначил чувственное мышление, и здесь угадывалась негативная коннотация, в этот период открывается как чистая сфера творчества и искусства, вместилище всех законов строения формы. Следовательно, именно здесь сокрыты механизмы, которые напрямую связаны с установками на воздействие.

Чувственное мышление

Чувственное аффективное знание, пульсирующее ниже уровня сознания, облекается в смутные образы, обладающие диффузной природой, смешанной недифференцированной структурой, где отсутствуют «главные» признаки и где все элементы стремятся к объединению. В этой смешанности и одновременно устремленности к единому Эйзенштейн увидел проявление древней диалектики, особой связи части и целого. Чувственное мышление есть живая плодородная почва для рождения образов. Здесь процессы протекают вне цензуры сознания и логической обусловленности. Эти образы есть «чистое» проявление реального опыта человека, абрис полнейшей формы, в которой отсутствует сознательная рефлексия. Эйзенштейн приходит к выводу, что именно здесь берет свое начало любой творческий процесс.

Чувственная информация, изменчивая и чуткая к наполнению, в своем движении постепенно поднимается, достигая уровня сознания. Так из некоей психической сумеречной темноты у художника возникает идея, рождается замысел, который, напитываясь мыслью, требует реализации и творческого воплощения. Далее этот замысел проходит фильтрацию сознанием, обретает концептуальность, векторы движения и горизонт развития, чтобы затем реализоваться с помощью дискурсивной стратегии в художественную структуру произведения. У Эйзенштейна и

на этом первичном этапе, этапе замысла и его начального превращения в структуру произведения, уже включен, задействован параллельный процесс — *процесс конкретного воздействия на зрителя*. Форма, интенсивность, характер этого воздействия закладываются с самого начала. Другими словами, конечный результат уже как бы присутствует в замысле и им определяется. Художественное произведение через структуру формы, минуя барьеры сознания, проникает в чувственную сферу зрителя, оказывая воздействие напрямую. При этом зритель усваивает это воздействие и эту форму как неотъемлемую часть своего внутреннего опыта. Форма художественного произведения становится частью внутреннего мира человека.

Формула двуединости

Искусство есть биполярное единство, баланс между экстазом и идеологией. Свойства формы апеллируют к первобытным словам сознания человека, но режиссерская воля, выраженная в точной дискурсивной стратегии, ведет зрителя через чувственные потрясения вплоть до «пороговой черты», где чувственное достигает сознания, которое устремляется вверх, трансформируя чувственный опыт в прогрессивные (когнитивные) представления воспринимающего...

Здесь кроится интерес Эйзенштейна к образам Аполлона и Диониса. В рисунках режиссера воплощается и реализуется мысль о двуединстве или двуликости искусства: «...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 где-либо синтез начала дионисийского и аполлонического. И если есть, то — где? Оказывается — есть. И в самом “подходящем” месте: в <...> Орфее (Артисте!)»¹⁷. И чуть позже режиссер дополнит: «Правильно, что именно в Орфее — певце и отце искусств — происходит этот синтез»¹⁸.

Эти записи, сделанные в одно время с триптихом Эйзенштейна, который образуют рисунки «Аполлон», «Дионис», «Орфей», интересны не только как комментарий к визуальным образам. В них с предельной отчетливостью выразилась мысль о сочетании в искусстве двух противоположных начал, которой проникнуты все сочинения Эйзенштейна позднего периода. Так возникает «формула двуединости», ставшая сутью Метода.

¹⁷ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. Тайны мастеров. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 7.

¹⁸ Там же.

