

ственные критики, приглашённые к публикации в специальном выпуске журнала, единогласны в своей интерпретации рекламных образов Ж. Шере как радостных, увеселительных по своей сущности. В них усматриваются и коммерчески-аттрактивные задачи, и визуально притягательные в пользу красивой картинке, и психологически ценные для человека. Несмотря на то, что характеристики меняются от гротескно-безумных до эстетически привлекательных, общий положительный настрой в оценках авторов остаётся неизменным. Османовский Париж претил современникам, они видели в нём потерю души города,

и мастера плаката, по оценкам французов, делали его эмоциональнее, понятнее для широкой публики. Здесь мы видим прямое продолжение народной «смеховой культуры» в определении, предложенном М. М. Бахтиным, — дающей свободу, счастье, искреннюю радость от визуального восприятия. И завершить мы хотим цитатой Ж. Шере из эссе Ф. Шампсора: «“Всегда женщины и смех”, — сказал мне Шере. “Я нахожу, что жизнь довольно часто печальна, а пастель создана для того, чтобы изобразить её приятной и радостной. Для этого есть розовый и синий карандаши”» [5, с. 482].

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.
2. Бодлер Ш. О сущности смеха и о комическом в пластических искусствах вообще [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.wattpad.com/amp/569660248> (дата обращения: 06.09.2022).
3. 150 ans de publicité: Collections du musée de la Publicité / de R. Bargiele. — P.: Les Arts Décoratifs, 2004. — 144 p.
4. Carter K. L. Joris-Karl Huysmans, «A Dénicheur» of Jules Chéret's Posters // Nineteenth-Century French Studies. — 2012–2013. — Vol. 41. — No. 1/2. — P. 122–141.
5. Champsaur F. Le Roi de l’Affiche // La Plume. — P., 1893. — № 110. — P. 480–482.
6. Hahn H. Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century. — London: Palgrave Macmillan, 2009. — P. 302.
7. Huysmans J.-K. Certains. — Paris, 1889. — P. 230.
8. Huysmans J.-K. Chéret // La Plume. — P., 1893. — № 110. — P. 482–483.
9. Maindron E. Les affiches illustrées. — P.: G. Boudet, 1896. — 404 p.
10. Maindron E. L’Affiche Illustrée // La Plume. — P., 1893. — № 110. — P. 475–480.
11. Marx R. L’œuvre de Chéret // La Plume. — P., 1893. — № 110. — P. 483–485.
12. Marx R. Préface pour L’Estampe originale. — P., 1893. — Première livraison (janvier-mars). — P. 1–3.
13. Rambosson Y. Psychologie des Chéret // La Plume. — P., 1893. — № 110. — P. 499–501.
14. Sertat R. Merci à Chéret // La Plume. — P., 1893. — № 110. — P. 501.
15. Uzanne O. La monomanie des affiches: Précis historique. — Les collectionneurs — les artistes français de l’affiche // La nouvelle Bibliopolis: voyage d’un novateur au pays des néo-icône-bibliomanes. — P.: Henri Floury, 1897. — P. 85–139 [Электронный ресурс]. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8560074/f117.image> (дата обращения: 06.09.2022)

Andrey N. Fomenko

Doctor of Arts, Head Researcher
Russian State Humanitarian University
e-mail: st802682@spbu.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-5-41-51

EISENSTEIN’S TWO CONCEPTS OF MONTAGE AND THE EVOLUTION OF THE SOVIET AVANT-GARDE IN THE 1920S-1930S

Summary: In the 1920s, montage became one of the most characteristic strategies of avant-garde art, which was based on the understanding of the art work as a complex whole. It suggested the possibility of a recombination of relatively autonomous elements which was based on a rethinking of the general concept of artistic creativity and, in particular, the rejection of the traditional opposition of artistic labour to industrial, “alienated” labour. Sergei Eisenstein’s theory and practice of film editing were vivid manifestations of this approach. Thus, the scene “Kerensky in the Winter Palace” from the film October (1927) can be regarded as a thematization of his concept of montage and its ideological implications: dispersing the single image of the emperor and God, Eisenstein put the heterogeneity and discreteness of signifiers in place of totality. Such a model of montage can be called inductive: the movement proceeds from a particular representation to a general meaning by comparing this representation with others, particular and «non-correlative». At the turn of the 1930s, the concept was criticised within the anti-formalist campaign. However, in 1938, Eisenstein undertook a revision of his theory based on a deductive approach rather than inductive one. Now montage was carried out in

the perspective of the initially given signifier: it appeared as a choice of a limited number of signifiers from a potentially infinite set for the best disclosure of the topic — to create its comprehensive representation». Eisenstein found examples of the use of this strategy in all forms of art, including painting and literature: everywhere, the image formation means the selection and comparison of a small number of components and the achievement of the effect of the identity of the particular and the general. At the same time, Eisenstein used the concept of the image (obraz), which played a key role in the aesthetic discussions of the 1930s; he understood the image as montage and extended the montage principle to all types of art, both temporal and spatial. His article “Montage 1938” contains one of the most convincing and articulate theories of the image in the history of aesthetic thought. By undertaking to rehabilitate montage, Eisenstein exceeded the level of the task at hand and defined this strategy as the universal basis of any artistic practice, rooted in the functioning of human consciousness itself.

Keywords: montage, Soviet avant-garde, Eisenstein, montage feature, image, new baroque, formalism, kitsch, socialist realism.

