

Альберто Анджелини

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

ПСИХОАНАЛИЗ И ПСИХОЛОГИЯ



18+

Альберто Анджелини Сергей Эйзенштейн. Психоанализ и психология

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74373431

Анджелини Альберто. Сергей Эйзенштейн: Психоанализ и психология:

Издательство Ивана Лимбаха; Санкт-Петербург; 2026

ISBN 978-5-89059-603-1

Аннотация

В книге исследуется влияние психоанализа и психологии на творчество Сергея Эйзенштейна, одного из ключевых режиссеров мирового кино. Рассматривая его биографию и фильмы в контексте истории и культуры России XX в., автор прослеживает интеллектуальные связи Эйзенштейна с ведущими мыслителями эпохи – Львом Выготским и Александром Лурией.

Используя инструменты психологии и психоаналитического анализа, Анджелини показывает, что режиссер понимал искусство как антропологический проект, который выстраивал на основе диалектического мышления. Особое внимание уделяется роли психоаналитических теорий регрессии в формировании эстетики Эйзенштейна, а также влиянию сталинизма на судьбу режиссера и развитие психоанализа в СССР.

Книга представляет интерес для исследователей кино, психоаналитиков и всех, кто изучает взаимодействие искусства, теории и истории.

Альберто Анджелини (р. 1951) – итальянский психоаналитик и психолог. Он имеет обширный опыт клинической практики и преподавания. Окончил Национальную школу кино (CSC) и работал там научным сотрудником. Преподавал психологию в Римском университете Сапиенца и является автором многочисленных публикаций по психоанализу и психологии кино.

Содержание

Введение	7
Проблема метода	11
Психоанализ в России	36
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Альберто Анджелини Сергей Эйзенштейн: Психоанализ и психология

Alberto Angelini

Sergej M. Ejzenštejn. La Psicoanalisi e la Psicologia

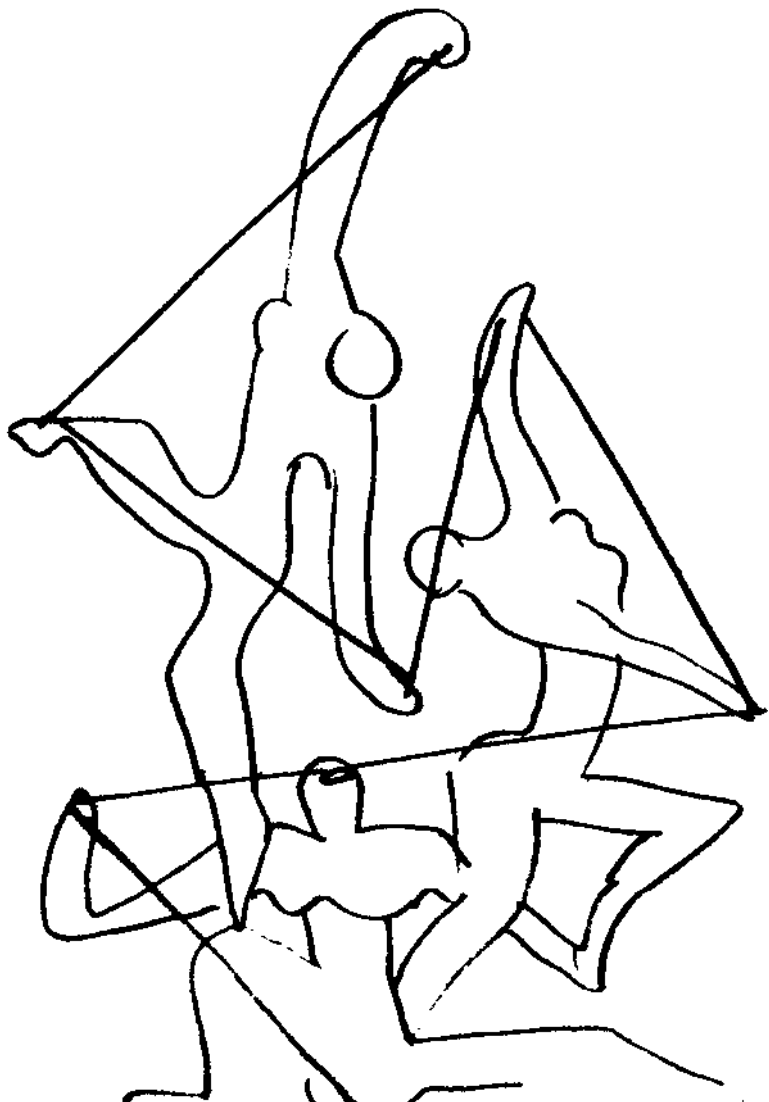
© Alpes Italia srl, Sergej Ejzenstejn, la Psicoanalisi e la
Psicologia di Alberto Abgelini, 2021

© М. М. Ляпунова, перевод, 2026

© А. Т. Пожарская, оформление обложки, 2026

© Издательство Ивана Лимбаха, 2026

Посвящается Бьянке



Введение

В первой половине двадцатого века в сфере гуманитарного знания началось бурное обсуждение вопросов искусства и эстетики. Одним из главных действующих лиц этой дискуссии был Сергей Михайлович Эйзенштейн. Институционализированная автономность кино в системе искусств утвердилась благодаря его вкладу в кинопроизводство и теорию кино.

Творческая деятельность режиссера с самого начала была крайне своеобразно и тесно связана с ориентированной на познание рефлексией о концептуальной проблематике искусства; рефлексией, отличавшейся широтой и оригинальностью. Он обратился именно к теме искусства и связанного с ним специфического мышления, выдвинул ряд новых идей. В то же время Эйзенштейн поддерживал осознанную творческую связь с различными и очень разнородными теоретическими направлениями, которые в тот период появлялись в европейском контексте.