Суть метода.**Образ как результирующая двух противоборствующих начал**

Все это время основная проблема существовала в сознании Эйзенштейна исключительно в поле борьбы двух биполярных начал — прагологии («регрессивная компонента») и логики (компонента «прогрессивная»). При этом эстетические параметры произведения закладывались в соответствии с учетом уровня и характера воздействий двух противоборствующих форм. Теперь Эйзенштейн навсегда выходит из этой дилеммы, четко осознавая, что непримиримые противоречия находят свое разрешение и обретают диалектическое единство в целостности художественного образа. Образ есть результирующая взаимодействий между двумя составляющими этой формулы. В этой борьбе, в разрыве между регрессивными «погружениями» и прогрессивными «взлетами», которые отраженно переживает зритель, — рождаются те самые тезы и идеи, которые были вложены режиссером в замысел. «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строевые формы в слои самого глубинного чувственного мышления»¹⁹. Регрессивный импульс должен сочетаться с областью прогрессивного приложения. И далее: «...Полярное разведение этих двух линий создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинное произведение»²⁰.

Суть формулы двуединности — в осознанной силе воздействия, которая задается амплитудой разрыва между регрессивной компонентной и прогрессивным приложением. Чем больше разрыв, тем ощутимее подъем (сила образа и его воздействие) над преодолением этого разрыва. Главное следствие диалектики взаимосвязи чувственного и логического элементов внутри формулы двуединности состоит в том, что при соблюдении определенных действенных правил, «рецептов» формотворчества, воздействие произведения становится практическим, невероятно мощным и неотвратимым...

Формула двуединности существенно повышает статус искусства в глазах Эйзенштейна. Искусство мыслится режиссером как один из методов и путей познания. Задача такого искусства не просто копировать мир или истолковывать его согласно существующим нормативам мышления, искусство само конституирует образы в соответствии с новым мышлением и новыми

¹⁹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 167.

²⁰ Там же.

представлениями, тем самым расширяя диапазон чувственного и горизонт интеллектуального восприятия.

Режиссерский дискурс Эйзенштейна

Элементы формы равнозначны. Нельзя сказать, что композиция кадра важнее ритма или что цвет важнее, чем концепция звука. Психологический эффект воздействия зависит от отношений между этими элементами, от их особой комбинаторики, особой иерархии в художественной структуре произведения. Определяющим фактором всего процесса является режиссерская стратегия, которая и наделяет эти элементы теми или иными функциями, ответственными за конечный психологический (идеологический) эффект. Это как бы признанный факт. Отличие позиции Эйзенштейна, которую мы сформулировали как **«агрессия дискурса»** заключается в раскрытии той ситуации, что **режиссерский дискурс Эйзенштейна это кристаллизованная в структуре фильма воля режиссера, которая ведет, строит, определяет весь процесс коммуникации от начала и до конца.** Не только до того момента, когда экран погаснет и зритель встанет со своего кресла, покинет зал... Нет, это только часть работы и часть общего замысла. Как мы уже убедились, зритель в концепции Эйзенштейна не есть нейтральный фактор. Зритель есть одновременно и начальная и конечная точка в процессе создания произведения искусства. В изучение психического поля зрителя Эйзенштейн вложил всю свою творческую и исследовательскую энергию, и для него процесс воздействия не может ограничиваться полуторачасовым контактом зрителя с фильмом...

Задача режиссера — не просто заложить нужную идею в сознание реципиента, внедрить эту идею в психику зрителя как собственную, адаптировать как «родную». Это только половина работы. Фактически Эйзенштейн стремится и более того — **достигает этой цели²¹**, стремится перекодировать, перестроить, реформатировать психическую карту зрителя в «желаемом нужном, избираемом направлении», дабы вложенная идея выстроила правильный алгоритм взаимодействия этого, уже «нового» человека с внешним миром. И здесь снова возвращаемся к «магической» составляющей метода. Тщательно анализируя механизмы воздействия искусства, Эйзенштейн делает окончательный вывод о том, что эти механизмы обеспечиваются не только особой диалектикой чувственного и логического в вещи искусства, но, прежде всего, совпадением ее внутренней структуры со структурой сознания зрителя. «Основная структура сознания такова по

²¹ В этом смысле, если говорить об «актуальном искусстве», то есть о таком искусстве, когда достигается реальный результат, то это как раз фильмы Эйзенштейна и, прежде всего, «Броненосец "Потемкин"». — *Прим. авт.*

²² Из подготовительных материалов к книге «Метод». Цит. по рукописи, хранящейся в домашнем архиве А.Р. Лурия «G.P.» — 8. VII. 47.