In the 1920s, montage became a universal strategy of the artistic avant-garde (especially Soviet). Its examples can be found in almost all art forms from painting to literature, not to mention photography and cinema. The strategy essence lies in the understanding of the work as a complex whole, made from relatively autonomous parts, allowing the possibility of recombination, that is, reassembly (even if it is purely speculative). It can be assumed that such an approach is based on a rethinking of the general concept of artistic creativity and, in particular, on the rejection of the traditional opposition of artistic labour to industrial, “alienated” labour. According to

the traditional model, an artist creates from scratch, from semantically and structurally neutral material (for example, paint squeezed out of a tube onto a palette can eventually become a signifier of the sky, water, blue drapery or a bluish reflection from this drapery on the model’s body). In some way, the artist is similar to the demiurge, who creates forms from formlessness, from “the dust of the earth” or from some maximally plastic material like clay. On the contrary, according to the assembly model, the artist deals with ready-made, pre-formed elements that he or she puts together — much like an industrial worker behind the assembly line (but also, a

collector who organizes his or her collection). The absence of «organic» and «necessary» (due to its continuity) connections between the parts indicates that this construction is not permanent; on occasion, it can be dismantled, and its parts can be used as part of another structure.

However, in this case, I am not interested in the period of the rise of montage when it absorbed not only the sphere of advanced art but also penetrated into popular culture, or rather, the period of its decline when montage was sharply criticized as a manifestation of petty-bourgeois aestheticism. A specific text, the author of which did a lot to promote this strategy once, will be the focus of my attention. We are talking about the article «Montage 1938» by Sergei Eisenstein.

The antitheses with which Eisenstein begins the article are reminiscent of the context in which the article was written: "There was a period in our cinema when montage was proclaimed 'everything'. Now, the period when montage is considered "nothing" is coming to an end" [Eisenstein 1938: 156]. One gets the impression that the text was written by the author as «self-criticism» and at the same time revenge. An attempt to rehabilitate the strategy that played the key role in the theory and practice of the «montage-textural» cinema of the 1920s, and, in the first place, for Eisenstein himself, is before us. It was subsequently subjected to harsh criticism in the course of the struggle against «formalism». Thus, taking advantage of a good moment (the dissolution of independent creative associations in 1932 and the subsequent proclamation of socialist realism as a unified method of Soviet literature and art reconciled, to some extent, different forces on the cultural scene), Eisenstein wanted to show that montage was something if not everything. He correlated his argumentation with the emerging canon of socialist realism, trying to smuggle some of the ideas of the 20s, subjected to significant correction, into it "from the back door". One of the elements of this canon is the concept of "image", once rejected by the formalists as useless [Shklovsky 1990: 58–72] but defined by Eisenstein as the essence and purpose of montage. The concept played a key role in the texts of socialist realist theorists and opponents of the avant-garde.

What is the difference between, relatively speaking, «original» (or, in Eisenstein's terminology, «leftist») and «revisionist» theory of montage?

Eisenstein defined the first one as follows: "While playing with parts of film, they [art "leftists"] discovered one quality that greatly surprised them for a number of years. This quality consisted in the fact that any two pieces placed side by side inevitably combine into a new representation that arises from this comparison as a new quality." This new quality, as it is known, Eisenstein called the «montage feature». According to the author, he was captivated by the feature of the "irrelativity of the pieces, which, nevertheless, and often in spite of themselves, being compared at the editor's will, created a 'certain third' and became correlative" [Eisenstein 1938: 157, 158]. In other words, the montage method of the 1920s had the character of a kind of induction: the movement went from a particular representation to a general meaning by comparing this representation with others, just as particular and "non-correlative". Moreover, it was important that the share of «inconsistency» be preserved in the final result so that the editing line always implied the possibility of recombination and the identification of other meanings, other «montage features».

This idea goes back to early formalism and, in particular, to Viktor Shklovsky's texts: to the understanding of an art work as a montage structure made up of heterogeneous elements fitted to each other with more or less care. At that time, Shklovsky believed, it was important to weaken the strength of the structure, to give it a free, «arbitrary» character. He was not alone in this opinion: practically all the "leftist" art of the 1920s shared this approach for the definition of which, in fact, the concept of "montage" was used. Already then, this concept acquired an essentially universal, transmedial character — the character of the new poetics, which was mentioned at the beginning of this article. Let me remind you that Eisenstein first used the concept of «montage» in a figurative sense back in the period of his activity as the theater director. I am, of course, referring to the well-known article «Montage of Attractions» [Eisenstein, 1923], which is one of the earliest and most typical examples of the described poetics of «construction» and «element». However, we find the most convincing example of «inductive montage» in Eisenstein's cinematographic practice, in his film *October* (1927).

I will dwell on one particularly eloquent episode of this film, depicting Kerensky in the Winter Palace. In short, the general meaning of this episode (its «montage feature») consists in exposing Ker-

ensky's supposedly dictatorial, Bonapartist ambitions and, at the same time, in demonstrating their inconsistency. This meaning is articulated through a chain of signifiers, which includes figurines and sculptural miniatures in the interior of the Winter Palace: ranks of tin soldiers, rows of crystal glasses, a bust of Napoleon, a bottle with a cork in the form of an imperial crown, etc. The meaning is transparent: Kerensky is Napoleon in miniature, insignificant ruler capable of commanding only an army of tin soldiers or glasses, which does not prevent him from cherishing ambitious plans and dreaming of restoring monarchical power. (Part of the episode is the «reconstruction» of the monument to Alexander III — a reverse reproduction of the scene of its dismantling from the beginning of the film.)

