ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА СИМВОЛИЧЕСКОГО В

СТРУКТУРНОЙ КИНОЭСТЕТИКЕ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

# I. Общий план. Драматургия. Пространство.

Инициировавшее возникновение кинематографа событие является ключевым для всей постклассической Европы. Это событие связано, прежде всего, с кризисом идентичности классического субъекта, которого на протяжении истории классической метафизики отличала субстанциальность и неподверженность изменениям во времени.

В начале XX-го века происходит фундаментальная трансформация новоевропейского теоретического субъекта, составляющие которой связаны в один узел в точке децентрации классического субъекта. Причем на авторство этой децентрации претендуют и феноменология, и структурализм, и психоанализ, и теоретическая физика. Однако для всех этих дисциплин субъект сдвинулся с «мертвой точки» своей абсолютности только теоретически, а возникший в это время кинематограф явил это смещение воочию, — *децентрация теоретической субъективности обрела кинематографическую плоть.* Кинематограф эстетически дублировал релятивистский кризис идентичности классической европейской субъективности, которая пошатнулась в сторону своего практического воплощения, чьим пространством становится уже вся история европейской культуры.

Кинематограф представляет собой эмпирическое alter ego новоевропейского сознания, в котором оно находит своего визуального двойника, своего воплощенного дублера, благодаря чему его бытие восстанавливается, преодолевает расколотость, правда, только в *символической* форме, и кинематограф не забывает эту *символичность* зафиксировать и оттенить.

Обратим внимание на структурное сходство между трансцендентальным устройством сознания и кинематографической схемой. Благодаря экрану сознание способно репрезентировать свою собственную схему, увидеть на киноэкране себя. Вся киноэстетика Сергея Эйзенштейна собственно и основана на сближении кинематографической схемы со схемой сознания, категориального аппарата с киноаппаратом, поскольку кинематограф — проекция новоевропейского сознания, эстетическая проекция его «трансцендентальной схемы», и его анализ предстает как «критика кинематографического разума». В этом смысле кинематографическое бытие можно разделить на два плана — рассудочный, внутренний и чувственный, внешний.

1. Поскольку камера описывает горизонт драматургической наррации, постольку она соответствует описываемой Кантом в разделе «Трансцендентальной эстетики» Критики «чувственности». Созерцаемая «чувственной» камерой оптическая реальность обладает линейной (прямой) и радиальной (обратной) перспективой, которые задают режимы тангенциального центробега и радиального центростремления взгляда, в соответствии с которыми выстраивается и движение камеры как движение «вдоль» и «поперек» — по поверхности сферы «пространства» и вглубь сферы «времени»[[1]](#endnote-1).

2. Функция монтажа — это функция рассудка, аналитически *разрезающего* и синтетически *склеивающего*, индуцирующего и дедуцирующего, сводящего от частного к общему и от общего к частного, поэтому принципы его функционирования можно подвести под принципы «трансцендентальной кинологики».

И как рассудок без чувственности — слеп, а чувственность глуха без рассудка, так же слеп монтаж без целостной кинодраматургии, а последняя в свою очередь глуха без монтажа. И если дело чувственной камеры — полагать, суммировать, умножать, то дело рассудочного монтажа — отрицать, вычитать, сокращать.

3. Единство драматургии и монтажа описывается в рамках «трансцендентальной кинодиалектики».

Трансцендентальная киноэстетика описывает возможность конституирования двух планов киночувственности — киновремени и кинопространства. Временной план формируется радиальным движением камеры. Пространство в кинематографе схватывается линейным движением камеры.

Линейная чувственность кинопространства открывается прямой перспективой кинетического развертывания линейной серии вещей, заключаемой в горизонтальное единство, обладающего интеграционной непрерывностью. Линейное движение камеры осуществляется как «общий план».

Радиальная чувственность киновремени углубляется обратной перспективой свертывания генетического ряда становления единичной вещи, непрерывность которого заключается в вертикальное единство ее идентичности. Радиальное движение осуществляется как «крупный план».

Оптическая единичность вещи схватывается *диа-метром* круга, в который вписывается вещь, то есть, он является раз-мером или единицей оптического измерения вещи. Напротив, оптическое единство вещей схватывается *радиусом* горизонтальной окружности, линия которого это единство описывает, заключая его в «поле зрения».

Именно в геометрических параметрах диаметральной единичности вещи и радиального единства вещей описывается оптическая диалектика отношения идентификации и интеграции вещи. Функционирование оптической структуры определяется взаимодействием абсолютного радиуса луча зрения, устремленного в бесконечность, и относительной мерой единицы оптического разрешения, стремящейся к нулю. Диаметр точки зрения и длина радиуса зрения (radius, и есть собственно «луч») находятся в системном отношении. Диаметральность и радиальность являются основными характеристиками оптического уравнения реальности, которые соотносятся друг с другом по правилу «золотого сечения».

Диаметр обладает смещенным, асимметричным равенством, то есть диаметр внутри себя не уравновешен. Асимметричность эта придает диаметру оптической единицы динамический характер, — в поисках нулевого равновесия противоположные края оптической единицы непрерывно колеблются, сжимаясь с двух сторон к символической точке воображаемого нуля. Напротив, радиус зрения односторонне длится к периферии поля зрения, непрерывно его расширяя. Константным для этой системы остается сам характер непрерывного изменения, да, пожалуй, нулевая инстанция. В остальном, она непрерывно трансформируется:

«Соединяя в динамическую взаимосвязь отрезки, каждый из которых меньше на величину переменную в абсолютном исчислении и постоянную в пропорциональном относительном исчислении, «золотое сечение» как бы аккумулирует в себе импульс неостановимых колебаний и создает иллюзию движения»[[2]](#endnote-2).

Сказанное о структурном порядке видеоряда Андрея Тарковского в полной мере относится к структуре киносимволизации, и всего кинематографа в целом. «Переменность в абсолютном» и «постоянство в относительном» — две сущностные характеристики оптической структуры как относительного центра тождества, сжимающегося к нулю, и абсолютной периферии различия, расширяющейся в бесконечность.

 Оптическая система складывается из центральности структурной единицы оптики («зерна») и луча — радиуса, определяющего поле зрения. Таким образом, отношение *переменности* абсолютного интеграционного радиуса и *постоянства* асимметрии сторон относительного идентификационного диаметра создает не только иллюзию кинематографического движения, но и иллюзию движения сознания вообще.

Итак, с одной стороны луч камеры у-точняется к единичному объекту в стремлении к его истине, к его *понятию* в гегелевском смысле, а значит, он уточняется к центру той окружности, которая интегрирует все предметы, с другой стороны луч камеры удлиняет свой радиус, стремясь охватить всю округу предметного горизонта. Очевидно, что точка, к которой стремится луч «естественного света» камеры, это точечное зерно ее собственной «разрешающей способности», буквально *разрешающей* вещи присутствовать в меру ее выявленности, выведенности на свет. И точка эта приходится строго на центр конституируемого этим лучом горизонта.Но то, что зрению мешает увидеть вещь в ее полноте — это сама точка зрения, — зрению заслоняет вещь сама точка зрения.

Радиус луча зрения как бы экстраполирует, «выносит вовне» (Гегель) внутренний диаметр на периферию, наполняя его конкретным чувственным содержанием таким образом, что в центре чувственной округи, образованной движением диаметра, находится идеальный диаметр, который непрерывно уточняется. Идет взаимодополнительное уточнение диаметров двух кругов — внутреннего и внешнего — как двух половин единой спирали, причем центр двух кругов принципиально идентичен.

*Вертикальная генетика единичного диаметра образует ось символической темпорализации, которая перпендикулярно выставляется в центр округи символической спациализации, чье движение создается горизонтальной кинетикой всеобщего радиуса.*

Кинематографическая оптика производит пространственную интерпретацию темпоральности, причем существенно в форме драматургии. Кинематографически время выражается в форме центрального символа, чья интенсивность коррелятивна экстенсивности конституируемого им горизонта. Драматургический нарратив формирует топический параметр темпоральности, помещая его символ по правилу оптической логики в самый центр горизонта повествования.

Оптика драматургии феноменологически редуцируется Эйзенштейном к устройству и истории глаза, исходя из которых снова, но уже ретроспективно, описывается все тот же трехэтапный генезис драматургической формы:

«Мне это напоминает эволюцию глаза – от одноточечного неподвижного глаза к неподвижному глазу насекомого, уже многофацетного, многоточечному, но в себе еще статичному, и, наконец, к глазу снова одноточечному, но динамическому, подвижному, способному двигаться, обегать и пронизывать взглядом окружающее»[[3]](#endnote-3).

Генезис этой оптической схемы Эйзенштейн экстраполирует на генезис всей драматургическо — композиционной структуры, предстающей как история театра:

 «В самом же принципе мы имеем интереснейшую стадиальную вариацию единства места как пространственного выражения основного — единства действия. Сперва, в глубокой древности — в античном театре — единство места совпадало с фактической прикрепленностью действия к одному физическому месту происшествия.

Затем — метафизическая прикрепленность определенных изображений мест игры к определенным частям помоста. Средневековый театр для всех спектаклей символически закреплял места действия ада и рая на этажах трехэтажной сцены или на правой и левой сторонах длинного помоста мистериальной сцены. За промежуточными местами закреплялись свои, бытово и географически локально очерченные места действия. (Море. Дом Тайной вечери. Голгофа. Дом рождения Марии. И т.д.)

И, наконец, наш тип единства — связанность места сценического действия с содержанием, смыслом и эмоциональным ощущением действия сюжетного при любых видимых формах его внешнего местонахождения»[[4]](#endnote-4).

Эйзенштейн описал генезис связи места как знака и символического действия как значения, входящих в структуру драматургической формы, как диахроническую экспликацию элементов синхронной структуры. Тем самым показав, что генезис структуры содержит в виде моментов элементы, идентичные элементам самой структуры.

Будучи гегельянцем, Эйзенштейн создает своеобразную феноменологию кинематографической идеи, в которой центробежное смещение Предмета по драматургической горизонтали коррелируется с центростремительным сгущением Понятия по семантической вертикали, причем так, что Предмет выступает оптическим *знаком* семантическогоПонятия, которое есть для него *значение,* и связь знака и значения имеет системный характер. Кинетика киноряда подчинена динамической структуре баланса между понятием и предметом. Киноряд является оптической проекцией логического суждения «Предмет есть Понятие», — его движение проецирует непрерывное становление этого «есть», кинооптическим смыслом которого является свет как зрительная форма присутствия. То есть, онтологическая оппозиция присутствие/отсутствие кинематографически выражается в оптической оппозиции присутствие/отсутствие света, говоря иначе, как оппозиции света и тени.

Логическим смыслом единицы или истины оптического измерения является *нулевая кинооптема*, которая расколота внутри себя на свет присутствия и видимости и тень отсутствия и невидимости. Дело в том, что *присутствует* то, что пребывает в свете кадра, однако сам свет кадра как бы отбрасывает тень за пределы своей рамки. Свет определяемого рамками кадра присутствия позиционирует тень находящегося за кадром отсутствия.