своему строю, — пишет режиссер, — как моя формула двуединости в основе диалектического образа»²².

Структура фильма как субститут психики зрителя. К проблеме «познания чувственным комплексом»

Структура фильма есть субститут психики зрителя, и именно из этого психического материала «лепится», формируется художественный образ. Авторская воля является тем дискурсивным клеем, который сдерживает образ в его единстве и цельности и предопределяет все аспекты зрительского восприятия.

К концу жизни Эйзенштейн все дальше уходил от признания интеллекта абсолютной доминантой человеческого развития. Меняется его представление о структуре и диапазоне психического. Наконец, он формулирует новую задачу, которую ставит перед искусством — выйти за рамки чисто логического восприятия, чисто понятийного мышления. ореол интеллекта меркнет, обнаруживается его скрытая способность цензурировать, мистифицировать, ограничивать... Преодоление этой ограниченности восприятия возможно лишь за счет создания новых условий — «познания чувственным комплексом». Для этого нужна «чувственная интеллектуализация», «эмоционализация» всех процессов, которые и провозгласит режиссер.

Психика человека — есть сложнейшее многосоставное образование. Здесь множество слоев, а отнюдь не только два уровня, как изначально полагал режиссер. Каждый уровень психического мира человека соответствует определенному этапу исторического развития человечества и при этом работает по законам соответствующего ему исторического периода. Как правило, мы имеем дело с так называемым «верхним» уровнем психики человека, который Эйзенштейн определял как «прогрессивная» составляющая. Но годы исследования *грудно-проблематики* открыли для Эйзенштейна значимость многочисленных других уровней и слоев, которые предстали как огромный неисследованный скрытый человеческий ресурс. Все эти многочисленные слои и уровни — актуально не задействованы. Это латентные, «спящие» уровни человеческой психики, которые, тем не менее, способны к пробуждению. Эти уровни необходимо «включить»!

Многоуровневая «партитура человеческой психики»

Человеческая психика — огромный мощный инструмент-орган, способный воспроизвести великую музыку разумной живой Вселенной. Нужен лишь музыкант, органист, владеющий

искусством управления этим инструментом. Именно эту задачу и ставит перед собой Эйзенштейн — гениальный «органист», «алхимик» мировой режиссуры. Только «включив» систему и задействовав все необходимые регистры клавиатуры, режиссер способен активизировать дремлющие ресурсы, дать зрителю шанс совершить скачок в своем развитии. Именно процесс творческого создания произведения и его творческого восприятия обладает способностью пробуждения и интеграции тех или иных слоев и уровней человеческой психики.

Единство — мой лейтмотив

Отсюда то особое генеральное значение, которое Эйзенштейн придает теме единства. Он как-то писал, что если бы сам был сторонним наблюдателем своего творчества, то сказал бы о себе, что автор явно «ушиблен» одной идеей, одной темой и одним сюжетом и что всё, что он мыслил и делал, — всё это разные формы единого лика, некой конечной идеи. И этот лик, эта идея — идея Единства. «Единство мой лейтмотив» — раз и навсегда определен режиссер. Это тема пронизывает всё его творчество — и теорию, и практику, собственно, в ней — пафос и мощь его работ. Человек есть единство всех фаз развития живого мира, в своей генетической памяти он содержит следы, «записи» всех этапов развития человечества, и это неотъемлемая часть его психики, определяющая внутреннюю природу. Одновременно человек включен в общую единую систему — Вселенную — и подчинен общему ходу и законам развития этой системы. Основная задача Эйзенштейна — «включить» человека, актуализировать спящие возможности, добиться интеграции всех уровней и слоев, составляющих его внутреннее психическое пространство. Для чего это нужно? Какие горизонты открывает эта новая сила? Почему так важно «включить» человека? Ответ один — дабы вырвать человека из плена невежества, неведения и сна, осуществить прорыв за границы наличного существования! Процесс творчества есть процесс экстатический!