Данная работа не принадлежит к области кино– или художественной, в широком смысле, критики работ Эйзенштейна. Тем не менее важно обозначить идею, которую постулировал сам режиссер: искусство – это антропологическая деятельность, структурно присущая человеческой культуре и способная эволюционировать в ходе истории. В ны-

нешнее время нередко высказывается мнение, что искусство в его эволюционном процессе можно исследовать посредством многих дисциплин, не обязательно гуманитарных. Психоанализ и психология благодаря своей способности к изучению различных сторон человеческой психики имеют особое значение в ряду инструментов познания. Такое исследование, по убеждению Эйзенштейна, должно разворачиваться в рамках строго научной методологии, неоспоримой и с философской точки зрения. Возникает *проблема метода* как фундаментального элемента марксистского философского наследия, которое режиссер считал предпочтительным и наиболее эффективным инструментом. На протяжении всего двадцатого века эпистемологический вопрос тесно связывался с сутью естественно-научных и гуманитарных дисциплин. Даже сегодня в области психологии и психоанализа, где регулярно возникают эксцентрические и сомнительные идеи, критерий метода остается самым важным инструментом, позволяющим определить, насколько рабочей является та или иная теоретическая или клиническая концепция.

Художественные и интеллектуальные искания Эйзенштейна были обширны и глубоки; с годами они становились все более зрелыми и в последние годы жизни режиссера нашли свое универсальное выражение в неоконченной работе с показательным названием «Метод». Эта последняя работа, остававшаяся неопубликованной до недавнего времени,

содержит размышления и развивает темы, занимавшие режиссера на протяжении более чем десятилетнего периода – с 1932 по 1948 год (год его смерти).

Эйзенштейн с самого начала кладет проблему метода в основу своих теоретических изысканий. Частью этих изысканий должны были стать и работы о монтаже, режиссуре и, наконец, то, что можно рассматривать как эссе об эстетике – концептуальный текст «Неравнодушная природа», написанный между 1945 и 1947 годом. Режиссер ставит перед собой трудную задачу, пытаясь постичь смысл каждого пересечения кино с совокупностью гуманитарных дисциплин. Эйзенштейн выступает как теоретик с обширными междисциплинарными интересами и тяготеет к работе на стыке разных областей. Его основное стремление – связать в единое целое все то, что может способствовать развитию интеллектуальной деятельности, оставаясь в рамках строгих методологических критериев; отсюда и его интерес к антропологии и лингвистике, психологии и искусствоведению, эстетике и биологии.

Этот органический синтез высшего порядка не останавливается на изучении отдельных дисциплин, но диалектически распространяется на территорию спекулятивной мысли, основанной на четком разделении бинарных оппозиций, таких как разум и чувство, искусство и наука, абстракция и конкретная деятельность. Кино перестраивает эти застывшие оппозиции не статически, но в диалектической и подвижной

форме конфликта. Кино обладает этой *способностью*, одновременно идеальной и конкретной, благодаря возможности *запечатлеть движение*. Далее, в оригинальной концепции Эйзенштейна, «кинематографический дискурс» оказывается схожим с «дискурсом мышления». В этом он оказывается близок к психологическим выкладкам своего друга Льва Выготского. Эта теоретическая линия позволяет инструментам кино не только сплестать воедино различные области знания, но и, как это и происходит в психике, соединять аффективное измерение и абстрактное мышление.

Проблема метода

Хотя некоторые аспекты теоретической деятельности режиссера, его интересы в области истории искусства, лингвистики и антропологии широко изучены, его взаимодействие с психоанализом и психологией – дисциплинами, возникшими в первой половине двадцатого века, – начали исследовать сравнительно недавно (Cervini, 2010¹).

Следует заметить, что Эйзенштейн не раз напрямую обращался к теме психологической рефлексии об искусстве. Возьмем, например, короткое эссе зрелого периода, которое он начал писать в 1940 году. Его название, «Психология искусства», совпадает с названием одной из самых важных работ (1925) Льва Выготского, который был другом Эйзенштейна и одним из самых значительных психологов двадцатого столетия. Эта статья выросла из списка идей и наблюдений, появившегося в ходе работы над семинарским проектом для студентов психолога Александра Лурии. Тот был соратником Выготского и старым другом Эйзенштейна и попросил режиссера выступить на семинаре.

Сохраняя даже в этой короткой работе об искусстве верность глобальным концепциям «Метода», Эйзенштейн отказывается от модели письма, построенной на последова-

¹ См. Библиографию к наст. изд. Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примечания переводчика.

тельной и линейной логике. Вместо этого он предлагает свой образ «шаровидной книги» (Cervini, 2010, 15; Somaini, 2011, 76), которую можно читать, начиная с любой части. С этой точки зрения он оказывается связан (в идейном плане) с Вальтером Бенямином, который в «Улице с односторонним движением» (1928) указал на возможность использования монтажа разнородных и разупорядоченных частей в качестве регулирующего, но не организующего начала собственной книги.

По мнению Булгаковой (2001, 180), идея «шаровидной книги» опирается в том числе и на концепции гештальтпсихологии, и в частности на идеи Курта Левина, которого, как будет показано далее, Эйзенштейн знал лично. Левин глубоко исследовал феномены воли и действия, стремясь выявить их «целостный» смысл. Это согласуется с неизменным убеждением режиссера в том, что методологическая ясность прежде всякой прочей рефлексии – основа любой попытки корректно поставить теоретическую проблему. Эйзенштейн полагает, что по отношению к искусству «фундаментальная проблема» (*Grundproblem*) связана с поиском законов, лежащих в его основании. Эти законы, как будет показано далее, концептуально соотносятся с законами диалектической философии в их классической, восходящей к Гегелю, но переработанной Марксом форме. Подобная концепция оказывается всеобъемлющей; те же диалектические законы, которые регулируют художественную деятельность, определяют

и развитие человеческой личности, как в природной, так и в исторической перспективе. Индивид принадлежит и к биологическому, природному миру, и к истории культуры. Исходя из этого мы и должны оценивать все те приемы, которые порой получают название искусства.