Then a new twist appears in the plot: the counter-revolutionary rebellion of General Kornilov, another «Bonaparte». Expanding this idea, Eisenstein doubled the figurine of Napoleon on the screen, showing the confrontation between two equally toy dictators. However, another one intervenes in this chain of signifiers when the call of the Provisional Government appears on the screen to defend the revolution «in the name of God and the motherland». «God?», Eisenstein asks rhetorically, followed by a series of frames with works of cult sculpture of various religions, starting with Christ the Pantocrator and ending with primitive idols from the collection of the Ethnographic Museum.

The traditional interpretation of this sequence, put forward by Eisenstein himself [Eisenstein 1929: 59], comes down to the idea: «God = idol». However, in the general context, the idea of plurality turns out to be no less important, if not more important: "Which god?", as if the director asks and further lists the possible options, at the same time showing the multiplicity of «Bonapartes» (as well as the «prefabricated» nature of the monument to Alexander III, destroyed at the beginning of the film). In addition to the actual ideological meaning, this montage feature has an autoreferential, allegorical meaning: both Bonaparte and God are the embodiment of absolute unity, absolute power — secular in one case, sacred in another. Diffusing a single image of the emperor and God, Eisenstein put the heterogeneity and discreteness of signifiers in place of this totality. The particular triumphs over the general, the «gods» triumph over God.

The apogee of this celebration is the final, «schizophrenic» part of the episode, where both chains

(«bonapartes» and «gods») intersect in a feverish alternation. It is as if the element is freed from the meaning that has just been formulated with its help; the signifier again acquires autonomy and enters into an anarchic interaction with the signifiers of another chain.

Of course, viewers spontaneously seek to overcome the semantic anomaly: they are forced to look for a signifier of a higher, or simply different, order, which unites the two previous ones: Bonaparte and God. This new montage feature (or «dominant») presupposes a partial liberation of signifiers from previously formulated meanings. This time, it is based on the fact that the signifiers of both chains belong to the general category of «statues», artificial figures. The new structure can be regarded as follows: both monarchical power and religion come down to a set of external attributes, empty trinkets that have nothing to do with real ("adult") life, its tasks and challenges, to which only the Bolsheviks and the worker-peasant masses led by them are able to respond adequately. However, for us, in this case, it is not so much the deciphering that is important but the process of meaning formation itself, based on the recombination and resemantisation of signifiers. Eisenstein took a certain set of elements and made them «work» differently depending on the context within one rather short episode. It is also significant that the montage feature (especially in the third case) is not entirely obvious: it is a kind of hypothesis that the viewer puts forward after analysing the data presented to them.

The meaning is denaturalised due to the above features. The mechanism of meaning formation is exposed as a discursive structure; for all its unambiguity, the ideological message that such a structure carries (for example, the idea of Kerensky's dictatorial aspirations) retains a conditional character. In other words, the manipulation of signifiers turns out to be self-revealing and not hiding its tendentiousness. It is clear that such an approach to the articulation of ideological messages cannot suit the authorities, who need to «conceal» and not «uncover» the method. At first glance, Eisenstein's article of 1938 corresponds to such a need. However, the context of the revision undertaken by Eisenstein is broader and more complex than it might seem at first. I have no opportunity to reconstruct this context in all details here. I will point out only one of its components.

In his review of the film *October* in the late 1920s, Viktor Shklovsky first used the concept of «baroque» to describe the key trend of Soviet «leftist art», meaning by it the emphasis on a detail, a «piece» as opposed to a single structure, in other words — the art of inductive montage, of which this film serves as a model example. In 1932, in the article “The End of the Baroque. Letter to Eisenstein», Shklovsky stated that this strategy had completely exhausted itself, that «continuous art is coming», art where the whole determines the particulars [Shklovsky 1990: 448–449]. Shklovsky limited himself to a statement without proposing a detailed theory of the “new connection”. It seems that this is exactly what Eisenstein did for him six years later in a text that serves as a kind of a detailed answer to the questions to which Shklovsky’s short note led.

In this text, the essence of the revisionist redefinition of montage is as follows. Previously, says Eisenstein, we understood the “montage piece” (plan-shot) as something irrelevant and focused on those “paradoxical cases” when “the whole, the general and the final is not provided but unexpectedly arises”; that is, on the combinatorial play of signifiers. Now, he continues, one should “turn to cases where the pieces are not only not irrelevant to each other but when the final, general, whole is not only provided for but it predetermines both the elements and the conditions for their comparison”. Induction is replaced by deduction, the autonomy of an element is replaced by its subordination to a certain general theme. Montage is carried out in the perspective of an initially given signifier: it appears as a choice of a limited number of signifiers from a potentially infinite set for the best disclosure of the topic — to create its “comprehensive representation” [Eisenstein 1938: 159–160].