Экстаз

Экстаз есть составляющая творческого акта. Результирующая процесса слияния слоев сознания! Задача режиссера — запечатлеть и удержать экстаз в длительности! Экстаз кристаллизуется, разливается во внутренней структуре произведения, пропитывая собой все составляющие элементы формы, чтобы вновь возродиться в процессе творческого восприятия зрителем этой формы, этого произведения. Творческий акт, структура (форма)

²³ Из подготовительных материалов к книге «Метод». Цит. по рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 249.

произведения и процесс восприятия — это всё есть единые звенья, фазы общего экстатического процесса. Эйзенштейн говорит о предельно одержимом характере творчества, ибо «сдерживание вещи единством темы» есть прямой сколок с психологической картины состояния «одержимости»²³. Произведение искусства есть удержанный момент экстаза! Запечатленный в форме экстаз!

Но не стоит строить иллюзий. Если режиссер «теплохладен», и его лишь «как бы» волнует та проблема, которую он поставил во главу угла своего произведения, то никакая алхимия не способна превратить его «теплохладность», безразличие и равнодушие в экстатическую форму, чтобы «залить» ее в структуру произведения. Структура такого произведения будет отражать лишь теплохладность ее создателя. Соответственно, бессмысленно рассчитывать, что зритель накроет цунами эмоций. Эмоциям просто неоткуда взяться, ведь, словами Эмануэля Мунье, «художник творит из своей собственной материи». Экстатическая структура произведения порождает экстатической материей самого художника, экстатическими состояниями или переживаниями автора. В то время как «удержание экстаза» в структуре есть функция режиссерского дискурса, направленная на возбуждение аналогичных экстатических состояний у зрителя. И только так, через внутренние экстатические переживания, мобилизующие резервы психики, человек способен осуществить прорыв за пределы наличного существования, чтобы включиться в сопереживание диалектического хода Вселенной!

Произведение искусства есть возможность актуализации скрытых потенциальных резервов внутренних возможностей психики! Этот процесс полностью предопределяется стратегией и волей режиссера. Зритель, захваченный силой режиссерского дискурса, оказывается полностью открытым его воздействию. «Искусство всегда рисовалось мне в виде одного из средств насилия — всегда как орудие (оружие) преобразования мира через обработку сознания людей», — напишет Эйзенштейн. И этот тезис, отмечает всякие сомнения в правомерности определения эйзенштейновского дискурса как агрессивного. Тезис пугает обнаженностью продекларированной установки на тотальный захват психики зрителя и ее полное подчинение авторской воле... И снова мы возвращаемся к демиургическим амбициям режиссера, к проблеме ответственности художника, который ставит перед собой задачу слепить из аморфной психики зрителя нового человека по собственному образцу.

* * *

На самом деле это не совсем верная интерпретация задач и идей режиссера. Кинематограф Эйзенштейна действительно обладает качествами некоей алхимической лаборатории, где происходят таинственные процессы, задействуются удивительные ингредиенты, которые не уместаются в привычные рецепты. Тем не менее пафос всей концепции Эйзенштейна не в том, чтобы переделать человека «под себя», но в том, чтобы человека пробудить! Это разные задачи. Включить его спящие дремлющие ресурсы! Это волевое воздействие режиссера направлено на точку становления личности и призвано усилить, ускорить процесс развития человека!