Вопрос о «методе», поставленный таким образом, неизбежно затрагивает темы, выходящие за пределы художественной сферы. Такие дисциплины, как философия, антропология, биология и особенно психология, рассматриваются Эйзенштейном в их взаимоотношениях и в их связи с искусством. В этом обобщенном понимании человеческой культуры невозможно отделить – как было принято в западной традиции вплоть до начала двадцатого века – искусство от познания и от практической деятельности. Вся работа Эйзенштейна оказывается воплощением такого мировидения. Для него художественная практика неотделима от теоретической аргументации, внутри которой, в свою очередь, не происходит отделения различных дисциплин друг от друга, а скорее постулируется, все в том же диалектическом ключе, возможность их тесной и продуктивной связи. По мысли режиссера, концептуальная приверженность принципам диалектики соотносится (все в той же философской перспективе, предложенной Марксом и Энгельсом) с хорошо заметной практической составляющей, то есть с реализацией законов, которые сами по себе обладают силой и значимостью конструктивных аксиом как в искусстве, так и в действительной жизни.

ни.

Эйзенштейн утверждает, что создание произведения искусства берет свое начало в мире природы. В искусстве содержание, согласно его концепции, «от форм существования в природе переходит к существованию в формах искусства». В этой концепции находят свое отражение мысли Маркса из «Экономическо-философских рукописей 1844 года». В то же время сама идея размышления, посвященного сущностным вопросам метода (который следует отличать от формально структурированной системы знаний), во многом соответствует позициям Энгельса, который в большей степени, чем Маркс, отстаивал необходимость отделять в рамках гегелевской философии «метод» от «системы» знаний.

Для Энгельса метод как ничто другое позволяет исследовать природу в отдельных ее составляющих, рассматриваемых изолированно. Однако, к сожалению, метод не способствует формированию общего представления. Он «оставил нам <...> привычку рассматривать вещи и процессы природы в их обособленности, вне их великой общей связи, и в силу этого – не в движении, а в неподвижном состоянии, не как существенно изменчивые, а как вечно неизменные, не живыми, а мертвыми <...> этот способ понимания создал специфическую ограниченность последних столетий – метафизический способ мышления. Для метафизика вещи и их мысленные отражения, понятия, суть отдельные, неизменные, застывшие, раз навсегда данные предметы, подлежащие

исследованию один после другого и один независимо от другого <...> вещь или существует или не существует, и точно так же вещь не может быть самой собой и в то же время иной. Положительное и отрицательное абсолютно исключают друг друга; причина и следствие по отношению друг к другу тоже находятся в застывшей противоположности» (Engels, 1878, 994, 995)².

Вся деятельность Эйзенштейна, как и вдохновившая его работа Выготского, направлена на преодоление этой окаменевшей неподвижности, на восстановление значимости движения и диалектики во всех природных и человеческих проявлениях. На методологическом уровне это могло быть реакцией на павловскую концепцию условного рефлекса, обладавшую в тот период над всеми представлениями об исторической сложности индивида. Выготский крайне критически относился к рефлексологии, выступая против механического переноса теории о рефлексе на сложные ситуации. Уже в очерке «Сознание как проблема психологии поведения» мы находим следующее утверждение: «Рефлекс – понятие абстрактное: методологически оно крайне ценно, но оно не может стать основным понятием психологии как конкретной науки о поведении человека. Человек вовсе не кожаный мешок, наполненный рефлексам» (1925а; итал. пер.

² *Энгельс Ф.* Анти-Дюринг. Переворот в науке, произведенный господином Евгением Дюрингом. М.: Издательство политической литературы, 1988. С. 16–17.

1980, 273)³.

В адрес психоанализа Выготский также выдвинул ряд критических замечаний, хотя ранее высказывал поддержку и симпатию по отношению к идеям Фрейда. У него возникло сомнение того же рода: психоанализ не мог стать «мировоззрением». Та же участь в методологическом плане была уготована гештальт-теории. За таким отношением Выготского стояло убеждение, что методологически неверно пытаться интерпретировать всю историческую и социальную сложность мира, механически применяя ту или иную доктрину.

Выготский изложил эти соображения в работе «Исторический смысл психологического кризиса» (1927), написанной после пребывания в санатории Захарьино в ста с лишним километрах от Москвы. Эйзенштейн, часто посещавший друга после окончания его лечения, также отошел от рефлексологических взглядов. Режиссер, ранее разделявший идеи Павлова (будучи учеником Мейерхольда, который придерживался этого подхода при подготовке актеров), встал на позицию Энгельса, стремясь разработать метод, позволяющий интерпретировать природу и мир как целое. Такова философская концепция диалектического материализма. К такому же мировоззрению принадлежат и сформулированные

³ *Выготский Л. С. Сознание как проблема психологии поведения* // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Вопросы теории и истории психологии. М.: Педагогика, 1982. С. 78–98. С. 81.

Гегелем законы, которые касаются не только развития мысли, но и физического мира в его реальности – природного начала и конкретной человеческой жизни. Если движение является вечным двигателем идей и жизни во всех ее проявлениях, включая художественные, становится понятно, почему идея синтеза воспринимается как изменчивая, никогда не постулируемая как нечто устойчивое. По этой причине диалектический метод для Эйзенштейна представляет собой решение «фундаментальной проблемы» искусства – вопроса методологического исследования законов, лежащих в основе структуры искусства. В использовании этого метода он видит возможность преодоления всякого метафизического дуализма, который может проявиться в сфере художественного.