Любой кадр говорит «есть» только о том, что внутри кадра. А то, что вовне — в данный момент просто отсутствует. Кадровое определение только этой вот реальности, полагание ее в кадре, в то же самое время производит отрицание всего того, что находится за кадром. То же самое происходит в логике. Когда мы полагаем: «Яблоко есть», то мы полагаем яблоко абсолютно, отрицая все остальное, поскольку в этом высказывании знака присутствия «яблоко» узурпирует, пусть на миг, всю реальность в слове «есть».

Кинематограф с-казывает присутствие в кадровой форме светотени, ограничивая присутствие отсутствием, то есть определяет свет истины тенью мнимой границы. Таким образом, кинематограф в своей оптической ипостаси основан на светотеневой двойственности как ложной определенности света в его истинности. Говоря иначе, истина содержания определяется ложной, мнимой, искусственной границей формы, и только благодаря ей и существует. В оптическом смысле это предстает как

|  |
| --- |
| Изображенное в рамке — есть, присутствует, имеет место |

 тем самым изображенное, благодаря определяющей его рамке, узурпирует всю оптическую реальность. Кадровая рамка присутствия селекционирует то, что выводится в свет кадра, и таким образом становится быть.

Подобно тому, как время у Канта представляет собой «одну и ту же» форму «отношения и связи или, вернее перехода от реальности к отрицанию», чья интенсивность изменяется от 0 до ∞, также и пустая рамка кадра, являя собой чистую киноформу, которая осуществляется в пределах оппозиции «туманность»/«освещенность»[[5]](#endnote-5), то есть в экстремумах «света» и «тени», где свет стремится к бесконечности (бытие), а тень стремится к 0 (ничто).

Далее горизонтальная граница внутрикадровой рамки переходит в вертикаль межкадровой границы монтажной комбинации, чтобы затем свернуться в центральную точку пересечения внутрикадровой синхронности и межкадровой диахронии.

Развертывание кинематографической идеи структурируется внутренней логикой оптической границы, которая сначала периферийной рамкой полагает внутрь кадра синхронность о-пределенного присутствия, вынося за рамки кадра, в отсутствие все остальное. Затем, это присутствие разделяется межкадровыми границами в монтажную серию. И, наконец, эта серия замыкается вокруг центральной точки, опосредующей единство драматургического горизонта и монтажной вертикали.

*Горизонт* внутрикадровый рамки, *вертикаль* междкадровой границы, центральная *точка* их единства — феномены принципа двойственности, что одновременно соединяет и разделяет присутствие и отсутствие. Эта онтическая двойственность «есть/несть» далее распадается на два структурных полюса: центр и периферию, — центр притягивает и концентрирует то, что есть в *большей* степени, в то время как по периферии рассредоточивается то, что есть в *меньшей*степени. Основанные на онтической полярности полагание/отрицание центростремительная и центробежная тенденции оптически реализуются в укрупнении и обобщении плана соответственно. Центральная область сосредотачивается радиальным рядом крупных планов, а периферийная — рассредоточивается тангенциальным рядом общих планов. Таким образом, идея кинематографа из сферы формальной оптики переходит в область семантического монтажа.

Кинематограф, надеясь преодолеть границы языка, определяет всю реальность в реальность оптическую. Кажется, что оптическая реальность шире, богаче, и ярче лингвистической. Однако, парадоксальным образом, та структура, которая центрирует язык, как семиотическую схему реальности, в той же степени присуща и оптической схеме кинематографической реальности.

Более того, благодаря этой структуре, чего не достает языку с избытком присуще кинематографу, и, напротив, то, в чем испытывает недостаток кино, в избытке присутствует в языке. То есть, общая для кино и языка структура устроена по принципу, описанного Жилем Делезом в «Логике смысла», где означающее и означаемое образуют пару «места без пассажира» и «пассажира без места».

Кинематограф испытывает нужду в видимом означающем для выражения невидимого, но слышимого означаемого. А языку и литературе недостает лингвистического означающего для выражения не проговариваемого, но видимого означаемого. Общая для кинематографа и языка структура несет конфликт, неравенство, изначальную нетождественность Оптического и Лингвистического. И как литература не может высказать Молчание в смысле своих слов, так кино не может показать Свет в свете своих образов.

# II. Крупный план. Монтаж. Время.

Кинематограф представляет собой оптико — динамическую проекцию лингвистических конструкций. Как кинодраматургия призвана представлять реальность природного и культурного мира в качестве объективной реальности, так монтаж как схема киносинтаксиса призван репрезентировать субъективную реальность в качестве совокупности принципов восприятия и мышления. Монтажная фраза без крови драматургическо — дейктического содержания слепа, а драматургия без монтажа — нема.

 Попробуем рассмотреть систему кинематографа как языковую систему, не забывая, однако, о том, что они имеют разное субстанциальное наполнение, в одном случае — лингвистическое, в другом — визуально — эстетическое.

Структурная лингвистика выделяет три существенных уровня языка: 1) семантический — на котором происходит образование лингвистических значимостей (морфем, семантем, лексем), причем единицами дистинкции смыслов выступают семантически пустые единицы; 2) синтаксический — приведение семантем в связь, 3) практический — уровень образования адресных высказываний. В соответствии с этим уровнями в кинематографе можно выделить также три уровня: киносемантический, киносинтаксический, кинопрагматический.

**А) Семантический уровень:**

На киносемантическом уровне производится «представление» (Vorstellung), возникающее в результате монтажного наложения двух киносемантических «впечатлений» (Eindruck). Первичные киносемантемы образуются как иероглифы. Причем между двумя элементарными кадрами должна быть асимметрия, смещение, их равенство — приблизительно. Между ними необходимо должно быть напряжение, колебание.

Структурная единица кинематографической системы как первичное «впечатление» (Eindruck) есть *нулевая киносемантема*, ее ничто не отличает от другой, кроме тени незаметной для глаза границы между кадрами. Принцип различия нулевых киносемантем тот же, что в языке, в котором смыслоразличительная функция принадлежит такой не обладающей значением единице как *фонема,* в кино ей соответствуе нулевая кинооптема.

**B) Синтактический уровень:**

Связь двух киносемантем производит *киносинтаксему*, соответствующей синтактическому уровню естественного языка. Подобно синтаксическим отношениям в языке, киносинтаксемы бывают двух видов:

1) *центробежная* киносинтаксема ходом *прямой* связи выражает «внутренний» план через план «внешний», тем самым диахронизируя периферию киноповествования.

2) *центростремительная* киносинтаксема ходом *обратной* связи привязывает фрагмент плана выражения (референции) с планом содержания (значения) в процессе синхронизации центральной функции киноповествования.

Центробежная киносинтаксема образуется метонимическим или линейным смещением среднего плана к периферии так, что благодаря ей объективный план *обобщается.* Такое смещение является *метрическим*  (и здесь кинопоэтика Сергея Эйзенштейна вполне адекватна поэтике традиционной), поэтому по способу этого смещения соответствующий монтаж носит название метрического. Она движется от органически общего, расположенного в центре, к механически частному, находящегося на периферии, и существенно направлена на референт как объективный знак, которому в логическом суждении соответствует предикат.

Центростремительная киносинтаксема возникает метафорическим или радиальным сгущением к центру, благодаря чему субъективный план *укрупняется.* Центростремительная киносинтаксема сгущает средний план к центральному, — в поэтике эта операция называется *ритмической*, а кинопоэтика именует соответствующий монтаж ритмическим. Надо заметить, что ритмический монтаж наиболее полно соответствует метафорической функции монтажа, поэтому для Эйзенштейна он имеет доминирующее значение.

**C) Прагматический уровень:**

Кинопрагметема, будучи кинематографическим умозаключением, по всем правилам киносиллогоистики заключает в полный круг высказывания центробежную и центростремительную киносинтаксемы за счет упразднения среднего плана. При монтажном образовании кинопрагматемы средний план попросту упускается, то есть там, где должен был быть средний план, связывающий крайние планы, возникает граница монтажного стыка. Отождествлекние крайних планов — центрального и периферийного как крупного (субъективного) и общего (объективного) — происходит за счет упразднения среднего термина как среднего плана, на месте которого в логическом суждении возникает функция «есть». Центростремительная киносинтактема заключает периферийный знак к его значению. Создаваемый кинопрагматемой символ связывает воедино центральную область абстрактного значения и периферийную область референта как конкретного знака.

Таким образом, кинопрагметема представляет собой полный круг умозаключения, состоящей из центробежной киносинтактемы (малая посылка) и из киносинтактемы центростремительной (большая посылка), и фиксируемой в символическом тождестве центрального символа и периферийного горизонта наррации.

Монтажная схема — это трансцендентальная схема для кинематографа, обладающей аналогичной рассудочной сеткой категорий, устанавливающих определенный тип отношений, и если всякая киносемантема — многозначна, то киносинтаксис является вполне однозначным порядком, где одному характеру связи соответствует один определенный вид монтажа. Все двенадцать категорий можно свести к трем основным, конституирующим три способа темпоральной связи: 1) синхронный (сосуществование), 2) диахронический (последовательный), и 3) носящий характер «динамической синхронии» (субстанциальный).

Каждому характеру временного отношения соответствует способ монтажа — диахронический план образуется горизонтальным монтажом драматургической наррации, синхронический — вертикальным сцеплением единичных символов, динамическо — синхронный как «субстанциальный» формируется монтажным совмещением центральной функции и драматургической поля.

Устанавливающий символическое тождество срединный символ выступает инстанцией *причины*, являясь одновременно и связующим звеном и разделяющей границей. Монтажная причинность, обладая характером субъективной спонтанности, то есть, целиком отвечая функции кантовской «идеи свободы», которая выступает трансцендентной причиной в ряду эмпирических явлений, отличается от объективно детерминированной причинности драматургического ряда. Априорность монтажа находится в диалектическом сопряжении с апостериорностью драматургии. В то же время драматургическая созерцательность вещи соотносится с ее монтажной мыслимостью. Если драматургическо — внутрикадровая связь вещей имеет объективный характер, то монтажно — межкадровая связь обладает субъективным характером.

В работе «Монтаж 38» Эйзенштейн разбирает один текст Леонардо да Винчи, в котором излагаются своеобразные пролегомены к изображению Всемирного Потопа. Эйзенштейна интересует здесь «монтажный» характер описания несуществующего произведения, благодаря которому он уточняет структуру и функцию монтажа. Прежде всего, постулируется циклический характер монтажа: «При этом *ход этого движения* никак не случаен. Движение это идет по определенному порядку и затем в аналогичном строгом порядке *обратным порядком* возвращается назад к тем же самым исходным явлениям. Начинаясь описанием небес, картинка замыкается таким же описанием»[[6]](#endnote-6).