Eisenstein found examples of this strategy’s use in literally all forms of art including painting and literature: everywhere an image formation means the selection and comparison of a small number of components and the achievement of the effect of identity of the particular and the general. At first glance, the new theory of montage, let us call it «deductive», which subordinates the particular to the general, might seem to correlate with the totalitarian type of power and lead to the concealment or naturalisation of the method. Now a viewer or a reader is not dealing with an experimental set of data, the comparison of which generates various semantic effects, but with a firmly welded structure where

the detail is inseparable from the whole. The reader/viewer has no choice but to take this structure for granted. One can go further and see an analogue of another opposition — avant-garde and kitsch, which was put forward by Clement Greenberg in the article of the same name, published in the same year, 1939, as Eisenstein’s article, in the opposition of inductive, or analytical, and deductive, or synthetic, montage. Let me remind you that Greenberg also defines kitsch as “synthetic art” where “identifications are obvious” [Greenberg 2005].

All these parallels are, of course, not unfounded. However, getting carried away with them would mean significantly simplifying the content of Eisenstein’s article and losing sight of other parallels — both with classical aesthetics, with its idea of the identity of the particular and the general (it is characteristic that all the examples he cites refer to the art of a more or less distant past: Leonardo, Tolstoy, Maupassant), and with the ideas of the Russian Formalists, which, in my opinion, Eisenstein not so much refuted as developed and clarified.

I am referring to Shklovsky’s idea of art as a deautomatisation of perception («estrangement»), which he formulated in the same article («Art as a Technique», 1917), where he rejected the concept of an image as conceptually useless and, so to speak, «non-specific» for art. “Art makes stone stony,” is Shklovsky’s famous aphorism [Shklovsky 1990: 63]. Eisenstein, who rehabilitated the concept rejected by Shklovsky, actually came to the same idea when he discussed the mechanisms of image formation in art and everyday practice and showed the connection and, at the same time, the subtle difference between these processes.

Eisenstein gave examples of «utilitarian» images that allow a person to navigate in time and space: for example, the image of «five o’clock in the evening» that occurs to us when looking at a clock and which is not reduced either to their geometric pattern or to a literal, denotative, meaning; it includes a whole range of connotations or, in Eisenstein’s words, «a swarm of ideas associated with the corresponding hour». The mechanism of image formation is triggered whenever we encounter new realities — often spontaneously, and sometimes quite intentionally, like mnemonics (Eisenstein referred to personal experience of purposefully forming images of New York streets). This mechanism is nothing more than an installation during which a certain set of elements is added into a single whole. However, in

«life» this process develops towards automation: in other words, we are interested in the final result which we strive to achieve in the shortest possible way, with minimal energy consumption. The formation of an image as such has no value. Art is another matter: here the result is inseparable from the process: “A work of art, understood dynamically, is the process of image formation in the feelings and mind of the viewer” [Eisenstein 1938: 163].

Apart from the particular «political» objectives that Eisenstein supposedly had in mind, his article contains one of the most convincing and articulate theories of the image in the history of aesthetic thought. By undertaking to rehabilitate montage, Eisenstein exceeded the level of the task at hand

and defined this strategy as the universal basis of any artistic practice, rooted in the functioning of the human consciousness itself. In other words, contrary to his initial modest remark, he came to the conclusion that montage is everything.

The case considered is just one example of the fact that in the Soviet art of the late 1920s and 1930s, processes were taking place. While not contradicting the official line, they were not at all the result of directives issued from above and were not reduced to their obedient implementation. It left room for artistic experimentation (though one that ran counter to the principles of the classical avant-garde) and for its conceptualisation. The new theory of montage was one of the results of this conceptualisation.

REFERENCES:

1. Greenberg, K. 2005. “*Avant-garde and Kitsch (1939)*”, *Art journal*, no. 60. — URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (date of access: 10.10.2022).
2. Clark, K. 2018. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism and the Evolution of Soviet Culture (1931–1941)*, Moscow: NLO, 2018.
3. Lukach, G. 1933. “Reportage or Image Creation?”, *International Literature*, no. 1, pp. 91–104.
4. Fomenko, A. 2007. *Montage, Factography, Epic*, St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg State University.
5. Shklovsky, V. 1990. *Hamburg Score*, Moscow: Soviet writer.
6. Eisenstein, S. 1964. *Montage of Attractions*, Selected works: in 6 volumes, vol. 2, Moscow: Art, pp.269–273.
7. Eisenstein, S. 1964. *The Fourth Dimension in Cinema*, Selected works: in 6 volumes, vol. 2, Moscow: Art, pp.45–59.
8. Eisenstein, S. 1964. *Montage 1938*, Selected works: in 6 volumes, vol. 2, Moscow: Art, pp.156–188.
9. Bordwell, D. 1974. “Eisenstein’s Epistemological Shift”, *Screen*, vol. 15, no. 4, pp.29–46.

ДВЕ КОНЦЕПЦИИ МОНТАЖА У ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ЭВОЛЮЦИЯ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА 1920–1930-Х ГОДОВ

Аннотация: В 1920-е годы монтаж стал одной из наиболее характерных стратегий авангардного искусства, основанной на понимании произведения как сложносоставного целого, предполагающего возможность рекомбинации относительно автономных элементов. В её основе лежит переосмысление общей концепции художественного творчества и, в частности, отказ от традиционного противопоставления художественного труда труду промышленному, «отчуждённому». Ярким выражением этого подхода стала теория и практика киномонтажа Сергея Эйзенштейна. Так, сцена «Керенский в Зимнем дворце» из фильма «Октябрь» (1927) может быть прочитана как авторефлексивная тематизация его концепции: расплывая единый образ императора и Бога, Эйзенштейн ставит на место тотальности гетерогенность и дискретность означающих. Такая модель монтажа может быть названа индуктивной: движение идёт от частного представления к общему смыслу путём сопоставления этого представления с другими, столь же частными и «несоотносительными». На рубеже 1920–1930 годов данная концепция была подвергнута критике в рамках борьбы с формализмом. Однако в 1938 году, в период относительного ослабления этой критики, Эйзенштейн предпринимает ревизию своей теории, основанную уже не на индуктивном, а на дедуктивном подходе.