В биографическом плане первые зачатки замысла, соответствующего будущему «Методу», прослеживаются в 1935 году, когда режиссер возвращается на родину после длительного путешествия по Европе и Америке.

Эйзенштейн интересовался психоанализом на протяжении всей жизни, но уже в начале 30-х годов имя Фрейда оказалось в СССР под запретом. В письмах он просил друзей со всего мира присылать ему вновь изданные книги по психоанализу (Булгакова, 2001, 172). Мы находим немало свидетельств такого интереса в «Метод», над которым Эйзенштейн работал вплоть до своей смерти в 1948 году, оставив нам в наследство бесценную, но незавершенную и не струк-

турированную работу. В тот период создавались и другие его великие произведения, в частности «Общая теория монтажа» (1935–1937), «Монтаж» (1938), «Вертикальный монтаж» (1940), «Неравнодушная природа» (1945–1947). Все это надо иметь в виду, чтобы понять, как страницы «Метода» и краткие методологические заметки в «Психологии искусства» связаны с мыслью автора в целом.

Использование диалектического метода позволяет режиссеру преодолеть принцип непротиворечивости, который не позволяет постичь движение, понимаемое и как свойство мышления, и прежде всего как свойство материальной действительности. Следует задуматься о том, как эти понятия могут быть философски и символически связаны с кино и с его специфической технической особенностью – монтажом.

Тема монтажа всегда находилась в центре внимания Эйзенштейна. Он, что показательно, считал, что «определить сущность монтажа значило бы решить проблему кино как такового» (Ejzenštejn, 1964, 46)⁴.

Процесс монтажа, по мысли режиссера, позволяет искусству кино впервые на практике приблизиться к реальному воспроизведению движения как феномена одновременно *субъективного* (как движение мысли) и *объективного* (как движение индивидов, вещей и мира в целом). Эти два из-

⁴ Эйзенштейн С. Драматургия киноформы // Эйзенштейн С. Драматургия киноформы. Статьи по теории кино. М.: Эйзенштейн-центр, 2016. С. 81–106. С. 85.

мерения на экране воплощаются во взаимопроникновении. Эйзенштейн и в данном конкретном случае придерживается идеи Энгельса о едином регулирующем принципе форм движения природы, истории и мысли. Это единое, цельное видение мира; в некотором роде настоящая *Weltanschauung*⁵, требующая, однако, научного обоснования. В рамках такого мировидения процесс художественного творчества, как, впрочем, и все развитие человека, и индивидуальное, и как вида, должен отвечать законам диалектического материализма. В той же перспективе происходит и переход от количества к качеству, то есть построение органического произведения искусства, определяемого таким образом благодаря преемственности между сферой неорганического, самим производением и различными формами живого. Последовательное введение разных, качественно отличных друг от друга композиционных элементов, порождает художественный синтез. В результате этого сложного размышления, опирающегося на диалектическую философию в ее марксистском изводе, внимание Эйзенштейна оказывается обращено к областям, не связанным с искусством как таковым, например к историческим, антропологическим и психологическим исследованиям.

На данном конкретном уровне не может существовать границ между различными инстанциями, способствующими развитию человечества. Нужно выйти за пределы парадиг-

⁵ Мировоззрение (нем.).

мы линейного эволюционного развития, как в филогенетическом, так и онтогенетическом смысле. В области мышления это означает отказ от привилегированного положения рациональной логики, традиционно отождествляемой с метафизикой, и обращение к такому пониманию истории, которое одновременно включает и человека, и природу. Подобная точка зрения опирается на альтернативную модель, объединяющую прогрессивные и регрессивные движения.

В области теоретических интересов Эйзенштейна это соответствует поступательному приближению к тем выражениям первобытного мышления, которые он определяет как «пралогические», или «дологические», пользуясь термином, введенным Леви-Брюлем (1910). В той же степени его привлекают формы социальной и культурной организации, свойственные, например, народам Мексики, далеким от капиталистической системы. Дело в том, что для понимания как истории человечества, так и искусства нужна хорошо разработанная теоретическая модель. Она должна согласовываться с философской идеей двойного движения – с одной стороны, прогрессивного, устремленного к высшим слоям сознания, с другой – регрессивного, направленного к нижним его слоям. Таким образом, эти элементы – регресс и прогресс – оказываются сопричастными. Сохранение прошлого и инновации будущего реализуются одновременно. Точно так же дологическое и рациональное мышление сосуществуют и воплощаются в искусстве, понимаемом как

одно из средств, с помощью которых строится человеческое общество.

Благодаря приверженности принципу универсального методологического исследования, охватывающего все сферы знания и всю человеческую историю в целом, интеллектуальные интересы Эйзенштейна не знали пределов.

Мы уже отмечали, что он уделял внимание вопросам антропологии и биологии. Его творчество свидетельствует, что он не ставил для себя концептуальных границ, однако в рамках данной работы мы намерены сделать акцент на отношениях великого режиссера с психоанализом и психологией.

Эйзенштейн исследовал психологические феномены, стремясь определить те условия, при которых произведение искусства можно считать *эффективным*.