Иначе говоря, монтаж устанавливает характер отношения, связи между общим и частным, чему в языке соответствует функция глагола «есть». Монтаж призван соединять общие и частные кадры, не имея возможности использовать глагол «есть». «Есть» в киномонтаже заменяется простым сопоставлением двух отдельных кадров.

В языке три лингвистических уровня соответствуют трем функциям глагола «быть», «существовать» как системообразующей функции языка — семантический уровень соответствует факту простого *наличия, существования*, выражаемого в простом «есть»; синтаксический — факту *связи, отношения* между двумя сущими, выражаемых в суждении типа «S e P» («яблоко есть фрукт»); практический отвечает такой функции глагола как *тождество, равенство*, устанавливаемого в умозаключении, призванного фиксировать эквивалентность диалогического обмена. Кинематограф компенсирует отсутствие трехфункциональности глагола *монтажом*, который также условно распределяется на три уровня: семантический, кинетический, интеллектуальный:

1) Семантические монтажи объединяет те их типы, которые будучи параллельными или синхронными горизонту наррации, создают киносемантемы, семантический монтаж создают комбинации из двух или более кадров;

2) Синтактические («кинетические») монтажи — метрический, ритмический, тональный, обертональный — связывают как минимум две киносемантемы в киносинтактемы – центробежную и центростремительную;

3) Интеллектуальный монтаж — это монтаж, связывающий в символическое единство монтажную форму и драматургическое содержание.

Эта последовательность монтажей представляет диахронической развертывание умозаключения, — киносемантический, центробежный монтаж это большая посылка («Люди — смертны»), центростремительный монтаж — малая посылка («Сократ — человек»), интеллектуальный монтаж — полное умозаключение («Сократ смертен»). A = B, B = C, следовательно A = C

Рассмотрим функции этих трех монтажей на примере:

1-я фраза (**метрический монтаж**): камера горизонтально описывает панораму города, дуга этого описания завершается крупным планом стадиона, на котором проходит освещаемый прожекторами футбольный матч, — из общего плана панорамы города выхватывается крупный план стадиона, — общий план метрически и метонимически сокращается до стадиона, частное исключается из общего, здесь стадион еще нарративный знак города;

2-я фраза (**ритмический монтаж**): этот ряд чередует конфликтные сцены из городской жизни — спор из-за места в очереди в магазине, потасовка подвыпивших мужчин возле питейного заведения, нападение хулиганов на задержавшегося допоздна в гостях человека (крики, ругань), погоня милицейского патруля за преступником (свистки, сирена), распоясавшийся молодчик, идя по проспекту, пинает урну с мусором, и сцены из футбольного матча — спор за мяч, потасовка из-за нарушения правил игры, защитники гонятся за форвардом команды противника, свисток арбитра, показ желтой карточки, пенальти по воротам, — здесь проводится ритмическое сближение криминальных сцен городской жизни и острых эпизодов футбольного матча, — серия дифференцирующая и конкретизирующая общий план (городская жизнь) как план содержания плавно переходит в серию конкретизирующую крупный план (футбольный матч) как план выражения. Стадион посредством ритмического уравнивания из знака плавно перетекает в символическое значение.

3-я фраза (**тональный монтаж**): камера описывает круг стадиона, который постепенно размыкается в панораму города.

Если в первой фразе город метонимически выражается через стадион, как его неотъемлемый атрибут, — город это план содержания, стадион — план выражения («стадион — это то, что в городе»), а во второй фразе город и стадион сближаются через средний признак («как на стадионе состязаются, так городская жизнь состоит из конфликтов»), то в третей фразе уже стадион – метафора города. Здесь: город — план означающего выражения, стадион — план означаемого содержания («город — это стадион, где, ты – то победитель, то побежденный»), поскольку конфликтный характер городской жизни вторит духу состязательности спортивной арены, в круге которой все подчинено жажде победы над противником.

В ходе этой трансформации город и стадион плавно поменялись местами, поменявшись значениями. На этом примере видно как нарративно — периферийный знак превращается в символическо — центральное значение.

Вот как описывает тройственную структуру конструирования кинофразы сам Эйзенштейн:

«*Первая фаза*. Изображение неподвижно. Обобщение ритмически внутри изображения (условно) по изломам обнимающего контура», — в первой фазе идет линейное описание статичного референта киновысказывания общим планом посредством внутрикадрового сопоставления по линии гоизонтали.

«*Вторая фаза*. Изображение подвижно. И макроскопически и микроскопически. Меняются кадрики в кадре. И меняются кадры в последовательности монтажных кусков. Линия обобщения — в линии умозрительной линии сочетания этих кусков», — здесь идет конструирование коннотата динамичной чередой крупных планов посредством межкадровой комбинации по линии вертикали.

«*Третья фаза*. Изображение неподвижно. Обобщение ритмически двигается в мелодии и гармонии пронизывающей его одновременной составляющей»[[7]](#endnote-7), — происходит замыкание коннотата, мелос которого синхроничен, и диахронического референта, собранного в единство полифоничной гармонии, в полный круг киновысказывания.

Кинематографический семиозис в отличие от языка не обладает теми средствами, чтобы подчеркнуть существенное, которое в языке обозначается как «главное», «кардинальное», «структурное». Кинематограф может это сделать только визуально, т. е.посредством топической *централизации* существенного элемента и смещением на *периферию* элемента второстепенного.

Так, в данном случае, сначала стадион появляется на периферии панорамы, являясь ничем непримечательным знаком городской жизни наряду с другими, — стадион как стадион, не более того, но потом, когда он становится символом городской жизни, стадион выдвигается в центр городской панорамы, а вся совокупность элементов городской жизни смещается к периферии. А весь город семантически конденсируется в стадионе. На месте стадиона, может оказаться цирк, церковь, административное здание, любой другой объект, и как только он помещается в центр нарративного горизонта, он становится означающим означаемой периферии. Такой эффект достигается за счет ритмического уравнивания коннотата и денотата, которое подчеркивает значение того монтажа, который, создавая инстанцию опосредствования, проводит *приблизительное*, смещенное равенство между разнородными образами.

Центральная функция в интеллектуальном монтаже принадлежит ритмическому монтажу, поскольку именно он, формируя *средний элемент* (или термин) как центральный, осуществляет отождествление центральной киносинтактемы и киносинтактемы периферийной посредством их ритмического усреднения, подобно тому, как происходит физическое смешение разнородных веществ ритмичным встряхиванием. Поначалу этот средний элемент выступает в качестве посреднической инстанции между областью значений и областью знаков, однако затем постепенно и уверенно выдвигается в самый центр, замыкая все киноповествование на себя.

Кинематограф последовательно реализует идею монтажа как идею ритма.Подобно тому, как язык систематично развертывает структуру высказывания, которое в форме символической связи значения и референта позиционирует реальное отсутствие этой связи, такую позицию негативности, монтажный ритм демонстрирует *фигуру* присутствия связи на месте реального отсутствия этой связи как *смысла*.

Таков основной принцип всякого синтаксического порядка как *символического порядка,* в котором корреляция синхронного центра и диахронической периферии носит системный характер. И принцип этот, теоретически описанный в структурной лингвистике Романа Якобсона и практически запечатленный Сергеем Эйзенштейном, устанавливает характер относительной стабильности любой семиотической системы, где всякое диахроническое смещение периферийного знака релевантно уравновешивается синхронным сгущением центрального значения. Это равновесие имеет характер ритмической напряженности.

Помимо того кинематографическая проекция семиотической системы позволяет воочию наблюдать то, как метонимическая экстенсификация горизонта взаимодействует с метафорической интенсификацией вертикали по принципу — чем экстенсивней горизонт, тем интенсивней вертикаль, и то, как обе эти структурные тенденции становятся как *несущие моменты* того центра, которым они одновременно соединены и различены. Таким образом, уточнение центра идет с двух сторон — со стороны вертикально — статически интенсифицирующейся области значений и со стороны горизонтально — динамически экстенсифицирующейся области знаков, при этом результативность центра неотделима от процессуальности периферии.

Символическая инстанция, относительно которой происходит уравновешивание области значений и области знаков, представляет собой функцию *времени*. Именно время в переменности своей абсолютности и в постоянстве своей относительности непрерывно символизируется в центре семиотической системы. Время в форме символа предстает как центр различия монтажного значения и драматургического знака, понятия и предмета, слова и вещи, имени и лица.

С монтажом дело обстоит так, что из всей обширной области кинореальности должно образоваться путем сложных операций нечто такое, что разом обратилось бы в означающее, превратив все остальное в означаемое. Монтаж конструирует понятие соответствия означающего и означаемого. Как пишет Клод Леви — Стросс, интуитивное понятие о синхронном соответствии означающего и означаемого дано a priori, а вот сам процесс символического согласования растянут во времени и нуждается в опыте, то есть совершается a posteriori. Таким образом, драматургия и монтаж являются эстетическими проекциями бытия и мышления, чье тождество вознесено до верховного принципа истории европейской культуры, причем кинематограф призван служить экраном, на котором демонстрируется визуальный дубликат парменидовского тождества. Время, будучи границей между бытием и мышлением, на следующем этапе кинематографического восстановления символического тождества выступает в виде формальной связи между горизонтом драматургии и вертикалью монтажа, и здесь оно обретает форму человеческого присутствия в лице *героя.*

#

# III. Символ. Структура. Субъект

#

Символ кинематографической идеи в полном виде выглядит так: горизонт драматургической серии развертывается по *синтагматическому* принципу, организующего сцепление линейных элементов в *комбинацию* нарративного ряда как линейного ряда чистой драматургии. В то время как вертикаль монтажной серии свертывается по *парадигматическому* принципу, чье действие заключается в построении ряда символических представлений («значений»), основанного на *селекции* радиальных элементов. Каждый образ этого ряда, будучи *значением*, *сгущает* оптический сегмент своего нарративного *референта*.

Здесь мы видим полную адекватность идей структурной лингвистики и структурной киноэстетики. Так помимо того, что оппозиция монтаж/драма соответствует лингвистической оппозиции центростремительной речи и центробежного языка, поскольку монтаж, как и речь, наполняет объективное, фиксируемое в языке течение драмы как скольжение означающих своим субъективным значением, также монтажно — драматическая корреляция, несет ту бинарную оппозицию, которая выступает в качестве структуры киновысказывания, связывающего определяющее суждение и суждение рефлексивное.

По Канту, определяющее суждение прямо направлено к вещной наличности, признавая ее целью и определяя ее как необходимую, а его причину как случайную, то есть определение, будучи центробежно направлено к периферии чувственного горизонта, заключает природу к механизму. А рефлексивное суждение обратно направлено к предполагаемому (на телеологическом основании) центру как цели, выступающей в качестве необходимой причины, чьи следствия как продукты природы лишь случайны. Таким образом, рефлексия как функция центростремления, заключает природу к организму. И если основание определения детерминировано, то основание на основе преднамеренности рефлексии – спонтанно.

