



С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

Что мне дал Ленин Ответ на анкету¹

<Фрагменты>

[В. И. Ленина] не видел.
Желание видеть *продиктовало* — воспроизвести.
Не воссоздать. Образ Ильича невоссоздаваем².

Портретов Ленина не видно.
Похожих не было и нет.
Века уж дорисуют, видно,
Недорисованный портрет³.

Воспроизводим. В картине юбилея Октября — «Октябрь».
Со всем бураном нападок талмудистов чистой киноформы и талмудистов «киноправды» документализма⁴.

Тех, кто задет показом вождя не только в героической позе, но и [в] подпольно[м] [облике] (Ильич с подвязанной щекой и в темных очках).

И тех, наконец, кто видел Ильича. Тех педантов, для которых [не важен] эмоцион[альный] подъем у масс [от] наличия Ильича в картине [и которые] предпочитали терзать его облик по пуговицам и деталям, не протокольно совпадавшим [с документальными].

Но сквозь сети колючей проволоки этой расчет прорвался и оказался верным: Ильич воспринялся не как бытовой персонаж, а [как] символ. На обоих полюсах: и наши рядовые массы зрителей и зрительские массы, напр[имер], Америки в равной мере электризовались, хотя и под противоположными знаками, наличием бледной тени вождя.

На большее, чем тень, мы не претендовали.

* * *

В те времена термин «марксизм-ленинизм» не был еще в обиходе.

Даже «диалектика» не была еще ходким термином — панацеей на любое затруднение теоретического порядка не только в лапах любого упрощенства, как в недобром близком прошлом, но даже в авангарде дравшихся за подлинное искусство.

Для тех времен вопрос исчерпывался диалектикой «вообще», еще не отточенной и [не] оформленной в теоретическую жесткость формулировок по марксизму-ленинизму, как мы видим ее на сей день.

Но это было уже то, что, базируясь на тех же принципах, служило базисом для достижений последних лет теоретической борьбы и достижений философии марксизма.

Я имею в виду ранние двадцатые годы.

* * *

Со зверской упорностью и педантизмом врезался и врвался я в самые корневища моей тогда[шней] работы. Законы выразительности человеческих проявлений стояли в центре моих исканий, творческих и теоретических.

Зайдя достаточно глубоко, не мог я [не] нарваться на обнаружение всеобщей законности, в равной мере принадлежащей всем [выразительным] проявлениям.

На диалектику природы.

На диалектику природы человека.

Кажется, в [19] 22 году впервые произошел толчок и «встречный», то есть со стороны оформленных марксистских положений теории.

Почти что анекдот: мои ученики по Пролеткульту обращают мое внимание, что я твержу им что-то очень принципиально схожее [с тем], что им твердят в марксистском кружке. (Законченного курса марксистских дисциплин тогда при театрах не было. Да и даже так они лишь частью, боком входили в совсем иначе ставившийся тип занятий — «политчас».)

Оставалось лишь «назвать» своими именами ряд положений и доосознать их в «целокупности» единства принципов с другими явлениями и системами.

* * *

Впервые на кино вновь осознанные методы материализуются по отношению к «Стачке».

Характерно.

Снова не а priori, заранее или предвзято [продуманно], а к концу, к суммированию, к итогам.

СOLIDный экскурс в историю предреволюционного подполья и классовой борьбы против царизма ширит понимание вопросов марксистских дисциплин.

Делается даже отчаянный набег догнать, осознать и сформулировать в теоретические положения далеко их опередившую практику «Стачки». Ни методологического опыта, ни опыта анализа еще нет. Делаю статью [«К вопросу о материалистическом подходе к форме»] в журнале АРК. Единственное достоинство ее, пожалуй, то, что впервые диалектика и выразительные средства кино так ставятся во взаимосвязь неразрывности. Статья делает попытку впервые, собственно, начать локализовать, куда, как и к чему может быть приложен диамат (тогда и этой агглютированной формулы ведь даже не было в порядке обращения!). <...> С высот диалектических завоеваний на сей день ее читать, быть может, и забавно. Но рассмотрение достоинств или недостатков не может быть вообще, а лишь в условиях того времени и той обстановки. Возьмите огулом то, что строчится ходким диаматическим «штилем» и легкостью крылатого критического пера сегодня, а не в двадцать втором, четвертом или третьем! Большинство [писаний] по-своему не менее смешны и могли бы хорошими панданами служить к бессмертным цитатам о «диалектике рыбной промышленности», навсегда заклеянным тов. Стецким⁵ в статье его об упрощенцах («Правда»).

Два года [положения моей статьи] углубляются затем на практике.

В двух фильмах метод диамата глубоко входит в мозг костяка конструкций.

«Потемкин» и «Старое и новое».

И снова только через год-другой происходит сознательный учет [того], что сделано по этой линии.

За недостатком времени и места отмечу только один факт приемов конструирования в обоих фильмах и любопытную диалектику его развития от фильма к фильму.

С непреложной повторностью из акта в акт пяти частей «Потемкина» возобновляется прием контрастного строения.

Одно настроение, состояние, действие.

Цезура.

Перелом на 180 градусов. На резко и прямо противоположное.

Оцепенение на юте под угрозой командира.

Мертвая пауза дрогнувших винтовок.

«Братья!» — и бунт.

Мертвый матрос в порту. Все разрастающийся траур.

Сжимается кулак.

Призыв. Клокочет митинг. Красный флаг взлетел на мачту.

Белой стаей лодочек мчится энтузиазм Одесской лестницы в объятия восставшего броненосца.

Минута замешательства. И майская весенняя радость первой революции смята солдатским сапогом царизма. На смену белокрылым яликам — катящиеся массы человеческого мяса по окровленным ступеням.