В 1920-е годы монтаж стал универсальной стратегией художественного (особенно советского) авангарда, примеры которой можно найти практически во всех видах искусства от живописи до литературы, не говоря уже о фотографии и кинематографе. Суть её заключается в понимании произведения как сложносоставного целого, собранного из относительно автономных деталей, допускающих возможность рекомбинации, то есть пересборки (пусть чисто умозритель-

Теперь монтаж осуществляется в перспективе изначально заданного означаемого: он предстаёт как выбор ограниченного числа означающих из потенциально бесконечного множества для наилучшего раскрытия темы — для создания её «исчерпывающе полного образа». Примеры использования этой стратегии Эйзенштейн находит во всех видах искусства, включая живопись и литературу: всюду формирование образа означает отбор и сопоставление небольшого количества компонентов и достижение эффекта тождества частного и общего. При этом Эйзенштейн задействует понятие образа, игравшее ключевую роль в эстетических дискуссиях 1930-х гг., причём понимает образ как монтаж и распространяет монтажный принцип на все виды искусства, как временные, так и пространственные. Его статья «Монтаж 1938» содержит одну из самых убедительных и ясно сформулированных теорий образа в истории эстетической мысли. Взвзвываясь реабилитировать монтаж, Эйзенштейн превышает уровень поставленной задачи и определяет эту стратегию как универсальную основу всякой художественной практики, укоренённую в функционировании самого человеческого сознания.

Ключевые слова: монтаж, советский авангард, Эйзенштейн, монтажный признак, образ, новое барокко, формализм, китч, соцреализм.

ную)¹. Можно предположить, что такой подход опирается на переосмысление общей концепции художественного творчества и, в частности, на отказ от традиционного противопоставления художественного труда труду промышленному, «отчуждённому». Согласно традиционной модели художник создаёт с нуля, из семантически и структурно нейтрального материала (так, кра-

1. См. подробнее: Фоменко 2007: 73–127.

ска, выдвленная из тубика на палитру, может в итоге стать означающим неба, воды, синей драпировки или синеватого рефлекса от этой драпировки на теле модели). Он в некотором роде подобен демиургу, создающему формы из бесформенности, из «праха земного» или из некоего максимально пластичного материала вроде глины. Напротив, согласно монтажной модели художник имеет дело с готовыми, предварительно оформленными элементами, которые он соединяет вместе — примерно так, как это делает индустриальный рабочий за конвейером (но также — собиратель, организующий свою коллекцию). Отсутствие «органических» и «необходимых» (в силу своей неразрывности) связей между частями указывает на то, что конструкция эта не является постоянной; что при случае она может быть демонтирована, а её части использованы в составе другой конструкции.

Однако в данном случае меня интересует не период взлёта монтажа, когда он захватил не только сферу передового искусства, но и проник в массовую культуру, а скорее период его упадка, когда монтаж был подвергнут резкой критике как проявление мелкобуржуазного эстетизма. И в центре моего внимания окажется конкретный текст, автор которого в своё время сделал немало для продвижения этой стратегии. Речь идёт о статье Сергея Эйзенштейна «Монтаж 1938».

Антитезы, которыми Эйзенштейн начинает эту статью, напоминают о контексте её написания: «Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался „всем“. Сейчас на исходе период, когда монтаж считается „ничем“» [Эйзенштейн, 1938: 156]. Складывается впечатление, что текст написан автором в порядке «самокритики» и одновременно реванша. Перед нами попытка реабилитировать стратегию, которая играла ключевую роль в теории и практике «монтажно-фактурного» кино 1920-х годов и самого Эйзенштейна в первую очередь, впоследствии же была подвергнута жёсткой критике в ходе борьбы с «формализмом». И вот, пользуясь удачным моментом (ропуск независимых творческих объединений в 1932 году и последующее провозглашение социалистического реализма единым методом советской литературы и искусства в какой-то степени примирили разные силы на культурной сцене), Эйзенштейн хочет показать, что монтаж — пусть не всё, но во всяком случае кое-что. Свою аргументацию он соотносит с формирующимся каноном соци-

алистического реализма, пытаюсь с чёрного хода протащить в него некоторые из идей двадцатых годов, однако подвергнутые существенной коррекции. Одним из элементов этого канона служит понятие «образ», некогда отброшенное формалистами как бесполезное [Шкловский, 1990: 58–72], а теперь определяемое Эйзенштейном как сущность и цель монтажа, — понятие, которое играло ключевую роль в текстах теоретиков социалистического реализма и противников авангарда².

В чём же разница между, условно говоря, «оригинальной» (или, в терминологии Эйзенштейна, «левацкой») и «ревизионистской» теорией монтажа?