Изначально он столкнулся с концепциями рефлексологической психологии Павлова и Бехтерева, которые, наряду с многими другими направлениями, стали частью «биомеханики», лежавшей в основе учения Мейерхольда. Вместе с Мейерхольдом (которого можно считать учителем Эйзенштейна-художника) молодой режиссер основал театральную секцию Пролеткульта. «Пролетарская культурно-просветительская организация», созданию которой способствовал теоретик марксизма Александр Богданов, после победы революции была передана в подчинение Наркомату просвещения. Бордуэлл пишет, что «во время театрального сезона 1921/22 г. Эйзенштейн учился в лаборатории Мейерхольда,

где изучал биомеханику. Весной 1922 года Мейерхольд публично представил свою методику, основанную на тренировке рефлексов актера» (Bordwell, 1993, 116). Эйзенштейн с юных лет знал этого великого деятеля русского театрального авангарда, в творчестве которого сошлись, помимо рефлексологии, конструктивизм, теория эмоций Уильяма Джеймса, элементы восточного театра и теории Тейлора (Somaini, 2011, 7). Эткинд выдвигает мысль о том, что у Эйзенштейна развился своеобразный эдипов комплекс как по отношению к его учителю Всеволоду Мейерхольду, так и к Зигмунду Фрейду, и цитирует режиссера: «...Эйзенштейн рассказывал, как с помощью Фрейда он разбирался в характере своих отношений с собственным учителем, Всеволодом Мейерхольдом: „Эдипов комплекс – в игре страстей внутри самой школы... <Фрейда. – А. Э.>. Сыновья посягают на отца скорее в ответ на его «режим и тиранию». Этот отец больше похож на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобидного отца Эдипа... Не отсюда ли образ орды, пожирающей старшего в роде?“ <...> во всем похожая ситуация разыгрывалась между Мейерхольдом и его учениками. „Такой же великий старец; бесконечно обаятельный как мастер и коварно злокозненный как человек; разлом и разлад первичной гармонии; ...такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него. Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности“» (Etkind, 1993, 382)⁶. Эйзенштейн хотел через

⁶ Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. М.: Гнозис;

интроспекцию поработать с фигурой отца. Эткинд предполагает, что тот в свое время не сумел объяснить маленькому Сереже вопросы сексуальности, так же как впоследствии Мейерхольд не дал ему ответов на вопросы, связанные с искусством. Фрейд здесь символизировал Мейерхольда, а тот, в свою очередь, символизировал отца самого Эйзенштейна (Ibid., 382). На самом деле отец Эйзенштейна, Михаил Осипович, поддерживавший царизм, после окончания Гражданской войны и победы большевиков решил переехать в Германию. А молодой Сергей с началом Октябрьской революции бросил изучение архитектуры и вступил в ряды Красной армии.

Эйзенштейн, как многие другие интеллектуалы первой половины двадцатого века, был сильно увлечен идеями психоанализа. Более того, как будет показано далее, он лично несколько раз запрашивал сеансы терапии у представителей психоаналитического направления.

Как ни парадоксально, в тот период одно из второстепенных ответвлений психоаналитической мысли полагало нежелательным проводить углубленное лечение субъектов художественного склада – считалось, что это может отрицательно повлиять на творческие способности личности. Эткинд пишет о том периоде: «Среди московской интеллигенции и сейчас еще ходит легенда (возможно, и достоверная) о том, как по этой же причине некий московский психоаналитик

отказал Сергею Эйзенштейну, заявив ему, что после анализа тому придется устраиваться бухгалтером в Госплан» (Etkind, 1993, 80, примеч. 82)⁷.

В более широком историческом плане режиссера, несомненно находившегося под глубоким влиянием психоаналитической мысли, коснулись и другие современные ему концепции психологии.

Среди них, как уже было упомянуто, – принципы советской рефлексологии, а также, в совокупности, элементы, пришедшие из исследований гипноза (Angelini, 1992, 153 и далее; 2020, 216 и 228) и из философии Бергсона (Cervini, 2010, 97 и далее). Мейерхольд, на тот момент уже будучи учителем Эйзенштейна, очень интересовался рефлексологией и разрабатывал биомеханику – метод обучения, направленный на углубленное овладение актерским мастерством и основанный на концепциях рефлексологии. Эйзенштейн активно занимался рефлексологией в период обучения у Мейерхольда. Идея «монтажа аттракционов», которая будет рассмотрена далее, также берет свое начало из физиологии. «Аттракцион» – это сенсорный эффект, который необходимо вызвать у зрителя.

Однако начиная с 1925 года, когда впервые была опубликована на русском и немецком языке «Диалектика природы» Фридриха Энгельса, рефлексология стала подвергаться критике со стороны ряда советских теоретиков, обвинявших ее

⁷ Эткинд А. Эрос невозможного. С. 61.

в механистичности.

Эйзенштейн не избежал и влияния идей гештальтпсихологии. Первым и главным увлечением режиссера был психоанализ, однако в то же время он интересовался разными направлениями современной ему психологии. Его привлекало все, что могло послужить развитию психологии искусства.

Эйзенштейн лично знал как Вольфганга Кёлера, так и Курта Левина. Как будет показано далее, он познакомился с ними в 1930 году, после своего выступления в Институте психологии Берлинского университета.

Именно в Берлине, который тогда был вторым центром психоанализа после Вены, состоялась первая непосредственная встреча психоанализа и кино. В 1922 году Фриц Ланг снял «Доктора Мабузе», один из самых известных экспрессионистских фильмов, главный герой которого, жестокий преступник-психоаналитик, в конце концов, по счастью, становится жертвой своих собственных кошмаров. Георг Вильгельм Пабст в 1926 году закончил фильм «Тайны одной души», в котором также силен психоаналитический подтекст. Пабст даже просил о консультации Фрейда, но тот ему отказал. Зато его приняли Карл Абрахам, на тот момент директор берлинского Института психоанализа, и Ганс Закс, близкий друг Эйзенштейна, который даже написал пояснительную брошюру к выходу фильма (Erpensteiner B., Fallend K., Reichmayr J., 1987, 129). В тот период в столице Германии находился также Кеннет Макферсон, снявший в 1930 го-