Ночь. Напряжение. Ожидание встречи с эскадрой. Опять оцепенение затаившихся как будто бы перед боем эскадры адмирала и встречного «Потемкина». Опять цезура поднятых дул. На этот раз многодвоймовых орудий. Но дула падают. И снова «Братья!», «Ура!» и прочее.

Не для передачи содержания фильма я привожу это здесь. А для того чтобы показать, как часть за частью первая половина каждого акта из пяти, резко переламываясь, перебрасывается в противоположность. Но вопрос противоположностей, единства их еще представлен здесь в простейшей форме — в форме формального *контраста* внутри единой единицы акта. Пока что не *конфликта*, не становления конфликтного второй противоположности из первой в единстве, обусловленном не единством ролика, а тезисом единства тематической данности. *Еще нет.*

Судьба «Старого и нового» достаточно известна. По ней проехал гусеничный трактор времени вдоль, и трактор нового очередного поворота политики по линии колхозов и совхозов поперек. Картина, задуманная и частью снятая как вопль о недостаточности работы в деревне (1925–1926) — это идет в ногу с лозунгами тех дней, — становится картиной показа достижений работы на деревенском участке. Никто не виноват, что за три года [с] таким размахом шагает строительство социализма. «Не виноват» и фильм. Не виноваты и авторы, мимоходом снявшие за это время еще картину «Октябрь».

Но расплачивается фильм.

Расплачивается позвонками и переломанным хребтом.

От цельности первичной концепции остались первые три акта. И агитпропкартина второй части фильма...

Поэтому здесь речь только о первых актах.

И здесь уже принципиальное продление контрастной линии конструкции частей «Потемкина», [но] уже по линии конфликтной.

Тут противопоставление частей внутри единого ролика уже диктуется не внешним ритмом, не внешним темпом, [не] внешней динамикой.

Здесь даже, если хотите, пространственного формально внешнего противопоставления *вовсе* нет.

Действительно:

молебен в поле — сепаратор (вторая часть);

драка вокруг дележки денег — и образцовый скот (третья часть);

шотландская жизнь старой деревни и группа крестьян на митинге (первая часть).

Зато противопоставление здесь внутреннее и противопоставление, идейно обусловленное и генетически-смысловое вырастающее одно из другого.

В «Потемкине» траурные «настроения», достигнув апогея, перебрасываются в эмоцию гнева.

И радость на лестнице сминается «из-за кадра» самого действия вступившим «залпом» солдатского сапога.

Здесь — безысходность «идиотизма деревенской жизни» (Маркс) взрывается возгласом «Так жить нельзя», и вторая половина ролика перемахивает не в противоположность контрастирующей киноформы другой динамики, а в сторону противоположной социальной идеологии и формы — колхозного строительства — органическим отрицанием, взрывающимся из ада форм бедняцкого житья индивидуальными хозяйствами.

Так же дождевые шлюзы, на откуп данные Илье-пророку богом, никак по зрительности экстаза крестного хода не могут внешне быть поставлены в противоположность любопытствующим крупным планам [крестьян, стоящих] вокруг «броненосцем» снятого сепаратора.

А между тем... Взаимосвязь, взаимоисключение, взаимоотрицание вчерашнего шаманства и техники сегодняшнего дня и явны и очевидны из этого сопоставления формально *не* контрастирующих элементов.

И то же в третьей части, где последний бой с собственничеством, «внутренним кулачеством» сошедшихся колхозников внезапно вырастает тучными коровами и «днепростроями» молочных водопадов — коллективными достижениями, опять-таки работающая конфликтом пары без контраста внешностей...

Быть может, парадокс[альность] и аскетизм, в которых взяты эти противопоставления, [при] подчеркнутом пренебрежении формальным озолочением [их] для зрительского удобства и приятности потребления — одна из тех причин, что заставляла многих реагировать с меньшей интенсивностью непосредственности на «Старое и новое», чем на «Потемкина». Однако серьезной критикой отмечалось всюду превосходство *концепции* «Старого и нового» (частями) [над] «Потемкиным», побившим его единством формальной *конструкции*. Как будто для дальнейшего — направляется синтез метода обеих постановок.

Об «Октябре» и диалектических «предэлементах» в нем и перспективах из них. Достаточно отметить, что еще в кусках и на монтажном столе из ряда монтажных экспериментов «Октября» родилась мысль к созданию фильма о «Капитале» Маркса.

Вернее, фильма — о методе диалектики.

Ростки того, что было в «Октябре», давали уже повод взяться за изложение подобного в экранных формах.

Ряд нужных теоретических проработок перед тем, как приступить к такому «Магнитогорску» кинематографии, и личное указание по этому [поводу] со стороны тов. Сталина (в беседе с ним весной 1929 г.) о более первоочередных заданиях заставили пока отсрочить выполнение этой темы⁶.

А главное, что к ней невозможно будет подойти лишь во всеоружии всеовладенности звуковой техникой.

Звуковой техникой не в плане болтающегося микрофона звукового ателье, где мы имеем уже не одно очко успеха, а в плане микрофона правильного мышления материалом звука, звукообраза и сочетания зрительного со слуховым.

По этой линии пока что мы менее чем сосунки. И хорошо снятые результаты посредственного театра еще не делают весны в советской кинозвуковой погоде!

Экранизация теории марксизма-ленинизма придет тогда, когда экранный рупор твердо будет держаться на теории марксизма-ленинизма, легшей в основу осознания методики и методов советской звуковой кинематографии.

* * *

Не только марксистско-ленинскую историю предмета, но и подлинную марксистско-ленинскую теорию предмета кинематографии в [19] 33 году должна реализовать советская кинематография.

И это будет подлинным отражением учения Ленина в кино, предшествующим отображению его учения на экране.

<...>