В контексте структурной киноэстетики Эйзенштейна структура кинофразы предстает как связь «органического целого» (значения) и элемента периферийной серии («цепочки») означающих в замыкании на центральном символе. В процессе драматургической комбинации происходит линейное связывание элементов дейктической реальности, так что «очередной термин (в нашем случае оптический знак) предвосхищается построением предыдущих» (Лакан), то есть комбинация регулирует центробежное распределение элементов по периферии и каждый предвосхищаемый элемент выступает в качестве *цели,* которая детерминирована рядом предыдущих элементов. Таким образом, нетрудно видеть, что функция горизонтальной комбинации тождественна функции определяющего суждения в смысле Канта, только под *продуктом* природы здесь надо понимать референт киновысказывания.

В процессе монтажной селекции осуществляется радиальное связывание, которое «одновременно определяет…смысл (кино-высказывания — прим. авт.) своим обратным воздействием» (Лакан), превращая периферийный элемент в *средство*.Обратное воздействие селекции есть радиально-центростремительное возвращение к внутренней цели, которая синхронизирует и тем замыкает фразу, причем синхронизация — это темпоральный модус топической статизации. Заключение фразы представляет собой проекцию горизонта комбинации (сегмента периферии цепочки означающих) на вертикальную ось селекции (значимого центра). Таким образом, монтажная функция вертикальной селекции есть функция рефлективного суждения*,* для которого продуктом является центральное значение высказывания.

Структура киновысказывания, осуществляясь в двух направлениях - вдоль прямой вертикальной оси синхронизации и вдоль кривой горизонтальной линии диахронизации, совершает два совершенно противоречащих действия: монтажная селекция синхронизирует фрагмент линейной наррации, сжимая его в статике значимого «представления», а драматургическая комбинация диахронизирует символ, разжимая его в динамическую цепочку нарративных образов.

 То есть киновысказывание одновременно соединяет (символически) и различает (содержательно) вертикально — монтажный символ (значение) как субъект высказывания и горизонтально — драматургический сегмент плана наррации (референт) как объективный высказывания. Киновысказывание непрерывно связывает центростремительно сгущающийся символ и центробежно смещающийся план наррации. Генеральным свойством киновысказывания как связи символического значения и нарративного референта является «динамическая синхрония».

Вследствие того, что драматургическо — горизонтальная динамика как динамика Предмета необходимо коррелирует с монтажно — вертикальной динамикой как динамикой Понятия при строгом выполнении принципа соответствия понятия предмету, и предмета понятию, киноэстетическая функция сводится к последовательному выдвижению этого принципа соответствия. Задача киносимволизации — наполнить абстрактность рассудочной центральной формы конкретностью содержания драматургической наррации.

Итак, что совершает кино с объективной и субъективной реальностью?

1) На первом этапе происходит драматургический демонтаж дейктической реальности, здесь происходит кадровая фрагментация реальности на отдельные планы, это вызывает нарушение «естественных» связей между элементами реальности, таким образом, здесь формируются элементы внешней, *линейной* наррации, которая определяет «объективную» *периферию* символического хронотопа;

2) Второй этап характеризуется де-монтажом воображаемой идентификации зрителя как участника трансоптического зрелища, — из элементов этого демонтажа строится внутренняя, *радиальная* наррация, чья вертикаль выстраивает «субъективный» *центр* символического хронотопа;

3) Функция заключительного этапа как этапа символического состоит в образовании *реального* символа,как инстанции синхронизирующего совмещения драматургическо — «чувственной» периферии и монтажно — «рассудочного» центра. Центральный символ завершает кинетику символической периферии и генетику символического центра, заключая их в единство. Замыканием на символе завершается движение этих генезисов как субъективного (внутреннего) и объективного (внешнего).

В фильмах и текстах Эйзенштейна непрерывно идет осмысление общего генезиса человеческого духа, претворявшегося в последовательной трансформации центральной области кинохронотопа, — сначала она определяется как место или *сцена*, затем это место становится местом символического действиякак *жеста*, после этого на сцену вступает субъект этого действия в роли  *героя*.

Эти три символические формы — место (горизонт), действие (вертикаль), герой (центр) — как структурные элементы эстетики отсылают к архаичной форме религиозного ритуала как жертвоприношения. Сергей Эйзенштейн, собрав эти три элемента в единую структуру киносимвола, задолго до аналогичных открытий в структурной этнографии и мифологии и исторической поэтике воочию продемонстрировал факт возникновения искусства из архаического ритуала жертвоприношения как сакрального мимезиса акта творения мира.

Так сцена — это сакральное место, на котором совершается жертва, алтарь; жест — это действие и маска жреца и приходящих ему на смену поэта и актера; герой — это, в конечном итоге, всякий смертный одаренный Речью, дело которой в призвании Божьего Имени[[8]](#endnote-8). Состоящая из трех элементов форма религиозного жертвоприношения наследуется искусством. В теории литературы каждый из этих элементов является жанрообразующим.

Эпическая сцена соответствует тому месту, в котором развертывается *эпическое* повествование о движении архаической *массы,* в которой абсолютно исключен герой в качестве *речи*, поэтому эпос — это монолог самого языка. Драматургическое действие организует округу *драматургического* повествования, чье напряжение создается оппозицией центрального *героя* и периферийного *хора* так, что здесь имеет место диалог речи героя и языка хора, один из голосов которого в качестве «свидетельского показания» звучит как авторский. В монологе лирического героя авторская речь уже полностью подчиняет язык, становясь его полноправным распорядителем. То есть, эпический монолог, раздваиваясь на драматический диалог, вновь восстанавливается в монологе лирическом. Место наррации образует пространство первичной *сцены*, действие которой наполняется знаковым *жестом*, с которого на сцену вступает актер.

 Эта же форма лежит в основании истории кинематографа. В соответствии с тройственным генезисом эстетического символа история кинематографа представляет собой ее диахроническую экспликацию и распадается на три этапа: 1) нарративное, документальное кино, хроника, 2) «формалистское» кино и 3) символическое кино.

Подобно тому, как в филогенетической макроструктуре последовательно сменятся доминирование Природы, Бога и Человека, а в онтогенетической микроструктуре переносится акцент по цепи — «означаемая серия», «означающая серия», «центр их одновременной конвергенции и дивергенции»[[9]](#endnote-9), в структурной кинотеории Эйзенштейна доминирование последовательно переходит от роли «массы» в историческом эпосе («Стачка», «Октябрь») через идеологический символ как результат спекулятивного монтажа («Броненосец Потемкин», «Генеральная линия» и др.) к центральной роли «личности», чьим полномасштабным фоном выступают народные массы («Александр Невский», «Иван Грозный»)[[10]](#endnote-10).

Масса — это основной участник исторической эпопеи, — подобная природной стихии в ее аморфной стихийности и непредсказуемости, соответствует «языческому», «архаическому», «природному», и по определению «материнскому» как тому этапу в истории человечества, чьи социальные установления существенно связаны с «матриархатом». Зримо — явленный горизонт архаического мира, все вещи в котором подчинены оптической логике круга, их траектории цикличны, а сами вещи «круглы» и завершены. Религиозность материнской эпохи истории характеризует телесная жертвенность и «чувственная» симптоматика в отличие от «отцовской» религиозности, в которой восприятие «трансцендентного» основано на символическом ряде.

Абстрактная формальность «культурных» символов «отцовской» эпохи уже лишена той чувственной конкретности, которой обладала архаическая вещь. План символического выражения трансцендентного Бога образуется идеальными связями вертикальной иерархии. Социальную схему центрирует патриархальная вертикаль «отец — сын». Оптически — зримая символичность уступает место идеально, семантико — символической власти Логоса, Имени, как центрального символа Божества. И здесь вполне подготовлена почва для перевода бесконечности божественной трансцендентности в бесконечность трансцендентности математической.

Основание математической символичности совпадает с картезианским принципом cogito, которым Субъективности делегируются все права на владения природным и культурным, реальным и идеальным, причем путем их различения самой инстанцией субъективности, выступающей в то же время принципом их объединения. Субъект выступает в эпоху Нового времени центральным символом мира.

В последовательном диспозитиве стихийной массы, символического действия и автономной личности Эйзенштейн описывает системный характер истории человеческого духа, и история искусства выступает первичной проекцией такой истории, причем как проекция наиболее визуальная[[11]](#endnote-11). Теория Эйзенштейна и практический ряд его фильмов в полной мере претворяет синхронную структуру и диахронию системного генезиса человеческого духа. Его творчество дублирует генеральную линию истории, каждый поворот которой связан со структурными элементами познания человечества, этим большим Эдипом, своей судьбы, и сценарий которой наиболее четко изложил Софокл, а потом прокомментировал Фрейд[[12]](#endnote-12).

# VI. Психоанализ кино

Когда в статье ««Луч» и «Самогонка» (Опыт определения идеологической несостоятельности в области техники и формы)» Эйзенштейн противопоставляет свое творчество творчеству Л.Кулешова и М. Роома, он существенным образом уточняет структуру психоанализа, показывая, что психоаналитическое учение основано на введении физиологической метафоры в гегелевский дискурс. Иначе говоря, психоанализ проецирует структуру символообразования на физиологическую карту человека.

Чтобы уяснить физиологическую составляющую символического знака, опосредующего процесс творческой сублимации, необходимо обратиться к пралогическому генезису самого знака, метки на пути генезиса которого расставлены психоаналитическим учением.

В процессе субъективации как впадении Sein (универсальное) в Dasein (индивидуальное) происходит возбуждение тех физиологических *границ,* которыми тело непосредственно соприкасается с внешней средой[[13]](#endnote-13). (Эти границы полагаются как знаки в символической функции тождества и различия внутреннего и внешнего). Таких пограничных зон оказывается три, последовательно выступающих сообразно трем основным этапам генезиса символической структуры:

1) в «оральности» проецируется непосредственная дифференциация, «раскусывание» и тем самым разрыв целокупного единства бытия, «раздвоение Единого», «куски» которого складываются в периферию «сырого материала»[[14]](#endnote-14), — на этом этапе происходит *интериоризирующая интеграция* человеческого организма в горизонт «съедобного» сущего. В потреблении простой природной вещи, например, яблока, человек *полагает* свое «непосредственное единство» с миром, сакральность которого усваивается в жертвенном пожирании.

Оральной фазе как таковой соответствует активное вкушение своего *права* ищедрого разрешения, переживаемого с радостью и наслаждением, присущих ребенку, который пребывает в заботливом попечении матери. Эйзенштейн приписывает изначальной «оральности» взрывной характер, который становится причиной разрыва линии, и, прежде всего, линии наличного *горизонта,* а «раздвоение линии через разрыв создает эффект несовпадения контуров»[[15]](#endnote-15), вследствие чего возникает «эффект глубины». Таким образом, разорванная линия горизонта трансформируется в радиус вертикали как перпендикуляра, восстанавливаемого к центру той окружности, линией которого выступает горизонт. Здесь происходит «скачок линии — в глубину», то есть скачок линии горизонта в глубину радиуса.

