



## Ж.-К. КОНЕСА

### «Октябрь»: кризис изображения

<Фрагменты>

«Фильм “Октябрь”, снятый к десятой годовщине Октябрьской революции, представляет собой воссоздание событий, основывающееся на правдивых свидетельствах о Революции, призванное вдохновить пролетариат, выкованный Октябрем».

*(Вступление, предпосланное фильму Эйзенштейна.)*

Можно сказать, что «Октябрь» в той же мере связан с русской революцией, в какой «Герника»<sup>1</sup> с гражданской войной в Испании. Этот фильм и эта картина вошли в историю благодаря искусству и в искусство благодаря истории. Они обладали самостоятельностью и мощью, поставившими их вне зависимости от основных моментов истории искусства и политической истории XX века. Эти два художественных события участвовали в истории, направляя ее ход и утверждая свою собственную интерпретацию происшедшего.

Сам Эйзенштейн признавался, что для него использование понятия Октябрь включает нечто большее, чем Революция: «Это все дает основание придать «Стачке» то наименование, которым мы привыкли отмечать революционные повороты в искусстве, — Октябрь. «Стачка» — Октябрь в кино. Октябрь, имеющий даже свой февраль, ибо что же иное работы Вертова, как не «свержение самодержавия» художественной кинематографии и... больше ничего».

«Октябрь» образует самостоятельное пространство, внутри которого постоянно происходят колебания между стилистикой кинематографа, как ее представляет Эйзенштейн, и реальной картиной прошлого. Народ перестает быть только взволнованным зрителем, он становится главным действующим лицом и режиссером происходящего, определяющим судьбы истории СССР. Более того, он не только дает оценку потоку кадров, но сам становится их частью, и Эйзенштейн вынужден постоянно соотносить прошлое и настоящее. История не должна стирать настоящее: тогда зритель может быть и свидетелем и судьей тех отношений и той взаимосвязи, которая соединяет настоящее и полное энтузиазма прошлое.

Эйзенштейн говорил о театральном зрителе как о первоначальном материале: «В нашем понимании произведение искусства (по крайней мере в двух сферах его, в которых я работаю, — театр и кино) есть прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке»\*. Зритель, о котором говорит Эйзенштейн, — это зритель 1925 года, современник «Потемкина», фильма, отметившего революцию 1905 г.

Используемые средства, согласно Эйзенштейну в этот период, исходят из «того разлива эмоциональности», который «выносит» его в массы в стремлении познания, изучения, созидания, соучастия.

<...>

### III

#### От идолов к иконам

Для того, чтобы проиллюстрировать эту тему, связанную с кризисом изображения, я хотел бы начать с кадра Ленина, который при помощи наплыва переходит в другой эпизод, где его голова с повязкой от зубной боли, надетой для маскировки, снятая крупным планом, поворачивается к соседу со словами: «Они меня еще узнают, каналы», — и некоторое время спустя через наплыв мы видим фотографию Ленина.

Но я столкнулся с большой трудностью в определении того момента, где этот эпизод появляется: в копии фильма, которой я располагал, он находится в ином месте, чем это указано в общем монтажном листе фильма «Октябрь», появившегося в кол-лекции «Фильм».

В конце концов, место этой сцены в фильме парадоксальным образом оказывается неважным для моего исследования. Не то, чтобы я хотел отказаться от рассмотрения синтагматических отношений изображений в кинематографической теории Эйзенштейна, но мне кажется, что «Октябрь» не только включает в себя все возможные системы построения кадра Эйзенштейном, но одновременно он содержит размышление о тех политических трансформациях, которые они претерпевают под воздействием Революции. От идола к иконе, от кадра к тексту, от серии к единичному, от главного к обычному. «Октябрь» вопрошает о роли художника в историческом движении, которое здесь сводится к основанию Советского Союза, о месте Эйзенштейна рядом с Лениным.

Иначе, зачем в конце Эйзенштейну потребовалось наложить «иконописный» кадр Ленина на кадр с его двойником, его дубле-

---

\* Eisenstein S. Au-delà des étoiles, p. 151.