Первую Эйзенштейн определяет так: «Играя с кусками плёнки, они [„леваки“ от искусства] обнаружили одно качество, сильно их удивившее на ряд лет. Это качество состояло в том, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество». Это новое качество, как известно, Эйзенштейн именовал «монтажным признаком». По словам автора, его пленяла черта «безотносительности кусков, которые тем не менее и часто вопреки себе, сопоставляясь по воле монтажёра, рождали „некое третье“ и становились соотносительными» [Эйзенштейн, 1938: 157, 158]. Иначе говоря, монтажный метод 1920-х годов имел характер своеобразной индукции: движение шло от частного представления к общему смыслу путём сопоставления этого представления с другими, столь же частными и «несоотносительными». Причём важно было, чтобы доля «несоотносительности» сохранялась и в конечном результате, чтобы монтажная строка всегда предполагала возможность рекомбинации и выявления других смыслов, других «монтажных признаков».

Идея эта восходит к раннему формализму и, в частности, к текстам Виктора Шкловского: к пониманию произведения искусства как монтажной конструкции, составленной из разнородных элементов, подогнанных друг к другу с большей или меньшей тщательностью. Сегодня, считал Шкловский, актуально как раз ослабить прочность конструкции, придать ей свободный,

2. Одним из ранних программных примеров его применения в контексте критики авангарда (в данном случае фактографии) служит статья Георга Лукача с характерным названием «Репортаж или образотворчество?» [Лукач, 1933: 91–104].

«произвольный» характер³. И он был не одинок в этом мнении: практически всё «левое» искусство 1920-х годов разделяло этот подход, для определения которого, собственно, и было использовано понятие «монтаж». Это понятие уже тогда приобрело по сути универсальный, трансмедиаальный характер — характер новой поэтики, о которой упоминалось в начале этой статьи. Напомню, что Эйзенштейн впервые использовал понятие «монтаж» как раз в переносном значении ещё в период своей деятельности в качестве театрального режиссёра. Я, разумеется, имею в виду известную статью «Монтаж аттракционов» [Эйзенштейн, 1923], которая представляет собой один из ранних и типичнейших примеров описываемой поэтики «конструкции» и «элемента»⁴. Но самый убедительный образец «индуктивного монтажа» мы находим именно в кинематографической практике Эйзенштейна — в его фильме «Октябрь» (1927).

Остановлюсь на одном особенно красноречивом эпизоде этого фильма, изображающем Керенского в Зимнем дворце⁵. Коротко говоря, общий смысл этого эпизода (его «монтажный признак») заключается в изобличении якобы диктаторских, бонапартистских амбиций Керенского и одновременно в демонстрации их несостоятельности. Этот смысл артикулируется посредством цепочки означающих, которая включает статуэтки и скульптурные миниатюры в интерьере Зимнего: шеренги оловянных солдатиков, ряды хрустальных рюмок, бюст Наполеона, штоф с пробкой в виде императорской короны и т.д. Смысл прозрачен: Керенский — Наполеон в миниатюре, ничтожный правитель, способный командовать лишь воинством оловянных солдатиков или рюмок, что не мешает ему лелеять честолюбивые замыслы и мечтать о восстановлении монархической власти. (Частью эпизода становится «реконструкция» памятника Александру III — обратное воспроизведение сцены его демонтажа из начала фильма.)

3. «Представление слитности литературного произведения у меня заменено ощущением ценности отдельного куса. Вместо сливания кусков мне интереснее их противоречия» [Шкловский, 1990: 381].

4. См. подробнее: Фоменко 2007: 75–90.

5. Этот эпизод служит хрестоматийным примером «интеллектуального монтажа» и в этом качестве часто приводится исследователями — например, Дэвидом Бордвеллом в его классической статье об «эпистемологическом сдвиге» в творчестве Эйзенштейна [Bordwell, 1974–1975: 37–38].

Затем в сюжете возникает новый поворот: контрреволюционный мятеж генерала Корнилова — ещё одного «бонапарта». Раскрывая эту мысль, Эйзенштейн удваивает статуэтку Наполеона на экране, показывая противостояние двух в равной степени игрушечных диктаторов. Но в эту цепочку означающих вклинивается другая, когда на экране появляется призыв Временного правительства встать на защиту революции «во имя Бога и родины». «Бога?» — риторически переспрашивает Эйзенштейн, после чего следует серия кадров с произведениями культовой скульптуры разных религий, начиная с Христа Вседержителя и заканчивая примитивными идолами из собрания Этнографического музея.

Традиционная интерпретация этой последовательности, выдвинутая самим Эйзенштейном [Эйзенштейн, 1929: 59], сводится к идее: «Бог = истукан». Но в общем контексте не менее, а то и более важной оказывается идея множественности: «Какого именно бога?» — словно вопрошает режиссёр и дальше перечисляет возможные варианты, а заодно показывает множественность «бонапартов» (а также «сборный» характер памятника Александру III, разрушенного в начале фильма). Помимо собственно идеологического смысла, этот монтажный признак имеет смысл автореферентный, аллегорический: и Бонапарт, и Бог суть воплощения абсолютного единства, абсолютной власти — светской в одном случае, сакральной в другом. Распыляя единый образ императора и Бога, Эйзенштейн ставит на место этой тотальности гетерогенность и дискретность означающих. Частное торжествует над общим, «боги» — над Богом.