2) в «анальности» проецируется та формально — абстрактная связь, интеграция периферийного содержания вокруг «пустой» центральной формы, — здесь происходит непосредственное выделение знака как отторгнутой части тела, — как пишет М. Б. Ямпольский, «первоначальный садизм подвергается сублимационной символизации»[[16]](#endnote-16) и из него буквально выделяется знаковость.

Именно в отрицании этого физиологического остатка *идентифицируется* человек, однако идентификация эта происходит по способу негативной экстериоризации или *отвращения,* переживаемого в чувстве вины, унижения и страха. Дефекация переживается как наказание, причем преимущественно за нарушение отцовского запрета. Отторжение фекального остатка, как результата физиологического процесса *снятия* потребленного яблока и тем самым убогого возмещения нанесенного ущерба, — это редукция природного разнообразия мира к формальному однообразию, в котором происходит отрицание природного.

В этой фазе человеческая телесность путем *вытеснения* из организма того, что былоизъято извне и, таким образом, очищения обретает новый, неприродный, культурный статус, то есть благодаря фекальному остатку человек познает свою культурность и выясняет, что она обладает катарсическим свойством.

Фекальный излишек представляет инстанцию принципа рассудочной системности как формальной гомогенности, то есть *фекальная прибавка* выступает, как сказал бы Гегель, во «всеобщей форме рефлективного единства».

 3) «генитальность» *позиционируется* как проекция синтеза центральной формы и периферийной материи — содержания. Генитальное возбуждение являет полный знак единства идентифицирующего отторжения, лежащего в основе эндогенного «инстинкта самосохранения» и интегрирующего принятия, на котором базируется экзогенный «инстинкт продолжения рода».

Здесь осуществляется парадоксальный синтез орального наслаждения и анальной боли, «естественного» права и «искусственной» вины, материнской любви и отцовской ненависти, агрессии и нежности и т.д. В генитальной фазе происходит воссоединение выступившей на анальной стадии формы и орального содержания, то есть коитальная система «фаллос-в-вагине» фиксирует единство природного, реального содержания и интеллектуальной, идеальной формы, тождество фаллической экстериоризации по способу анальной идентификации и вагинальной интериоризации по способу оральной интеграции.

Генитальная фаза выявляет «средний термин» полного физиологического силлогизма, который приводит к единству термины оральной интеграции и анальной идентификации.

Здесь важно то, что благодаря знаку как телесному остатку человек получает цель и средство своей идентификации, в результате которой он получает и осваивает свою телесность, более того само тело выступает знаком его *бытия,* и значит «его тело есть им же *созданное* выражение его самого и вместе с тем некоторый *знак*, который не остался непоосредственной сутью дела, но в котором индивид дает только знать, что он *есть* в том смысле, что он осуществляет свою первоначальную природу в произведении»[[17]](#endnote-17). Однако, чтобы знак стал подлинным знаком, в котором является человеческое существование, он должен быть воспринят другим, для кого он собственно и предназначен, поскольку только другой наделяет его в признании *значением* как значением интерсубъективным.

Нарциссческий знак как граница внутреннего мира (Innenwelt) и мира внешнего (Umwelt) последовательно переносится, — сначала он полагает объективный горизонт «конкретной» и содержательной потребности, который он затем центрирует вокруг «абстрактности» фекального остатка, являющего негативную и «всеобщую» форму *пустого* желания как разницы от вычитания горизонта потребности из бытия, чтобы выступить напоследок в виде фаллического знака как формы *наполненного* желания. То есть, желание генерируется как *экономия* обмена между бытием как энергией и субъективностью как формой. Этот обмен результируется в знаке на первом этапе как отрицательном остатке, а затем – как положительном остатке от их вычитания.

Содержанием знака как символической прибавки от *выгодного* обмена является наслаждение. Собственно знак и является главной целью всякого обмена, — отсутствие знака делает обмен бесполезным, невыгодным и неуспешным. Всякое наслаждение — избыточно, и именно *эро-генная,* то есть «доставляющая наслаждение», прибавка, будучи выгодным результатом экономии физиологического обмена, переживаемым в наслаждении, выделяет человека из бытия. И если непосредственное удовлетворение, сохраняющее энергетический гомеостаз и целиком следующее природному закону сохранения не выводит человеческое существо из природного круга его бытия, то именно эрогенной прибавкой человек прорывает круг бытия, и выходит в мир чисто человеческих символов, в исторический мир.

 Нарушение онтологического равновесия производится введением принципа символического равновесия, который позиционируется в нулевом символе. Теперь сам избыток становится инстанцией уравновешивания и центром тяжести, регулирующий процесс символического обмена. Символический избыток берет на себя роль судии, арбитра, инстанции справедливости, приводящего к примирению враждующие стороны. Символический избыток, который сразу же, «вдруг» становится *центром,* выступает и «точкой опоры» переворачивания вселенной смысла или Имени.

Очевидно, что другой стороной генезиса знака является факт исчезновения вещи, ее изъятие из вещного горизонта сущего. Изъян, лишенность становится причиной сублимационного предприятия по восстановлению нарушенного единства[[18]](#endnote-18). Реальное отсутствие вещи замещается идеальным знаком ее имени. Сублимационный акт есть процесс создания символической связи взамен утраченной первичной связи, причем этот подлинно творческий акт *высвобождает* индивида, поскольку здесь человек вырывается из природного круга, — мерой этой свободы является знак.

Однако здесь, по Эйзенштейну, важно не остановиться на создании чисто формальных связей, характеризующихся «эстетизмом» и «асоциальностью»[[19]](#endnote-19) как результатах «недосублимированности», — необходимо получить подлинно социальный, «социалистический» символ. Такой символ возникает в результате соединения полученных на оральной стадии «сырого материала» и на анальной стадии чистой формы как «очищенного сублимата» или *фетиша.* Эти крайности «недосублимированности» Эйзенштейн иллюстрирует фильмами Михаила Роома и Льва Кулешова, — и как фильм первого представляет собой активную динамику разорванного нарратива, не замкнутого на какой — либо интегрирующий символ, так фильм второго основан на «пассивной» статике пустой формы.

Выход из этих крайностей как крайних терминов психоаналитического силлогизма видится Эйзенштейну в создании полного символа как символа генитального, завершающего процесс «либидинальной нормализации» в психоанализе и преодолевающего разрыв между диахронической динамикой нарративного материала («садизм») и синхронной статикой формы («мазохизм») в кинотеории Эйзенштейна. И если на оральной стадии материал возникает в результате активного, садистского воздействия на реальность, а на анальной стадии форма возникает в результате пассивного отношения к реальности, то на генитальной стадии происходит объединение активного и пассивного отношения к реальности.

На «генитальном» уровне происходит символическая гармонизация «оральной» *диахронизации* и «анальной» *синхронизации* киноэстетического символа. «При этом психологический абрис формы был прописан гораздо более содержательно как сочетание деформирующей «фигурации» и сложной экономической структуры, основанной на задержке (синхронная статика «анальной» формы — прим. авт.) и движении (диахроническая динамика «орального» содержания – прим. авт.)»[[20]](#endnote-20). Под «задержкой» следует понимать процесс синхронизации внутренней формы, а под «движением» — процесс диахронизации внешнего содержания — материала.

 Структура образования киносимвола содержит те же три этапа, что последовательно включает в себя процесс «либидинальной нормализации»: 1) на «оральной» стадии происходит де-монтаж («разрезание», разрывание, раскусывание) дейксиса наличной реальности, объекта и создание символической реальности; 2) на «анальной» стадии осуществляется де-монтаж субъекта — зрителя посредством негативной идентификации на путях «отвращения»; 3) на «генитальной» стадии происходит монтаж символического объекта вокруг символического субъекта, благодаря чему объекты интегрируются в единый горизонт, а субъект завершает свою символическую идентификацию.

 *Сублимация,* как процесс перевода и переключения индивидуально — телесных энергий на социально-значимые в модусе «формообразования»[[21]](#endnote-21), эксплицируется из тех процессов, которые она призвана социализировать, сближая их структуру со схемой лингвистических операций, — так оральное раскусывание вещи на части соответствует центробежной операции *метонимизации,* а фекальное сгущение — центростремительной операции *метафоризации*.

Мы видим, что физио-логика человеческой телесности в известной степени дублирует логику как таковую, угрожая саму ее превратить— под рубрикой «ницшеанства без границ» — в свод ловких метафор. Так «оральное» — это «непосредственное неопределенное» восприятие природной данности язычником, в котором сказывается его вовлеченность в материнские культы Земли, связанных с ритуальным «пожиранием» божества; «анальное» — это «негативное опосредствование» мира в монотеистический символ, чьей имманентной сущностью является небесный Отец; «генитальное» — это основанный на самодостоверности субъекта «синтез» наличной данности как природной «материи» и ее формально — абстрактного принципа как «отцовского» закона. *Физио-логический силлогизм образуется замыканием орального тезиса и анального антитезиса вокруг генитального синтеза.*

Именно этот последний является наиболее важным в генетическом ряду становлении символа как символа *интерсубъективного.* И если на двух первых этапах человеческое существо поочередно обнаруживает свое интеграционно — позитивное единство с природой и свою дифференцированно — негативную единичность, то на последнем этапе человек выступает в роли создателя, «творца», вступая в оформленное отношение с другим, и именно на этом этапе человек вступает в модус понимания и признания.

Эйзенштейна не удовлетворяет индивидуалистический характер фрейдовского психоанализа, заставляя искать его социальный, и с поправкой на дух времени «социалистический» вариант психоанализа. Тем более что его аналитический характер никак не устраивал Эйзенштейна – диалектика. Под влиянием психологии Л. Выготского и А. Лурии Эйзенштейн расширяет терминологию ортодоксального психоанализа, вводя в него термины диалектики «безусловного рефлекса» как индивидуального физиологического мотива и «условного рефлекса» как социально — символического мотива. И здесь идеи Эйзенштейна созвучны концепции Лакана, рассматривающего *желание* в качестве «пограничной кромки», которая возникает там, где физиологическая *потребность* «отрывается» от *требования*, приобретающего характер «абсолютного условия»[[22]](#endnote-22).

Генерирующее творческую энергию желание формируется под воздействием двух разнонаправленных тенденций — центростремительного движения требования в интеллектуальной форме «запроса» и центробежного движения потребности, регулируемой невротическим принципом «изъятия». Желание располагается по оси центр — периферия, вдоль которой требование сгущает и «абстрагирует» к центру в режиме экономической «задержки» интеллектуальную форму, а потребность разрежает к периферии «эмоциональное» содержание. Желание, с одной стороны, путем синхронизирующего «угнетения» и «накопления» сжимает, концентрирует «первичную психическую» энергию в *знаке*, в котором происходит ее запасание, а, с другой стороны, желание разрежается непосредственной эмоцией «освобождения»[[23]](#endnote-23).