ду фильм «Граница». Эта работа, считавшаяся утерянной и случайно найденная в 1983 году в Швейцарии, в настоящее время считается оригинальным экспериментальным произведением. Макферсон вместе с Уинифред Брайер (псевдоним писательницы Энни Уинифред Эллерман) в 1927 году основал журнал «Клоуз-Ап» [«Крупный план»]. Редакторы журнала проявляли большой интерес к взаимосвязи психоанализа и кино, поэтому там охотно печатались статьи как Эйзенштейна, так и Закса. Брайер также проходила курс психоанализа у Закса, пока тот не решил переехать в Бостон в 1932 году. Все тот же Закс в 1928 году опубликовал в «Клоуз-Ап» краткий очерк «О психологии кино», где среди прочего рассматривал с точки зрения психоанализа фильмы «Броненосец „Потемкин“» (1925) и «Мать» (1926) Всеволода Пудовкина. Год спустя статью перевели на немецкий. Фильм «Броненосец „Потемкин“» в России был встречен прохладно. Константин Шведчиков, директор Совкино – организации, занимавшейся прокатом кинофильмов в СССР, был скромным партийным бюрократом, ничего не смыслил в кино и увлекался низкопробными зарубежными фильмами. Кроме того, он был антисемитом и уничижительно называл Эйзенштейна «иерусалимским дворянином». Шведчиков долгое время препятствовал прокату «Броненосца „Потемкин“». Вмешался даже Маяковский, друг режиссера, но невежда-бюрократ был непоколебим. Только под сильным нажимом он все же дал добро на прокат и отправил несколь-

ко копий в Берлин, убежденный, что фильм провалится. Берлинская премьера состоялась в театре «Аполло» 29 апреля 1926 года, среди зрителей был Макс Рейнхардт. Успех был ошеломляющим. Впоследствии фильм, как ни парадоксально, был по достоинству оценен и министром нацистской пропаганды Йозефом Геббельсом, который, признав его убедительность как средства пробольшевистской агитации, в 1933-м приказал конфисковать киноленту.

Журнал «Клоуз-Ап» выходил на английском языке. Эйзенштейн опубликовал в нем ряд статей, а в 1929 году несколько раз встречался с Макферсоном. Последний в нескольких статьях, появившихся в журнале в 1930 году, высказывался по поводу идей Закса и Эйзенштейна. В частности, он утверждал, что в своем фильме «Граница» (1930) пытался достичь синтеза теории монтажа Эйзенштейна и наблюдений Закса о психологии восприятия у зрителя (Булгакова, 1989, 81).

В 1930 году режиссер был в Париже, где Рене Алленди, вице-президент Французского психоаналитического общества и профессор Сорбонны, организовал было в университете показ фильма «Старое и новое». Но полиция воспрепятствовала показу. Алленди, аналитик писательницы Анаис Нин и друг Арто, писал тогда работу по психологии кино, и Эйзенштейн несколько раз встречался и консультировался с ним.

Во время своего пребывания в Берлине все в том же

1930 году режиссер познакомился с гештальтпсихологией. Не следует забывать, что Александр Лурия и Лев Выготский, его близкие друзья и авторитетные психологи, были хорошо знакомы с этой школой.

В частности, Лурия между 1930 и 1931 годом пригласил Коффку принять участие во второй психологической экспедиции на территории советских среднеазиатских республик. В автобиографии российский психолог высказывает мнение, что Коффка из-за своей гештальтистской подготовки не смог понять, какова основная цель мероприятия, а также участвовать в нем активно и творчески (Lurija, 1979, 49). Выготский, в свою очередь, также резко критиковал гештальтпсихологию. С одной стороны, он положительно оценивал первоначальную цель гештальтпсихологии, направленной против механистических и виталистских подходов, в рамках которых живые существа рассматривались как машины или как метафизические субъекты. По мнению Выготского, гештальтпсихология внесла ценный вклад в теорию восприятия и мышления, основанную на конкретных фактах. Однако он считал, что понятие структуры, лежащее в основе гештальтизма, может, в свою очередь, начать восприниматься как нечто вечное и метафизическое. По этой причине, оценивая это направление в целом, Выготский писал, что гештальт-концепции с исторической точки зрения развития науки не способны «преодолеть роковое противоречие современного естествознания – противоречие между витали-

стической и механистической концепцией» (Vygotskij, 1932, 140, 141)⁸. Позднее, в 1934 году, советский психолог написал предисловие к русскому переводу работы Курта Коффки «Основы психического развития» (1928), излагая те же взгляды. Он утверждал, что, хотя гештальтпсихология может казаться прогрессивной по сравнению с механистичностью теории «стимул-реакция», некоторые из ее сторонников впадают в заблуждение, отстаивая теорию, основанную на одном факторе развития и одном объяснительном принципе. Таким образом они пытаются проанализировать все уровни психической деятельности, исходя из понятия *структуры*, или *гештальта*, упуская из вида основополагающие качественные различия в способах функционирования, которые проявляются в разных классах психических явлений.

В более широком смысле не следует забывать, что Выготский, величайший теоретик в области когнитивного, всегда был откровенно чужд теоретическим позициям, основанным на механицизме. Бэкхерст пишет: «Несомненно, Выготский восхищался наукой. Ключевой вопрос, однако, в том, что он понимал под наукой. Его труды позволяют предположить, что он считал объяснение научно обоснованным, если в нем было три отличительных признака (Vygotskij, 1927, гл.

⁸ *Выготский Л.* Структурная психология // Выготский Л., Геллерштейн С., Фингер Б., Ширвиндт М. Основные течения современной психологии. М.; Л.: Государственное издательство, 1930. С. 84–125. Цитата на с. 119–120.