Апогеем этого торжества служит заключительная, «шизофреническая», часть эпизода⁶, где обе цепочки («бонапарты» и «боги») скрещиваются в лихорадочном чередовании. Элемент словно освобождается от того смысла, который только что был с его помощью сформулирован, означающее снова приобретает автономию и вступает в анархическое взаимодействие с означающими другой цепочки.

Разумеется, зритель спонтанно стремится преодолеть семантическую аномалию: он вынужден искать означаемое более высокого — или просто другого — порядка, объединяющее два преды-

6. Эта часть отсутствует в урезанных версиях фильма. Я опирался на DVD-издание, выпущенное компанией «RUSCICO» (коллекция «Киноакадемия»).

дущих: Бонапарта и Бога. Этот новый монтажный признак (или «доминанта») предполагает частичное освобождение означающих от ранее сформулированных значений. На сей раз он основывается на том, что означающие обеих цепочек принадлежат к общей категории «статуй», искусственных фигур. Новую структуру можно прочесть так: и монархическая власть, и религия сводятся к набору внешних атрибутов, пустых побрякушек, не имеющих отношения к подлинной («взрослой») жизни, её задачам и вызовам, на которые в состоянии адекватно отреагировать только большевики и руководимые ими рабочекрестьянские массы⁷. Но для нас в данном случае важна не столько эта расшифровка, сколько сам процесс смыслообразования, базирующийся на рекомбинации и ресемантизации означающих. Эйзенштейн берёт некий набор элементов и заставляет их «работать» по-разному в зависимости от контекста в пределах одного довольно короткого эпизода. Существенно и то, что монтажный признак (особенно в третьем случае) не вполне очевиден: это своего рода гипотеза, которую зритель выдвигает, проанализировав предложенные ему данные.

В силу перечисленных особенностей происходит денатурализация значения. Механизм смыслообразования обнажён в качестве дискурсивной структуры; идеологическое послание, которое такая структура несёт (например, мысль о диктаторских устремлениях Керенского) при всей своей однозначности сохраняет условный характер. Иначе говоря, манипуляция означающими оказывается саморазоблачительной и не скрывающей своей тенденциозности. Понятно, что такой подход к артикуляции идеологических посланий не может устроить власть, которая нуждается в «сокрытии», а не «обнажении» приёма. И статья Эйзенштейна 1938 года, на первый взгляд, соответствует такой потребности. Однако контекст ревизии, предпринятой Эйзенштейном, шире и сложнее, чем может показаться на первый взгляд. У меня нет здесь возможности реконструировать этот контекст

7. Так, Эйзенштейн противопоставляет «статуям» и прочим артефактам, которыми окружён Керенский, пейзажи Разлива, где в это время скрывается Ленин. Последний в кадре не появляется; его метонимической заменой служит котелок, висящий над костром и, шире, мир «естества», «жизни», противопоставленный миру искусственных атрибутов власти. В этом противопоставлении уже угадывается позднейший эпистемологический сдвиг в эйзенштейновской теории.

во всех деталях — укажу лишь на одну из его составляющих.

В конце двадцатых годов в отзыве на фильм «Октябрь» Виктор Шкловский впервые использовал для описания ключевой тенденции советского «левого искусства» понятие «барокко», подразумеваемая под ним акцентирование детали, «куска» в противовес единой конструкции — иначе говоря, искусство индуктивного монтажа, образцовым примером которого и служит этот фильм. А в 1932 году в статье «Конец барокко. Письмо Эйзенштейну» Шкловский констатировал, что стратегия эта себя полностью исчерпала, что «наступает непрерывное искусство» — искусство, где целое определяет частности [Шкловский, 1990: 448–449]. Шкловский ограничился констатацией, не предложив развёрнутой теории «новой связности». Похоже, именно это сделал за него Эйзенштейн спустя шесть лет в тексте, который служит своего рода развёрнутым ответом на те вопросы, к которым подводит короткая заметка Шкловского.

Суть ревизионистского переопределения монтажа в этом тексте состоит в следующем. Раньше, говорит Эйзенштейн, мы понимали «монтажный кусок» (план-кадр) как нечто безотносительное и концентрировали внимание на тех «парадоксальных случаях», когда «целое, общее и конечное не предусмотрено, а неожиданно возникает» — то есть на комбинаторной игре означающих. Теперь же, продолжает он, следует «обратиться к случаям, когда куски не только не безотносительны друг к другу, но когда само конечное, общее, целое не только предусмотрено, оно самое предопределяет как элементы, так и условия их сопоставления». Индукция сменяется дедукцией, автономия элемента — его подчинением некоей общей теме. Монтаж осуществляется в перспективе изначально заданного означаемого: он предстаёт как выбор ограниченного числа означающих из потенциально бесконечного множества для наилучшего раскрытия темы — для создания её «исчерпывающе полного образа» [Эйзенштейн, 1938: 159–160].

Примеры использования этой стратегии Эйзенштейн находит буквально во всех видах искусства, включая живопись и литературу: всюду формирование образа означает отбор и сопоставление небольшого количества компонентов и достижение эффекта тождества частного и общего. На первый взгляд может показаться, что

эта новая теория монтажа — назовём её «дедуктивной», — подчиняющая частное общему, коррелирует с тоталитарным типом власти и ведёт к сокрытию или натурализации приема⁸. Теперь зритель или читатель имеет дело не с экспериментальным набором данных, сопоставление которых порождает различные смысловые эффекты, а с прочно спаянной структурой, где деталь неотделима от целого. Читателю/зрителю не остаётся ничего другого, как принять эту структуру как данность. Можно пойти дальше и усмотреть в оппозиции индуктивного, или аналитического, и дедуктивного, или синтетического, монтажа аналог другой оппозиции — авангарда и китча, которая была выдвинута Клементом Гринбергом в одноимённой статье, опубликованной в том же, 1939-м, году, что и статья Эйзенштейна. Напомню, что Гринберг тоже определяет китч как «синтетическое искусство», где «идентификации очевидны» [Гринберг, 2005].