Таким образом, желание как энергетический принцип творческой сублимации связывает социальный «запрос» со стороны социума, этого большого Другого, и «изъян», конституирующий невротическое условие всякого творчества.

Можно сказать, что сублимационный символ основан на различии «раздражителя на безусловный рефлекс непосредственного действия» («чувственная» составляющая) и восприятии, основанном на «базе действия на цепи сочетательных рефлексов» как «действия по ассоциативным цепям» («интеллектуальная» составляющая). В данном случае, Эйзенштейн стремится сопоставить «аттракцион театральный на «чувство»» и «аттракцион кинематографический на «сознание»»[[24]](#endnote-24).

Требование инициируется изнутри той системы, по законам которой живет социум, то есть той системы, которой является *язык*. То есть, «условной рефлекс» требования обусловлен символическим знаком. Благодаря *присоединению* энергии физиологической потребности к этому объективно значимому знаку она делокализуется и существенно трансформируется в процессе сублимации:

«Высвобождение этого, самопожирающегося в состоянии потенции, запаса энергии, путем волевого преодоления тяги к примитивно – непосредственному удовлетворению тенденции невроза, и определяет сублимационный акт как механику перевода осуществления ненормального вожделения (манифестирующегося quand meme даже в форме извращений, как результатах вторжения в процесс деятельности элементов вытеснения сознательного, но недопустимого, в область бессознательного) из сферы самоудовлетворения в сферу социального удовлетворения, обращаясь к тем факторам общественной жизни, которые, стоя на той же генетической предпосылке ищущего удовлетворения (формально даже единство осуществляемых!) являются уже социально — осмысленными в своей утилитарности»[[25]](#endnote-25).

Сублимация как «отдирание» сексуальной энергии от типичной ситуации как «любовной ситуации» связана с *абстракцией*. «Десексуализирующая» сублимация, с одной стороны, осуществляет трату энергии на «образование условных связей», однако, с другой стороны, сам принцип, или точнее структура их образования остаются прежними.

«Локализация эротического фонда именно на участке любви в большинстве случаев приводит к самоисчерпыванию раздражений... Самоисчерпывание я понимаю в том, смысле, что оно не приспособлено к образованию условных (символических) связей, направленных во вне эротический план. Треугольник в себе замкнут и себя исчерпывает»[[26]](#endnote-26)

То есть, экспансия духа, «дышащего, где хочет», с одной стороны, и принцип онтологической устойчивости, находящегося в сфере сексуальности, находятся в некотором противоречии в виде спора необъятного содержания, с одной стороны, и конечной формы, с другой.

Здесь обнаруживается ключевой конфликт между индивидуально — физиологическим знаком как знаком локальным и интерсубъективным значением как значением делокализирующим. Этот конфликт нагнетает напряжение творческого акта, в ходе которого создается снимающий это напряжение символ, где эмпирический знак – форма, а содержание - интерсубъективное значение.

Вяч. Вс. Иванов пишет: «Как современные психоаналитики школы Лакана, Эйзенштейн соотносит переосмысление действий и символов, относящихся к этой сфере, с изменениями значений слов: «одновременно со словесным переносом от формы непосредственной (близость сексуальная) на понятие более отдаленное (от той же основы — близость дружеская, или организационная) — внешняя видимость действия (совершенно, как и внешняя звучность слова) претерпевает такой же внутренний сдвиг переосмысления»[[27]](#endnote-27).

 То есть, с одной стороны, Эйзенштейн говорит о метафорическом принципе как о жизнеобеспечивающей функции человеческой деятельности, а с другой стороны, указывает на наличие инстанции связи лингвистической «внутренности» как переносного значения и оптической «видимости» как самого действия по переносу. Инстанция связи, в тот момент, когда связывает, одновременно раздваивает «недифференцированное», «бессознательно функционирующее» бытие на внутренний смысл, чье движение направлено по вертикали, и на внешнее действие — перенос, который совершается по периферии, как, например, движение взгляда.

Досимволическое бытие расщепляется в двойном сдвиге — переносе в лингвистическую внутренность (мышление) и оптическую внешность, и расщепление актом формальной связи учреждает реальный факт их нетождества. Мышление, будучи внутренним, движется назад, взгляд, будучи направлен вовне, движется вперед. Лингвистический элемент, оптический элемент и инстанция формальной связи и реального разрыва составляют структурный треугольник.

Первичная форма структурирована изначальным расщеплением места и значения, чей конфликт оказывается творческим принципом, который инспирирует возникновение новых символических форм, призванных приводить конфликтующие стороны к единству.

Локально определенное означающее отрывается от своего места. Здесь Эйзенштейн четко следует логике гегелевской Феноменологии, где Человеческое, как Символическое, сбывается в процессе «вынесения формы вовне». Именно здесь точка схождения Феноменологии Гегеля и психоаналитического учения о семиотическом. Символическая форма — это, прежде всего, форма сексуальности, которая на первых порах жестко локализована.

 Сублимация — это двойной перенос ограничивающего знака, смещение границы на несексуальную сферу. Делокализация, «детерриториализация» знака вынуждается и изнутри внутренней спонтанностью и внешней детерминированностью. «Внутренний сдвиг» значения всегда сопровождается «видимым» смещением знака

Человек вынуждается под страхом смерти эту форму эксплицировать в расщепленность, которую она несет, в бинарную оппозицию половой пары, в обратном случае его раздавит ужас неотличимости от бытия.

Сама форма есть чистая *расщепленность*, которая сохраняет свою идентичность, пока расщепляет. И это единственная форма, которая является источником других форм. Сначала место и знак совпадают, имеет место тождество топического и семантического — этап первичной идентификации. Далее знак метонимически открепляется, смещается к периферии — интеграция, обежав которую он снова возвращается на место, но уже в качестве метафорического центра — сцепление центральной идентификации (значение) и переферийной интеграции (знака).

**Сравнительная таблица категорий**

**структурной эстетики Эйзенштейна**

|  |
| --- |
| **Тип эстетики в смысле «классового подхода»** |
|  «левый» реализм | «правый» формализм | Символизм |
| **Структурная доминанта** |
| Горизонтлинейной наррации | Вертикальрадиального генезиса | Символическое пересечение гори-зонтали и вертикали  |
| **Элементы киноструктуры** |
| Драматургия | Монтаж | Монтажно-драматургическое единство |
| **Сексуально-топические координаты****Киноэстетической структуры** |
| оральное | анальное | генитальное |
| **Темпоральность** |
| Синхрония | Диахрония | Динамическая синхрония (Р.Якобсон) |

Итак, основной заслугой практика и теоретика кино Сергея Эйзенштейна стало установление того факта, что кино как продукт сублимации имеет ту же структуру и тот же генезис, что и сама сублимируемая сексуальность.

Символическое кино Сергея Эйзенштейна учитывает то, что горизонт наррации, рассказываемой истории, как «внешнего» и «объективного» эпоса, который совершается массой (массовкой), интегрируется вокруг вертикали драмы, «внутренней» и «субъективной», выставляемой в центр их пересечения, представляемом в качестве символа:

«Неизбежно отсюда впитыванье в синтезе обоих предыдущих стадий: текучий космизм «песни» эпоса и конечной четкости «действий» драмы…Вообще поэмность на начале сознательного овладения фильмы, в отличии от «драмности» архаического кино «театрального разлива»[[28]](#endnote-28).

Непрерывный («текучий») горизонтальны*й* поток периферийных феноменов, «кадров» членится, разрезается, заканчивается *перпендикулярно* выставленной *вертикальной осью* драматического «действия», которая центрирует *горизонт*, и также обладает характером *непрерывности*. На третьем этапе происходит «синтез члененности и нечленимости», синтез дискретности и непрерывности. Ключевым символом «Броненосца Потемкина» по признанию самого Эйзенштейна выступает момент воздвижения красного флага на мачту «Потемкина»: «Новое качество куска (знамени – прим. авт.), оно и статично, и подвижно, — мачта вертикальна и неподвижна, полотнище рвется по ветру. Это уже не только вертикаль, пластически объединяющая отдельные элементы композиции, — это революционное знамя, объединяющее броненосец, ялики и берег. ... Композиционным (драматическим – прим.авт.) водоразделом и одновременно идеологическим (символическим – прим.авт.) объединителем обеих композиционных групп служит мачта с революционным знаменем»[[29]](#endnote-29). Здесь во всей теоретической полноте Эйзенштейн описал значение и функцию центрального символа как инстанции, центрирующей округу символического кинохронотопа. Это центрирование ставит композиционную границу между центром и периферией, и в то же время символизирует их единство. Красное знамя «Потемкина» символизировало, буквально и фигурально *ознаменовало* всю революционную действительность.

Важно и то, что Сергей Эйзенштейн закрашивает серый флажок на мачте «Потемкина» красным цветом, то есть буквально заполняет форму (серый флаг) содержанием (красный цвет). Красный цвет флага явил содержание «красной» идеологии: «И вдруг — удар цвета! Красный цвет в черно — белом кино. На мачте броненосца взвивается красное знамя. Этот кадр раскрашивался от руки в каждом экземпляре фильма. Но зато, какой эффект! Алый цвет революции взывал с экрана, воспламеняя сердца»[[30]](#endnote-30).

В символе неподвижной вертикали мачты с развевающимся знаменем заключен последний этап той «либидинальной нормализации», на киноэволюционных путях которых Эйзенштейн преодолевает, что для него крайне важно, по канону психоанализа, и уже теперь киноэстетики, две предшествующие стадии — «оральный» нарративизм Роома с его пустой динамикой и «анальный» формализм Кулешова с его пустой «эстетностью» и стилизмом. Грубо говоря, символ статичной мачты с динамическим знаменем сочетает фаллический символ с символом эякуляции. Таким образом, мачта с красным знаменем идеологически «оплодотворяет» окружающую социальную действительность.

И здесь можно обратиться собственно к символическому значению сексуальной, фаллической формы, которая аккумулирует все модусы символизации, включая символизацию сакрального.

Дело в том, что сексуальное предполагает сакральное. В сущности сакральное и сексуальное — одно и тоже по способу *утаивания* мистагогического свойства, которое имеют все герметичные практики посвящения. И то, и другое есть то, о чем принято говорить вскользь и намеками, обе практики — из области предельной интимности. Очевидно, это связано с тем, что половой акт для архаического сознания является чистейшим символом полного драматизма акта творения мира, последним указанием на великую и ужасную мистерию космической теургии, в которой слиты воедино высочайший восторг и ужас глубиннейшего падения — в союзе мужчины и женщины представлен коитус Неба и Земли, результат которого представляет Человек. Достаточно вспомнить «Дао дэ цзин» Лао – Цзы, в котором прямым указанием на единство тождества и различия Неба и Земли является половой акт.