13)⁹. Научные объяснения должны быть: 1) *естественными* – поскольку касаются только явлений природного мира; 2) *каузальными* – поскольку объясняют события, показывая, как они определяются предыдущими условиями; 3) *систематическими* – поскольку их постижимость зависит от наличия уже существующей системы теоретических знаний. Однако необходимо отметить, что видение природы, каузальности и системы знаний у Выготского нельзя назвать ограниченным. Его концепция каузальности не механистична и несовместима с редукционистскими способами объяснения, как явствует из его диалектического понимания развития через качественную трансформацию. Он хорошо осознавал, что любой натуралистический монизм должен допускать различные формы каузального взаимодействия и придерживаться гибких и открытых стратегий, позволяющих интегрировать разные элементы мировидения и осмыслять природу в ее единстве. Также следует помнить, что Выготский не принижал «ненаучные» способы понимания. Он не был рационалистом, воспринимающим людей как холодных отвлеченных мыслителей. Напротив, он отмечал важность эмоций в формировании и регулировании познания» (Bakhurst, 2007, 68).

Так исторически сложилось, что наследие Выготского вновь стало изучаться и обсуждаться российскими психологами в период политической и культурной «оттепели», по-

⁹ См.: *Выготский Л. С. Исторический смысл психологического кризиса* // Выготский Л. С. Собр. соч. Т. 1. С. 292–436. Гл. 13 на с. 386–393.

следовавшей за смертью Сталина. Первый полный перевод его фундаментальной работы «Мышление и речь» (1934) был опубликован на итальянском языке в 1990 году под редакцией Лучано Мекаччи. Лишь в 2002 году в Германии появился второй перевод на европейский язык. В третьем тысячелетии научной литературы о Выготском становится все больше, в настоящее время он является наиболее широко изучаемым психологом двадцатого столетия. Большое внимание всегда привлекали размышления Выготского о соотношении психологии и научного метода. Такое пристальное внимание к методологическим основам пришло из марксизма и на концептуальном уровне испытало влияние уже упоминавшейся работы Энгельса «Диалектика природы», опубликованной посмертно лишь в 1925 году, а также мыслей о методе и диалектике, сформулированных Лениным в 1909 году в «Материализме и эмпириокритицизме».

Подобное внимание к эпистемологическим вопросам, позволяющее избежать даже неосознанных упрощений метафизического и механицистского толка, было характерно для всей советской культуры, как в гуманитарной, так и в естественно-научной сфере.

Эйзенштейн прекрасно понимал, что любая концепция, лишенная четких методологических оснований, будет бесполезной и в итоге потерпит крах. По этой причине многие теоретические аспекты его мысли связаны с марксистской диалектикой и с идеями, восходящими к психоанализу и

к советской психологии. Некоторые моменты отсылают к работам гештальтистов, например Левина и Коффки (Del Rio P. и Alvarez A., 2007); некоторые попытки соотнести идеи режиссера с гештальтпсихологией (Greenfield, 1975; Булгакова, 1989), напротив, представляются несообразными.

По отношению к гештальтпсихологии позиции Эйзенштейна, в силу самого характера его интересов, сближаются с мыслями Выготского о теории гештальта. Чтобы лучше понять эти концептуальные аспекты и различия между гештальтпсихологией и идеями режиссера, будет уместно кратко изложить гипотезы крупнейшего представителя гештальтизма в области кинематографа, Рудольфа Арнхейма. Он был современником Эйзенштейна, хотя мысль его развивалась независимо.

Арнхейм, психолог и критик, широко известен как явный сторонник автономии кино как средства выражения относительно всех прочих явлений искусства. Его исследование, представленное в фундаментальной работе «Кино как искусство» (1933–1938), сосредоточено на взаимосвязи между кинематографическим восприятием и психологической моделью, с помощью которой он пытается объяснить его функционирование. Представления Арнхейма о кинематографическом восприятии в целом соответствуют принципам гештальтпсихологии, которую он сам во Введении определяет как кантианскую тенденцию в исследованиях восприятия. Впрочем, на той же странице он упоминает, что был уче-

ником двух ведущих гештальтпсихологов – Макса Вертгеймера и Вольфганга Кёлера. «Кантианством» в гештальтизме можно назвать, в свете воззрений Выготского и Эйзенштейна, внутреннюю причину ограниченности их теоретических выкладок. Не следует забывать, что аналогичным образом Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме» вел жесткую философскую битву с эмпириокритицистскими теориями кантианского происхождения.

Арнхейм «в соответствии с гештальтистской гипотезой, приписывающей разуму автономную способность к действию по отношению к феномену восприятия, прежде всего критикует те направления, которые воспринимают кино просто как инструмент механической фиксации реальности, полностью обусловленный своей технической природой. Ведь в кино, в каждом отдельном кадре, совокупность решений (отнюдь не только технических), реализуемых режиссером, определяет конкретные перцептивные и эстетические результаты, которые не сводятся к простой фиксации реальности... Эта концепция на уровне восприятия подразумевает способность режиссера обрабатывать материал в зависимости от оперативных структур сознания» (Angelini, 1989, 51). Конечно, кино представляет собой нечто гораздо большее, чем просто инструмент автоматической фиксации реальности, однако, если довести мысль Арнхейма до предела, получится, что работа режиссера и актера в целом должна быть максимально «независимой» от реальности. Тогда ре-

жиссер должен ориентироваться прежде всего на «оперативные способности» сознания. Действительно, Арнхейм не верил, что реальный мир может иметь «ту особую формальную точность, с которой объект и его качества предстают в произведении искусства, где они, воспринятые органами чувств, получают четкое и выразительное отображение» (Arnheim, 1933–1938, 200)¹⁰. Это происходит потому, что «в физической реальности вещи и события обретают форму и взаимосвязь лишь в приблизительном соответствии с чистым и подлинным содержанием их „идей“, лежащих в основе эмпирического мира» (Arnheim, 1933–1938, 180).