ром? Почему Эйзенштейн удваивает кинематографическую иллюзию физическим элементом из плоти и крови, воплощенным в актере? Не для того ли, чтобы прозвучало: «Они меня еще узнают, каналы»? Что и дает повод намекать на излишнее упрощение.

Кажется, что Эйзенштейн больше не понимает притягательной силы изображений и делает «Октябрь» как фильм, наполненный скептическими размышлениями о производстве изображений и об их избытке. В некотором роде этот эпизод снимает вечную дилемму между стремлением к иконопочитанию и иконоборчеством, имея в виду, что каждая из этих догм претендует в метафизическом смысле на установление соотношения между образом и оригиналом. Эйзенштейн здесь доводит дело до подмены, до обманного кадра, до хитрости (двойник и анекдот о Ленине, который скрывал лицо под повязкой), кадр, «молчащий и немой», остановлен на Ленине, увиденном «во славе». «Неважно, — писал Марио Перньола, — идет ли речь об идентичности для почитателей икон или о различии для иконоборцев, основное — это метафизический постулат, существование первоначальной модели, “материализация” которой в иконе превращает ее в пророчество». И именно для того, чтобы избежать греха иллюзорности, Эйзенштейн возвращает изображение Ленина в центр дискуссий о современности производства изображений.

#### IV

#### Спор об изображении Ленина: Малевич и Родченко

Этот спор об изображении Ленина занимал и Малевича<sup>2</sup>, и Родченко<sup>3</sup>. В тексте, появившемся в 1924 году, вскоре после смерти Ленина, названном «Ленин» и опубликованном в «Кунстблатт», Малевич писал:

«Я не знаю никого, кто смог бы меня убедить, что какой-нибудь из созданных художниками портретов Ленина соотносится с реальностью <...> Образ Ленина не существует в искусстве, он в нем только появляется, то есть он еще ирреален. Множество художников писали Ленина на смертном одре. Но все эти изображения не точны, так как Ленин бессмертен, то есть жив».

В этом тексте Малевич дает многочисленные отсылки к образам Христа, когда художники, по его мнению, парадоксальным образом создавали «несуществующую реальность». А позднее родился образ Ленина, к которому коммунисты прибегали, принимая его художественную форму за истинную реальность. Но реальный облик Ленина так и не был воспроизведен средствами искусства. В этом тексте навязчивая ненависть Малевича к материальному

достигает апогея. Принимая тон одновременно ироничный и почтительный, он семантически склоняет атрибуты Ленина так, как они могут быть восприняты — тело, ум, существо, смерть, ритуальное погребение... Для него Ленин — эмблематическая фигура, которая принимает определенные черты лишь в памяти людей, в их сознании. Сила образа заключается в его способности воспроизвести мыслимое изображение, иными словами — икону.

Напротив, Родченко не стесняясь рассуждал о первенстве одного изображения над другим. В тексте 1928 года, он писал: «Утверждаю, что суммы о Ленине нет, и быть не может суммы о Ленине для всех одной и той же... Но сумма о нем есть — это представление на основании фотодокументов, книг, записок. Нужно твердо сказать, что с возникновением фотодокументов не может быть речи о каком-либо едином непреложном портрете. <...> Скажите честно, что нужно, чтобы осталось о Ленине: художественная бронза, масляные портреты, офорты, акварели, дневник его секретаря, воспоминания друзей или папка фотографий, снятых во время работы и отдыха, архив его книг, блокноты, записные книжки, стенограммы, киносъемки, граммофонная запись. Я думаю, выбора нет».

Родченко занимает прямо противоположную Малевичу позицию. Для него понятие образа тесно связано со всем многообразием проявлений живого человека. Малевич в отличие от него не может представить себе превращение образа в конкретную фигуру кроме как через переизбыток многочисленных реальных реликвий: «Он (Ленин) — над материей. Он превратился в образ». Малевич трактует Ленина как Христа или точнее как его овеществленную экономику, которая «является как Эйдос, то есть как видимая форма, как Морфе — чувственная форма и как Скема — образ».