Однако каким образом происходит сочетание креационного содержания (восторг) и коитальной формы (ужас)? Оно происходит в результате *замещения*. Вяч. Вс. Иванов пишет: «Эйзенштейн полагал, что «психологическая кульминационная точка эротического переживания сама есть повтор на довольно высокой стадии значительно более первичных стадий», причем «более первичные истоки могут быть найдены на стадии полной недифференцированности и бессознательного функционирования»[[31]](#endnote-31). Под первичными стадиями понимается и акт творения мира как жертвоприношения Бога или высшего космического принципа, и изначальное событие нарушения первичного космического порядка сущего.

Здесь мы сталкиваемся с изначальным и неразрешимым парадоксом в виде противоречия между первичной формой и сакральным содержанием, где формой является «грехопадение», а ее содержанием — «жертвоприношение». Причем сексуальная форма является единственно возможной для такого содержания как креационное жертвоприношение.

Жертвоприношение (cакральное) и Liebesituation (сексуальное) по- разному, но в равной мере поставляют содержание тому знаку, который представляется как травма, и прежде всего как пограничная травма. Травма, и по форме, и по содержанию, это возможность встречи с Реальным, причем уничтожение этой опасной формы, которая является единственной основой идентичности, грозит полным уничтожением сакрального содержания.

Как пишет З.Фрейд в работе «Покрывающие воспоминания»:

«...в создании таких (покрывающих) воспоминаний задействованы две психические силы. Одна из этих сил считает важность переживания мотивом для того, чтобы его запомнить, тогда как другая сила – сопротивление — пытается этому помешать. Эти две противоположные силы не уничтожают друга друга и ни одна из них (с потерями для себя или без оных) не оказывается сильнее другой. Вместо этого они приходят к компромиссу по аналогии с результатом параллелограмма сил. В виде мнемического образа фиксируется не первоначальное значимое переживание — в этом проявляется сопротивление. В памяти же записывается другой психический элемент, тесно связанный с тем, который вызвал возражения, — и в этом показывает свою силу *первый* принцип, который пытается фиксировать значимые впечатления, создавая воспроизводимые мнемические образы»[[32]](#endnote-32).

Таким образом, результат конфликта заключается в том, что «вместо мнемического образа, основанном на реальном событии, воспроизводится другой, который в некоторый степени ассоциативно *замещает* предыдущий.. Это сохранение является следствием связи между его собственным содержанием и другим содержанием, которое было изъято»[[33]](#endnote-33). Креационное жервоприношение запечатлевается в форме грехопадения, которое «тесно» связано с самим творением, причем формой креативного содержания является событие изначального Раскола. Однако в последствии сакральное содержание освящает и саму форму, тем самым, замещая ее изначальный смысл.

Схема человеческой культуры в единстве генезиса коллективной истории и структуры индивидуального переживания в структурной киноэстетике Сергея Эйзенштейна предстает в следующем виде:

1.Творение как недифференцированное и бессознательное единство бытия.

2.Грехопадение —травматическое сознаниеобразующее событие раскола первоначального единства.

3. Жертвоприношение — восстановление первоначального единства в замещающей форме символического тождества[[34]](#endnote-34).

Говоря о социально – сублимационной делокализации эротического, Эйзенштейн ведет речь о глобализации, характеризующейся преодолением архаических идентификаций как тех идентификаций, которые пронизаны эротическим интересом продолжения рода, простейшей формой которого является институт семьи, где нарциссическая идентификация совпадает с инцестуозной, или Эдиповой идентификации. И эту форму семьи глобализация экстраполирует на весь мир, интегрируя все человечество в конечном итоге в «семью народов» под власть символического Отца как Знака мироисторической интеграции.

Интеграция идет в предолении множества эротических, родовых топосов, т.е. интеграция есть не что иное как «детерриториализация» (Делез), и замыкании горизонта Земли или человеческого мира вокруг первичного знака как события символической связи оптического и лингвистического.

# V. Киноанализ истории

Кинематограф стал лабораторией по созданию эстетического дубликата времени, визуального символа времени, более того он изначально нацелен на создание *темпорального символа*. Андрей Тарковский называл кино «запечатленным временем»: «Человек получил в свои руки матрицу *реального времени*... А сила кинематографа как раз в этом и состоит, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно»[[35]](#endnote-35).

Однако в кинематографе, как, в общем – то, и во всей теоретической традиции время рассматривается в двух плоскостях, во – первых, как время — **структура**, и, во - вторых, как время — **история**, которые в конечном итоге сходятся к одному изначальному событию времени.

Это различие порождает два похода к проблеме времени диалектическое и структурно – аналитическое. В своей теории Эйзенштейну в полной мере совместить эти два подхода и, заложив методологию диалектического структурализма, преодолеть статическую зацикленность традиционного структурализма через замыкание истории внутрь динамической структуры.

Структурное значение в этом смысле имеет выстраиваемая Эйзенштейном в работе [Органичность и образность] оппозиция образа и символа, так образ характеризуется динамичностью, а символу присуще устойчивость, постоянство. Эйзенштейн предельно заостряет конфликт между статической семантичностью лингвистического символа и динамичесйзенштен предельно заостряет конфликт между статичностью семантического символа и динамичксой й.кой графичностью оптического образа.

Эйзенштейн уточнил структуру, преодолевая «правый» крен лингвистического структурализма в сторону лингвистического означающего, который в своей французской и наиболее статичной версии зашел в тупик. Дело в том, что французский структурализм от Ф. Де Соссюра до Ж.Лакана, замкнув структуру на бинарность лингвистического означающего и сделав ее статичной, неподвижной, лишил ее той динамичной диалектичности, которую ей придавали Якобсон и Эйзенштейн.

«Правый» структурализм упускает из ввиду такую историю структуры, которая также предстала бы как система («история системы также является системой» (Р. Якобсон, Ю. Тынянов). И если Р. Якобсон вдохнул диалектический дух в статичную структуру Ф. де Соссюра, придав ей характер «интердепенденции диахронии и синхронии», то Эйзенштейн открыл в структуре наряду с лингвистической составляющей оптическую составляющую, где статичная синхронность лингвистического знака дополняется динамичной диахроническая знака оптического. Тем самым Эйзенштейну удалось то, что не удалось Якобсону, ему удалось собрать в структурное единство историю этой структуры. Структура представляет собой символическое единство оптического образа и семантического знака, динамическую синхронию имени и лица.

Структура имеет статичную составляющую лингвистического порядка и динамическую составляющую порядка оптического, чьей функцией статичная система символического порядка размыкается в пространство мировой истории, которая становится уже пространством воплощения структуры.

Поскольку история, представляя собой самый широкий контекст, является последним пределом события истины в качестве инстанции своего центра, который должен явить и истину, и исток истории. История как абсолютная знаковая система, как текст, очень близка по своим структурным характеристикам кинематографическому произведению. Как фильм представляет систему, которая непрерывно удерживает динамически становящийся баланс между генезисом центрального значения и кинетикой периферийного знака, так история — это система релевантного взаимодействия свивающейся вертикали синхронного смысла и развивающейся горизонтали диахронического факта, причем символ этого баланса постоянно уточняется.

Абстракция большой Истории разрешается в конкретном социальном объекте, то есть в символе. «Правый» символизм существенно расходится с «левым» социалистом Эйзенштейном, для которого значима не *идеальная* сторона идентификации субъекта, а *реальная* сторона социальной интеграции. Эйзенштейн, включая оптичность, в данном случае кинематографическую, придает структуре историческое измерение. Оптический образ, графически понимаемый Эйзенштейном как эффект «линии перехода» оппонирует «ставшей «символичности» угла»[[36]](#endnote-36), во главу которого стягиваются радиусы теоретической синхронизации линии исторической диахронии, чья кривая «является графическим «образом» одного из существенных процессов становления и движения заведенного природой порядка»[[37]](#endnote-37) как порядка, прежде всего, динамического.

История монтируется по принципу выстраивания фильма. Чтобы понять историю ее необходимо досмотреть до конца, поскольку именно конец истории выстроит ее в линейный ряд связного повествования, так что вся нарративная последовательность знаков замкнется вокруг центрального события истории как ее начала. Очевидно, что такое начало должно предстать как универсальная структура, и в этом смысле Эйзенштейном ставится задача:

 «показать единую структуру:

 и космические явления,-

 и взаимодействия людей,

 и психический конфликт

 на единых общих законах диалектики»[[38]](#endnote-38).

С поправкой на сегодняшний день к ряду — психический, межчеловеческий, социальный — необходимо добавить геополитический конфликт Востока и Запада. Имманентный конфликт Дух / Тело спроецировался в сексуальный конфликт Мужское / Женское, который отразился в социальном антагонизме Труд (бедность) / Капитал (богатство), и получив дальнейшее развитие в планетарном конфликте фанатично религиозного, маскулино консервативного, экономически неразвитого Востока и научно обезбоженного, фемино либерального, индустриально развитого Запада, может быть снят созданием универсального символа существования:

«Сублимационный продукт (символ —прим.авт.) — абстрактен: p[ar] ex[ellence] <по преимуществу> — отсутствие героя — как центрального действующего лица как результат травматической травмы. От этого путь еще одинаково близок к «этюдам моря и воздуха», «симфонии беспредметной кинематографии» или к «Броненосцу». Причем последний сам по себе еще вовсе в силу только этого не обязателен. И только со вступления социального императива (восприятия социального заказа эпохи) — мы имеем социально полезный и классовый объект»[[39]](#endnote-39).

Все внешние, объективные конфликты являются экспликациями внутреннего конфликта человеческого существа, и, дойдя до максимально объективного выражения, до глобальных масштабов, вновь возвращаются в человека. Эйзенштейну — психопатологу важно через эстетику киносимптоматического ряда сначала вписать в зрителя — пациента диагноз, а потом возместить архаическую нехватку, компенсировать травму идеологическим объектом (как «возвышенным»), который принес бы целительное освобождение и компенсировал онтологическую травму, отчуждающую людей в социальный нарциссизм одиночества и разобщенности.

Изначальный разрыв в круге онтологического тождества, сначала выделившись как неопределенное «общее место», потом отвлекаясь в абстрактную форму, которая отрицает и снимает непосредственную действительность, должен вновь в нее вернуться, но уже в качестве конкретной личности героя, полководца, властителя, «Абсолютного Правителя», чье конкретное Лицо (знак) наполняется абсолютным Именем (значение). Единичная личность центрирует собой исторический горизонт. (Однако в силу присущей символу двойственности, Спаситель легко замещается Тираном).

Поиск этого человеческого символа Эйзенштейном идет от интерактивной, массовой деятельности через всеобъемлющий эстетический символ к Свехличности. В соответствии с чем на сцену последовательно выступают сначала массовка, потом «типаж» (Вакулинчук, Ленин в «Октябре»), и наконец — актер с сильной личностью (Черкасов).

Созданные Эйзенштейном гениальные кинопортреты исторических деятелей России — Александра Невского, Ивана Грозного — не могли не отсылать к современному ему Абсолютному Правителю, и не вызывать подозрения в их заказном характере и в политической ангажированности их автора, однако, такова судьба любого художника, имеющего возможность подставлять зеркало политической истории, но не влиять на нее, и такова железная необходимость самой истории, чей ход неуклонно приводит к власти Тирана в роли Спасителя нации.

