

Точка – пафос – тотальность

Михаил Ямпольский

New York University, New York, USA
e-mail: mi1@nyu.edu

Abstract. *Mikhail Yampolsky.* **Point – pathos – totality.** Two situations are possible when two fragments are confronted in montage. First, we can have a continuity corresponding to some established narrative codes. For instance, a character crosses the right border of the frame and reappears from behind the left side of the next frame. Such a figure will be read as a representation of continuity, but shown not in its integrity. The gap in spatial continuity is compensated here by the continuity of a story. On the other hand, we can have a junction that has no support by any code and that opens up opportunities for the display of metaphors, metonyms and allegories. There are also possibilities for violent conflicts and shocks as in Godard. We do not really know how all these non-codified figures of montage work. There is no generally accepted theoretical model that could explain how we are able to synthesize two heterogeneous pieces.

All his life Sergei Eisenstein was fascinated by montage and tried to understand its way of functioning. He was particularly interested in solving the mystery of interaction between elements belonging to two different media such as sound and image and in their way of creating unity. This article focuses on Eisenstein's late writings in which he used the idea of *pathos* and Hegelian dialectics for the analysis of montage as a dynamic process. According to Eisenstein, montage fuses different pieces of footage but also triggers the whole mechanism of the evolution of culture. Cinema, from this point of view, is not simply an art of modernity but a highest stage in the development of culture somewhat similar to the stage of the absolute knowledge that the spirit reaches in Hegel.

Keywords: point, pathos, totality, montage, narration, fragment

Общая модель истории кино, согласно Эйзенштейну, подчиняется диалектической формуле. Все начинается с некоего первичного нерасчлененного протофеномена, напоминающего *Urphänomen* Гёте (которым Эйзенштейн увлекался). В процессе развития этот протофеномен дифференцируется, усложняется и утрачивает первоначальное единство. Наступает стадия фрагментации, которая свидетельствует об упадке первичной органической формы, но эта же стадия подготавливает диалектический скачок в новую целостность, на более высоком уровне, восстанавливающую утраченное единство. Эта вторичная целостность окрашена в утопические тона и являет из себя своего рода *telos*. В социальном развитии – это общество без противоречий,¹ в искусстве – это эстетическая гармония, снимающая противоречия.

Приведу примеры. Вот как схематизирует Эйзенштейн историю фотографии. Первоначально мы имеем целостное фото, в которое вводятся элементы дезинтеграции. Это “Живописец Рейландер (1803–1875) – O. G. Rejlander, “The two ways of living” с 30 негативов (первое комбинированное из 3-х, 1851)”.² Затем Дюшенн де Булонь: “Фотографии G. V. Duchenne (de Boulogne) к книге “*Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électro-physiologique de l’expression des passions des arts plastiques*””. Имеются в виду эксперименты по фотографированию движения изолированных лицевых мышц, нарушающих органику мимики. Затем Эйзенштейн упоминает иллюстрированные газеты, которые дают еще большую фрагментацию мира в фотографиях. Возникает мгновенный снимок, рвущий с идеей длительности, происходит и газетная *сериализация* изображений. Затем дезинтеграция усиливается, появляется фотомонтаж: “Монтаж средствами комбинации живописной репродукции фото[рафий] (Съезд шотл[андских] свящ[енников] Д. О. Хилла). Монтаж средствами комбиниров[анного] печатания. [...] Монтаж средствами комбиниров[анной] съемки”.

Наконец приходит хронофотография Марая и Мейбриджа, в которой фазирование и фрагментация достигают такой силы, что за ними возможен только диалектический скачок в новое единство, осуществляемое кино. Кино вновь синтезирует предельно фрагментированный мир в некое целое, в иллюзию жизни.

¹ Тут вполне применима марксистская схема, описывающая развитие от некоего органического процесса труда через разделение труда и отчуждение к восстановлению единства в неотчужденном коммунистическому труде. Но это может быть и религиозная модель движения от райской полноты бытия через грехопадение к искуплению.