Маяковский<sup>4</sup> очень критически отнесся к тому, при помощи каких средств Эйзенштейн создал образ Ленина. (В фильме «Октябрь» Эйзенштейн для исполнения, главных ролей в основном использовал двойников.) Он замечал: «Пользуюсь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых. Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него».

### Заключение

Стилистика «Октября» порождена избыточностью, то есть использованием всеобщности видения вне кинематографической системы и кинопроцесса. Таким образом, «Октябрь» — это фильм избыточности, в котором смешиваются различные временные уровни (принцип растягивания времени, время исторического восстановления, время вымысла, объективное историческое время), уровни различных составных языков<sup>32</sup>, конфликтные отношения между словом и изображением, предшествующие их сложению в диалектическую картину; борьба иконы и идола ведет к постоянным вопросам, касающимся изображения: сухой документализм, используемый для «корниловского наступления»: «эполеты, шпоры, аксельбанты и изображения всех божеств мира, начиная с Христа и кончая негритянскими пенатами, — символизировали идею корниловского наступления: “за бога, за веру, за отечество”...».

В конечном счете, «Октябрь» порожден двойственным отношением к той относительной ценности, которой обладает изображение в сравнении с письменным текстом. Кажется, что изображение и текст соперничают структурно и функционально. Субтитры, которые пунктиром проходят через немой фильм, играют легко определяемую повествовательную роль, ритмы истории Октябрьской революции несут дидактический смысл. Их место, их повторяемость систематически отсылают нас к течению Истории, и это усиление реальности событий и подчеркивание не приводит ли к экономии изображений? Но более всего поражает в «Октябре» то, что эпизоды настолько бедны фактами (не забудем что фильм излагает события), что невольное недоверие к изображению, с одной стороны, ведет к стремлению представить Историю в более выгодном свете, с другой стороны, освобождает кинематографиста, позволяя ему лучше использовать свое искусство. Однако сам по себе фильм не прекращает подчеркивать роль письменных документов: транспарантов, телеграмм, декретов, писем, пропусков, листов бумаги, газет.

1. В этом перечне газеты занимают основное место. Манифестация, которая будет потоплена в крови, возглавляется двумя большими печатными органами. В момент смерти трех символических фигур в Неву кидают кипы экземпляров газеты «Правда».

2. Циркулируют листовки, крохотные листки бумаги насаживаются на штыки.

3. Всюду — транспаранты, они должны создать у зрителя впечатление двойного чтения как погружения в бездну Истории и повествования.

Во время разгрома большевистского штаба — это бумаги, которые высыпаются на землю, а печатная машинка на первом плане как бы кристаллизует смысл происходящего.

Другой эпизод, работающий на этот же смысл — это сцена переговоров большевиков с представителями дикой дивизии. Большевики читают в этот момент текст листовок (хлеб, мир, земля и т. д.). Вывод: *Большевистские листовки говорят на понятном всем языке.*

«Октябрь» — фильм, подразумевающий такое множество метафорических смыслов (как, например, в эпизоде с мостом, представляющим символическое происхождение революционного сознания)<sup>34</sup>, что не будет преувеличением интерпретировать его как «библейскую» притчу (между эстетической правдой и исторической реальностью), в которой Ленин мог бы играть роль Моисея, а Эйзенштейн — Аарона.

*И тогда сказал Аарон Моисею:*

Когда ты уйдешь совсем один / тебя примут за мертвого. / Народ долго ждал / законов и заповедей, исходящих из уст твоих. / Я должен был дать им ясно различимый образ.

*Моисей:*

Божественная вечность разбивает / всех идолов! / Ни образ это, и не чудо! /

Но сам закон! / И это вечно, — говорю я, / как эти скрижали, как ты, ты можешь, / на недолговечном языке! *(Он указывает на скрижали.)*

*Аарон:*

Да будет жизнь Израиля свидетельством мысли о вечности!

*Моисей:*

Ты видишь ли теперь / власть мысли над словами и изображениями?

*Аарон:*

Я понял это так: надо поддерживать / народ, который может лишь чувствовать / И я люблю народ мой, / Я для него живу и я его поддерживать хочу.