Эйзенштейн «Грозным» показал, что у истории как минимум две серии: одна — официальная, «объективная», увиденная с точки зрения Тирана, другая — тайная, экзистенциальная, увиденная с точки зрения Бога.

В первой серии киноистории мы видим сон с голливудским «хеппиендом», повторяющийся с навязчивостью сериала. Во второй — ретроактивно восстанавливается реальная последовательность с подлинными мотивами деятельности героя, когда сквозь «высокие» цели, оправдывающие исторической необходимостью самые жестокие и кровавые средства их достижения, проступает заурядные «шкурные» интересы. Причем «возвышенность» интересов соразмерна величине «шкуры» «первого лица», которая несколько больше, чем тело простого подданного, и совпадает с размерами государства.

Эйзенштейну было достаточно, чтобы вторую серию «Грозного» увидел один человек, «первый зритель», Сталин. Эйзенштейн вел со Сталиным смертельно опасный спор, проецируя в него спор Бога с князем «символического порядка» мира сего. Эйзенштейн приводил Сталина к покаянию, выражая в этом главную задачу божественного промысла истории — приведение Богом к покаянию дьявола. Однако, как мы знаем, Иосиф Грозный идентифицировать себя с «каким-то Гамлетом» не пожелал.

Можно сказать, что одна история — *символическая,* с логикой сновидения и со «счастливым концом», другая история — *реальная,* с разворотом логики на 180º по направлению к «трагическому началу», убийству Бога, чьим заместителем выступает Тиран. Такое начало с точностью до наоборот отражает конец.

 Б.А. Успенский в работе «История и семиотика» временную обратимость начала и конца истории иллюстрирует характером времени в сновидении, в котором то, что реально, наяву произошло раньше, сознание символически помещает в конец. Реальное событие начала истории символически предстанет в ее конце[[40]](#endnote-40). Структурная обратимость финального символа идеи истории и онтологического начала говорит о той существенной трансформации, которая произошла с трансцендентальной субъективностью в ХХ - м веке.

Кинематограф стал эстетической проекцией события децентрации классической субъективности как генеральной инстанции европейской рациональности. Создание кинематографа стоит в одном ряду с основными событиями децентрации классического субъекта, характеризующими символической сдвиг в структуре центрирующей знание истины. К таким имеющим одну методологическую базу концептам, как *относительность* Альберта Эйнштейна, *темпоральность* Эдмунда Гуссерля, *бессознательное* Зигмунда Фрейда, *интердепенденцию синхронии и диахронии* Романа Якобсона, относится то, что Сергей Эйзенштейн назвал *аттракционом,* кинематографическим символом в качестве эстетического символа Времени, символа, совмещающим статику значения и динамику образа.

Крайне знаменательно, что если генезис понятия как статической составляющей структуры и центра сферы Теоретического происходит в классическую эпоху, то раскрытие динамической составляющей осуществляется в уже постклассическую эпоху как эпоху Практики, каковой оказывается ХХ–ый век, с его глобальной историей и тоталитарными режимами, с его культом кинематографа, в котором классическое понятие получает тотальную экранизацию.

Универсальной графемой этой экранизации является спираль как универсальная линия мира. Спираль, будучи динамической графемой, изображает непрерывное смещение динамического баланса имманентной (cубъективной) вертикали и трансцендентной (объективной) горизонтали относительно самого себя, — ресурс смещения пребывает в самом этом смещении. Структура динамического баланса представляет собой *крест* пересечения постоянства относительной диаметральности (имманентная единица измерения) и переменности абсолютной радиальности (трансцендентная мера), на котором распинается бытие.

В практическом плане трансцендентная мера феноменолизируется в политико — экономической Системе (гео)политической реальности мира, а имманентная единица ноуменолизируется в Субъекте, вокруг которого эта реальность вращается.

#  ПРИМЕЧАНИЯ:

1. См.: Ю.Г. Цивьян. Движение «на» и движение «мимо» в раннем кино. // Тыняновский сборник. Выпуск третий. Рига.1988 [↑](#endnote-ref-1)
2. Салунский Дм. Канон Тарковского. // Киноведческие записки. №56. 2002. С.21. [↑](#endnote-ref-2)
3. Эйзенштейн С. [Органичность и образность] // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти тт. Т.4. С.595 [↑](#endnote-ref-3)
4. Там же. [↑](#endnote-ref-4)
5. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М. 1998. С.56 [↑](#endnote-ref-5)
6. Эйзенштейн С. Монтаж 38. // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М. 1998. С.76 [↑](#endnote-ref-6)
7. Эйзенштейн С. Монтаж. М., 2000. С. 335 [↑](#endnote-ref-7)
8. Иванов Вяч. Вс. Очерки по предистории и истории семиотики. // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 1. Москва. 1998. С. 677 – 678. «Неотделимость древнего словесного текста от синкретического обрядового действия… Веселовский и все следовавшие за ним ученые рассматривали жанры как результаты диахронической эволюции первобытного синкретического действа. Из синкритического обряда выделяются лиро — эпические его элементы, позднее дающие начало эпосу, а еще позже (по мере выделения индивидуального певца из хора) — лирике. Теориия распада первобытного синкретического прадейства Веселовского объясняет и выделение из него драмы, вырастающего из народных игр...». [↑](#endnote-ref-8)
9. См.: Делез Ж. «Логика смысла». СПб., 1995. [↑](#endnote-ref-9)
10. Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна. // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 1. Москва. 1998. С. 281. «Структура понимается Эйзенштейном как такая закономерность, в которой сказывается и тема произведения (соотносимая со структурой непосредственно) и психические (архетипические) закономерности, и законы общемировые». [↑](#endnote-ref-10)
11. Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна. // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 1. Москва. 1998. С. 281. «... структуру он (Эйзенштейн — прим.авт) считал отображением общего (в конечном счете общемирового, космического) принципа. Это было связано с присущей ему формой пантеизма.....Занятия структурами искусства для него были способом проникновения в структуры космические». [↑](#endnote-ref-11)
12. Заметим, что такого рода становление проделывает каждый значительный мастер, —творчество Андрея Тарковского начинается с материнско – детского периода — «Иваново детство», «Зеркало» — его сменяет отцовско – отроческий этап — «Андрей Рублев», «Солярис», на смену которому приходит период автономии — «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение». [↑](#endnote-ref-12)
13. См.: Лакан Жак. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. [↑](#endnote-ref-13)
14. Ямпольский М.Б. Сублимация как формообразование (Заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна)// Киноведческие записки, №43. М., 2000. С. 80-83 [↑](#endnote-ref-14)
15. Там же. [↑](#endnote-ref-15)
16. Там же. [↑](#endnote-ref-16)
17. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб. 1992. С. 165 [↑](#endnote-ref-17)
18. Эйзенштейн С. М. «Луч» и «Самогонка» (Опыт определения идеологической несостоятельности в области техники и формы). // Киноведческие записки. № 43. М., 2000. С. 41 [↑](#endnote-ref-18)
19. Там же. С. 57 [↑](#endnote-ref-19)
20. Там же. С.74 [↑](#endnote-ref-20)
21. См.: Ямпольский М.Б. Сублимация как формообразование (Заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна)// Киноведческие записки, №43. М., 2000. [↑](#endnote-ref-21)
22. Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. // Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 168 - 169. [↑](#endnote-ref-22)
23. См.: Выготский А.В. Анализ эстетической реакции, М., 1998. С. 347. При описании этой схемы А. Выготский в свою очередь ссылается на проф. Оршанского: «... Чувство соответствует разрежению, воля — рабочей части энергии, а интеллектуальная часть энергии, особенно абстракция, связаны с угнетением или экономией первичной и психической силы. Вместо разрежения в высших психических силах преобладает превращение живой психической энергии в запасную. [Оршанский И. Механизм первичных процессов]». Схема «интелект – воля – чувство» в дальнейшем будет тематизирована в теории Лакана в схеме «требование – желание -потребность». [↑](#endnote-ref-23)
24. Эйзенштейн С.М.. И.А.28 // Киноведческие записки. № 37/38 – 2001г. С.46-47 [↑](#endnote-ref-24)
25. Эйзенштейн С. М. «Луч» и «Самогонка» (Опыт определения идеологической несостоятельности в области техники и формы). // Киноведческие записки. № 43. М., 2000 . [↑](#endnote-ref-25)
26. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-и тт. Т.4. С. 328 [↑](#endnote-ref-26)
27. Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна. // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 1. Москва. 1998. С. 281. [↑](#endnote-ref-27)
28. Эйзенштейн С.А. О кино – драматургии // Киноведческие записки. № 37/38, 1998 —М. С.56 [↑](#endnote-ref-28)
29. Эйзенштейн С. М. «Э!» // Искусство кино, №2 –2001г. С.20. [↑](#endnote-ref-29)
30. Р. Юренев. Эйзенштейн // Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти т.т. Т. 1. С. 35. [↑](#endnote-ref-30)
31. Там же. [↑](#endnote-ref-31)
32. Фрейд З. Покрывающие воспоминания. // Russian Imago. Исследования по психоанализу культуры. Сборник статей. СПб., 2000. С.11. [↑](#endnote-ref-32)
33. Там же. С.11. [↑](#endnote-ref-33)
34. Необходимо отметить, что те же три способа «экзистенциального обнаружения существования Dasein» описаны Мартином Хайдеггегером в «Бытии и времени» в качестве модусов *фактичности*, *падения* и *заботы*. [↑](#endnote-ref-34)
35. Андрей Тарковский. Запечатленное время. // Искусство кино, № 12/ 2001. М. С.42 [↑](#endnote-ref-35)
36. Эйзенштейн С.М. [Органичность и образность]// Эйзенштейн С.М. Т.4. С. 653 [↑](#endnote-ref-36)
37. Там же. [↑](#endnote-ref-37)
38. Успенский Б.А. История и семиотика. // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. СПб., 2002. С. 15 [↑](#endnote-ref-38)
39. Эйзенштейн С.М. [Органичность и образность]// Эйзенштейн С.М. Т.4. С. 653 [↑](#endnote-ref-39)
40. Там же. С. 16—17. «Здесь очевидный и очень наглядный парадокс: с одной стороны, кажется несомненным, что вся история, которую мы видим во сне, спровоцировавшим нас шумом; с другой же стороны, оказывается, что события, приведшие к этому шуму, сюжетно с ним связаны, то есть этот шум был как бы заранее предопределен». «Эта конечная интерпретация (восприятие, осмысление) задает, так сказать, ту точку зрения, ту перспективу, с которой видятся эти события. Это своего рода сито, фильтр, через которой отсеиваются те образы, которые не связываются с конечным (значимым) событием ... и который заставляет вдруг увидеть все остальные образы как содержательно сывязанные друг с другом, расположить их в сюжетной последовательности». [↑](#endnote-ref-40)