² Все цитаты, не отмеченные в сносках отсылают к рукописям “Заметок к всеобщей истории кино”, и к заметкам, озаглавленным “Наследник”, хранящимся в РГАЛИ (фонд 1923, 2-993; 2-1016; 2-1021; 2-1039).

Но такая же схема обнаруживается и в эволюции живописи. На каком-то этапе живопись целостна: “Симультанные картины. Нанизывание разных фаз события (Мемлинг, Боттичелли). (Симультанная декорация в средневековом и ренессансном театре.)”

Затем происходит сериализация, умножение точек зрения, как и в фотографии: “Цепь картин (Хогарт, Разбойник Маргоротто Гойя). Проблема динамики композиции”. Далее разложение единой точки зрения обнаруживается внутри одной фигуры, комбинирующей разные точки зрения: “Разные фазы положения фигуры (Тинторетто, Домье)”. Дезинтеграция продолжается и идет параллельно дезинтеграции социального единства. Империалистической стадии соответствуют дивизионизм, пуэнтилизм, кубизм. Похожую схему эволюции живописи до Эйзенштейна предлагал Малевич, считавший, что синтез создает супрематизм. Эйзенштейн считал, что живопись обретает утраченное единство в кинематографе.

В тексте с выразительным названием “Наследник” кино провозглашается Эйзенштейном наследником старых искусств:

Историческое место кинематографа в истории искусств.
 Возникновение на развалинах “второго барокко”³.
 Другие искусства разлагаются до нуля.
 “Измы”. Каждый по частному признаку.
 Распад бурж[уазного] общества.
 С нуля начинается кино.
 Техническое изобретение.
 Социальный строй (СССР), ищущий вида массового искусства *etc.*
 Социальная предпосылка and technical coincide.
 Как новая целостность, социальная и эстетическая. [...]

Снятие противоречий.
 Где когда больше, чем у нас?
 Вселенское единство. [...]
 Идея синтеза, как revival синкретизма.

³ Под “вторым барокко” Эйзенштейн понимал авангардное искусство – первых десятилетий XX в. Ср.: “Любимой мыслью Эйзенштейна, много раз повторявшейся, было утверждение, что в кино удастся осуществить все то, перед чем остановилось искусство “второго барокко” – первых десятилетий XX века. Пространственные эксперименты кубизма, аттракционы левого театра, сюрреалистические видения, внутренний монолог Джойса – все эти замыслы и опыты новейших течений искусства Эйзенштейн рассматривал как подступы к кино. А недостатком, пагубно повлиявшим на эти течения, он считал то, что они пытались другими средствами решить те задачи, которые полностью под силу только кинематографу” (Иванов 1999: 200).

Неприятие синтеза в периоды соц[иального] развала [...]

Феномен кино (History of the phenom[enon])

“Кадрики” и метод кино.

От мозаики до пуантилизма.

Динамическое сопоставление вместо смешения.

Стоит внимательней присмотреться к механизму этой дезинтеграции целого и его последующей сборке. Распад единства у Эйзенштейна обыкновенно приводит к явлению, которое он называет “многоточечность”. 24 декабря 1947 года он записывает: “Многоточечность. Не забыть Ван Эйка “Чету Арнольфини”. С многоточечной перспективой”. Многоточечность обнаруживается режиссером в “Портрете Ермоловой” Валентина Серова, у Робера Делоне, у Леонардо, в “Буре над Толедо” Эль Греко и даже в древних орнаментах, где Эйзенштейн обнаруживает “многоточечный монтаж (проекцию)”.

Но многоточечность – это не только комбинация в одном изображении множества точек зрения или сериализация одного объекта во множестве изображений. Касаясь Гентского алтаря, Эйзенштейн рассматривает конструкции рамы, алтарных створок и обнаруживает в структуре алтарных рам принцип “кирпичной кладки”. Точками тут являются не точки зрения, но точки членения общего пространства алтаря стыками рам разных изображений нижнего и верхнего рядов. Точно такую же “кирпичную кладку” Эйзенштейн обнаруживал у Пушкина, где “точками” были, например, моменты сочленения звукового и визуального. Точки тут становятся совсем метафорическими. Режиссер находит у Пушкина членения текста, соответствующие принципу золотого сечения, когда одна часть текста относится к другой в пропорции 0.618. Такое членение текста осуществляется точкой. Так Эйзенштейн берет фрагмент пушкинской “Полтавы”:

Он рану тяжкую свою
Забыл. Поникнув головою,
Он скачет, русскими гоним...