Итог и цель искусства, по Эйзенштейну, есть реализация высшего единства, актуализация высшего призвания человека. И в этом случае понятие «агрессия дискурса» становится средством актуализации человеческого потенциала, «орудием», призванным ускорить процесс человеческого пробуждения и развития. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1. Grundprolem. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. 445 с.
2. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 2. Grundprolem. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. 661 с.
3. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. Музей кино. 2000. 588 с.

REFERENCES

1. *Eyzenshteyn S.M.* (2002) Metod [Method]. Vol. 1. Grundprolem. Muzej kino. Eyzenshteyn – tsentr. Moscow, 2002. 445 p. (In Russ.).
2. *Eyzenshteyn S.M.* (2002) Metod [Method]. Vol. 2. Grundprolem. Muzej kino. Eyzenshteyn – tsentr. Moscow, 2002. 661p. (In Russ.).
3. *Eyzenshteyn S.M.* (2000) Montazh [Mounting]. Muzej kino. 2000. 588 p. (In Russ.).

S. Eisenstein. Aggression of Discourse: Theoretical Justification

Lyudmila B. Klyueva

Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Film Studies, VGIK

UDC 7.01

ABSTRACT: The desire to write this work was the result of reflections on the features of “kinofilm” of the three major Directors of world cinema — , S.M. Eisenstein, Alexey Herman Sr., Michael Haneke. Moreover, the line of communication between them can be defined by the formula “aggression of discourse” or, in other words, the aggression of the Director’s method.

The theoretical basis of the problem goes back to the ideas of S. Eisenstein, who put the problem of targeted impact of works of art on the viewer at the forefront of the creative process. Eisenstein used a special definition for this problem, namely — Grundproblem or the Main problem. Considering the impact of the main constituent of the entire creative process, Eisenstein sets the task of identifying and understanding a certain unit of measurement, as he defines it — the “atom” of artistic influence. In the case of film this smallest unit, the atom of the artistic influence will be “attraction”. In 1923, the famous article by S.M. Eisenstein “Montage of attractions” was published in the magazine “Lef”. Here, in italics, he gives the first definition of the term “attraction” from the perspective of the theater: “Attraction (in the context of the theater) will be every aggressive moment (theater), i.e., its every element exposing the viewer to sensual or psychological influence, experimentally calibrated and mathematically designed for certain emotional shocks of the recipient; in turn, they in total, are the only prerequisites making possible the perception by the viewer of the ideological side of the demonstrated product, its final ideological conclusion”. We can say that this thesis, which is the essence not only of the Director’s article, but in a certain sense the core of his method prompted us the title of the work namely: “aggression of discourse”. And here a comment is necessary. First, we remove from the word “aggression” its inherent negative connotation and focus on one of the qualities of its impact, i.e. “inevitability”. Here, as we see it, is the key to the whole concept. Aggressive discourse means inevitable impact. And the language of this discourse consists of a series of “attractions” or a series of inevitably influencing elements. The question is how imminent is the impact? How does it relate to the will of the Director? How this impact is realized in the discourse? What is the role of the viewer in the whole process?

In addition to the “Montage of attractions”, the article looks at other works by Eisenstein related to the problems of influence; it determines the special status of the viewer in the entire creative process accorded to him by the Director; it examines in detail Eisenstein’s research in the field of the main components of the dialectics of the artistic image, namely: “progressive” (logical thinking) and “regressive” (early sensual thinking), which at the beginning of the creative process reveal their exceptional polarity, then in the process of in-depth and intense research turn into a bipolar unity, which is the essence of the artistic image (“the formula of duality»)

The features of the Director’s discourse are studied and determined in the light of the goals and objectives set by Eisenstein. In a sense, the article initiates the formulation of the problem: how relevant today are those basic theoretical provisions that are stated in the “Method” by the great thinker and Director?

KEY WORDS: Grundproblem, atom of influence, “montage of attractions”, aggression of discourse, “formula of duality”, ecstasy, conceptuality — the basis of discourse, “unity is a leitmotif”