Все эти параллели, конечно, небезосновательны. Но увлекаться ими значило бы существенно упростить содержание статьи Эйзенштейна и упустить из виду другие параллели — как с классической эстетикой, с её идеей о тождестве частного и общего (характерно, что все приводимые им примеры относятся к искусству более или менее отдалённого прошлого: Леонардо, Толстой, Мопассан), так и с представлениями русских формалистов, которые, на мой взгляд, Эйзенштейн не столько опровергает, сколько развивает и уточняет.

Я имею в виду мысль Шкловского об искусстве как деавтоматизации восприятия («остранении»), которую он формулирует в той же статье («Искусство как приём», 1917), где отвергает понятие образа как концептуально бесполезное и, так сказать, «неспецифичное» для искусства. «Искусство делает камень каменным», — гласит знаменитый афоризм Шкловского [Шкловский, 1990: 63]. И Эйзенштейн, который реабилитирует отвергнутое Шкловским понятие, фактически приходит к той же мысли, когда рассуждает о механизмах формирования образа в искусстве

и обыденной практике и показывает связь и одновременно тонкую разницу между этими процессами.

Эйзенштейн приводит примеры «утилитарных» образов, которые позволяют человеку ориентироваться во времени и пространстве: например, образ «пяти часов вечера», который возникает у нас при взгляде на циферблат часов и который не сводится ни к их геометрическому рисунку, ни к буквальному, денотативному, значению, а включает целый спектр коннотаций или, по выражению Эйзенштейна, «рой представлений, связанных с соответствующим часом». Механизм формирования образа запускается всякий раз, когда мы сталкиваемся с новыми реалиями — часто спонтанно, а порой и вполне намеренно, как мнемотехника (Эйзенштейн ссылается на личный опыт целенаправленного формирования образов нью-йоркских улиц). Механизм этот представляет собой не что иное, как монтаж, в ходе которого некоторое множество элементов складывается в единое целое. Однако в «жизни» этот процесс развивается в сторону автоматизации: иначе говоря, нас интересует конечный результат, которого мы стремимся достичь кратчайшим путем, с минимальными затратами энергии. Становление образа как таковое ценности не имеет. Другое дело искусство: здесь результат неотделим от процесса: «Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя» [Эйзенштейн, 1938: 163].

Если отвлечься от частных «политических» задач, которые предположительно имел в виду Эйзенштейн, его статья содержит одну из самых убедительных и ясно сформулированных теорий образа в истории эстетической мысли. Взявшись реабилитировать монтаж, Эйзенштейн превышает уровень поставленной задачи и определяет эту стратегию как универсальную основу всякой художественной практики, укоренённую в функционировании самого человеческого сознания — иначе говоря, вопреки своему первоначальному скромному замечанию, приходит к выводу, что монтаж — это всё.

Рассмотренный случай служит лишь одним примером того, что в советском искусстве конца 1920–1930-х годов происходили процессы, которые, не вступая в противоречие с официальной линией, вовсе не были результатом спущенных сверху директив и не сводились к их послушной

реализации. В нём оставалось место и для художественного эксперимента (пусть и идущего вразрез с принципами классического авангар-

да), и для его концептуализации. Одним из результатов такой концептуализации и стала новая теория монтажа.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гринберг 2005 — *Гринберг К.* Авангард и китч (1939) / Пер. с англ. А. Калинина // Художественный журнал. — 2005. — № 60. — URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (дата обращения: 10.10.2022).
2. Кларк 2018 — *Кларк К.* Москва, четвёртый Рим: Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / Пер. с англ. О. Гавриковой и А. Фоменко. — М.: НЛО, 2018.
3. Лукач 1933 — *Лукач Г.* Репортаж или образотворчество? // Интернациональная литература. — 1933. — № 1. — С. 91–104.
4. Фоменко 2007 — *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007.
5. Шкловский, 1990 — *Шкловский В.* Гамбургский счёт. — М.: Советский писатель, 1990.
6. Эйзенштейн, 1923 — *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. — Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 269–273.
7. Эйзенштейн, 1929 — *Эйзенштейн С.* Четвёртое измерение в кино // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. — Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 45–59.
8. Эйзенштейн, 1938 — *Эйзенштейн С.* Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. — Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 156–188.
9. Bordwell, 1974–1975 — *Bordwell D.* Eisenstein's Epistemological Shift // *Screen*. — Vol. 15. — № 4 (Winter 1974–1975). — P. 29–46.

8. Это общее представление о характере сталинской культуры выражает, например, Катерина Кларк в книге «Москва, четвёртый Рим». Обсуждая «антифактографическую» статью Георга Лукача «Репортаж или образотворчество?», Кларк заключает: «Преобладание общего над частным и случайным — характера или роли субъекта над историческими деталями или индивидуальной психологией — было определяющей чертой сталинской культуры» [Кларк 2018: 109].