Очевидно, что эти позиции крайне далеки от идей Эйзенштейна, который в годы, когда Арнхейм писал свою работу, уже приблизил кинематографический язык к детским и примитивным способам выражения. В то же время, в соответствии со своими марксистскими философскими воззрениями, он обратился к психологическим идеям Вygотского. Тот, как будет сказано далее, разрабатывал и популяризировал *культурно-историческую психологическую теорию*, в рамках которой человеческое сознание в своих высших психических функциях определяется контекстом конкретной исторической реальности. Несколько упрощая, на этом основании мы можем сделать вывод, что для Эйзенштейна человеческое сознание (как и сознание режиссера, осуществля-

¹⁰ Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 158.

ющего съемку и монтаж фильма) ни в каких аспектах не может быть отделено от исторического и социального контекста, в котором рождается произведение и в котором выражает себя автор. Это универсальный принцип; когда режиссер обращается к диалектике, он имеет в виду не только собственно кинематографическую работу, но и весь комплекс отношений, связывающих фильм, автора и социальный контекст создания произведения. Авторский произвол, как пишет Эйзенштейн, «иногда неосознанно, но всегда неизбежно определен социальными предпосылками композитора кинопроизведения»¹¹. Подобная точка зрения далека от отстаиваемой Арнхеймом концепции гештальт-структур, внутренне присущих мышлению и миру.

В исторической реальности психологические интересы Эйзенштейна были сосредоточены в области психоанализа и воззрений Выготского. Обе эти теории подвергались критике со стороны «официальных» советских теоретиков.

Однако концептуально эти идеи представляли собой психологические теории диалектического типа, противостоящие механицизму и метафизике.

¹¹ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 5. С. 56.

Психоанализ в России

Рассматривая отношения Эйзенштейна с психоанализом, отметим следующее: как и для многих других великих художников начала двадцатого столетия, психоанализ был для него связан со стремлением к научному или, по крайней мере, рациональному подходу к проблематике внутренней субъективности индивида. Феномен художественного творчества представлял собой одну из областей, в которые психоанализ мог внести ясность.

Основной проблемой всегда была необходимость обеспечить четкую *методологическую основу* для любой теории, относящейся к искусству и к его связи с теми, кто его создает и воспринимает. К вопросу о методе нужно было подходить с рациональной и научной точки зрения, не впадая в метафизику или в вульгарный механистический материализм.

Еще Кэррол, не отмечавший связей между Эйзенштейном, Выготским и психоанализом, писал в 1980 году: «Такие теоретики, как Эйзенштейн, Пудовкин и Балаж, хотели разработать научную программу теории кино. Эйзенштейн, в частности, пытался соединить научные исследования кино с психологией, социологией и лингвистикой. Он считал, что научный метод может и *должен* применяться в процессе изучения искусства: наука и искусство не могут существовать отдельно друг от друга» (Carrol, 1980, 8).

Имена Эйзенштейна и Пудовкина здесь стоят рядом, но на самом деле, несмотря на общую связь с марксизмом, у этих двух режиссеров были разные взгляды на искусство кино. Стоит вспомнить хотя бы концептуальное различие между ними, касающееся критериев монтажа. Эйзенштейн пишет: «Старые кинематографисты, даже Лев Кулешов, теоретически совсем устаревший, рассматривали монтаж как средство повествования с помощью отдельных кадров, которые выкладываются один за другим, как кирпичи.

Движение в кадре и собственные длины кусков должны рассматриваться при этом как ритм.

В корне неверное понимание!

Это значило бы определять некую данность исключительно по внешнему признаку ее протекания. Механическое склеивание кусков рассматривать как принцип.

<...>

Согласно этому определению (которое разделяет и Пудовкин как теоретик), монтаж есть средство *разворачивать* мысль посредством отдельно снятых кусков („эпический“ принцип).

По моему мнению, однако, монтаж есть не мысль, составленная из сцепленных друг с другом кусков, а *мысль, возникающая в столкновении двух друг от друга независимых кусков* („драматический“ принцип)» (Ejzenštejn, 1964, 46)¹². Эпическое и драматическое относятся к формальному ас-

¹² Эйзенштейн С. М. Драматургия киноформы. С. 81–106. Цит. на с. 85.

пекту, а не к содержанию или сюжету. В сущности, Пудовкин рассматривал монтаж как способ линейного развития идеи посредством кинематографического дискурса. Эйзенштейн же видел в нем конфликт, стремился к кинематографу, основанному на соперничестве и столкновении, к кинематографическому выражению психологических конфликтов. Монтаж должен быть конфликтным, так же как эмоции и мысли индивида; все это согласуется с идеей конфликта, вытекающей из диалектической материалистической философии. Как он писал в «Общей теории монтажа», которую разрабатывал между 1935 и 1937 годом: «*Принцип кино* есть не более как переложенное на пленку, метр, кадр и темп проекции отражение неизбежного и глубокопервичного психологического процесса, свойственного каждому сознанию с первых же шагов его освоения действительности» (Ejzenštejn, 1985, 144)¹³. Этот процесс выявляет посредством кино тот смысл, который ранее содержался лишь в сознании режиссера. Однако по той же причине монтаж не может не быть связан с историческим контекстом и средой, в которой реализуется кинематографическое произведение и в которой выражает себя автор. Рассуждая о монтаже, Эйзенштейн открыто ссылается на «Диалектику природы» Энгельса; но диалектика, на которую он ориентируется, присуща не только природе кинопроизводства – она относится ко всему комплексу отношений,

¹³ Эйзенштейн С. М. Монтаж // Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т. 2. С. 329–484. Цит. на с. 402.

затрагивающих фильм, автора и исторический и социальный контекст, в котором создается фильм. Эту мысль режиссер формулирует прежде всего в работе «Программа преподавания теории и практики режиссуры» (Ejzenštejn, 1964)¹⁴. Эти идеи сопрягаются с концепциями Выготского, который в полном соответствии с марксистской концептуальной перспективой помещает весь психический аппарат мышления и речи в обширную область динамики общества и культуры.

¹⁴ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 131–155.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.