И указывает, что членение приходится на паузу после слова “забыл”, где Пушкин поставил точку: “Дробления всего *массива*, – пишет он – а также дробления *внутри* массива. А опять-таки отсечены полными остановками – точками, единственными опять-таки случаями, когда точка появляется *внутри стиха*” (Эйзенштейн 2006: 31). Метафорическая точка тут совпадает с точкой как знаком пунктуации: “это единственный стих, разрезаемый внутри знаком “полного препинания” – точкой”⁴.

⁴ Там же. Эйзенштейн подробно разбирал монтаж по принципу золотого сечения и по принципу кирпичной кладки в своем анализе финала пушкинского “Медного всадника”.

Конечно, никаких точек, о которых пишет Эйзенштейн, в природе не существует. Текст Пушкина не разбивается на измеримые части с помощью точек. Точки эти мнимы. Но точно такую же операцию поиска мнимых точек осуществлял в двадцатые годы Малевич, который считал, что футуристические картины строятся вокруг каких-то невидимых точек⁵. Павел Флоренский посвятил точке специальное исследование, в котором совершенно справедливо указывал на мнимый характер этого явления: “Эти точки, как отвлеченные, не соответствуют никакой реальности, и физическое явление происходит так, как если бы в данной точке было некоторое реальное средоточие” (Флоренский 1996: 584). Особенно явно мнимость и негативность точки, по мнению Флоренского, проявляется в перспективных конструкциях, в таких мнимостях, как точка схода или точка зрения, столь существенных для эйзенштейновской “многоточечности”. Флоренский писал:

И отодвигаясь, она [точка] загребает собой все встречающееся на пути, начисто выметая пространство от какой бы то ни было реальности [...]. Перспектива, то есть прямая, есть машина для уничтожения реальности, адским же зевом, все поглощающим, в ней действует точка схода. (там же, 584–585)

Точка – и это хорошо понималось Эйзенштейном и целым рядом русских теоретиков искусства до него – особенно точка зрения или точка схода перспективы – это геометрическая мнимость, в которой проявляется во внешнем мире субъективность. Точка – это место сочленения объективного и субъективного, и сочленение это оказывается возможным именно благодаря тому, что точка, хотя и обнаруживается на поверхности, не принадлежит этому миру, а является конструктором субъекта, она *полагается* субъектом.

Наиболее близок эйзенштейновскому пониманию точки Василий Кандинский, труды которого Эйзенштейн внимательно изучал. В книге “Точка и линия на плоскости” Кандинский определял точку как странное промежуточное

См. Эйзенштейн 1999. Специальный раздел, посвященный принципу кирпичной кладки имеется в разделе “Монтаж тонфильма” исследования “Монтаж 1937” (Эйзенштейн 2000). “Кирпичная кладка” постоянно фигурирует в “Метод” – см., например, Эйзенштейн 2002b: 159.

⁵ “... конструкция видимых вами футуристических картин возникла от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных предметов при своем разрыве или встрече дали бы время наибольшей скорости. Нахождение этих точек может быть сделано независимо от физического закона естественности и перспективы. Поэтому мы видим в футуристических картинах появление туч, лошадей, колес и разных других предметов в местах не соответствующих натуре”. (Малевич 1995: 45)

образование: “Геометрическая точка – невидимое существо. Ее надо определить как нематериальное существо, в материальном смысле она равна нулю. Но в этом нуле скрыты разнообразные “человеческие” свойства” (Кандинский 2001б: 106). Дело в том, что, по мнению Кандинского, точка (в глазах художника она означает молчание), является знаком, через который во внешнем мире проявляется внутреннее (тема эта была подробно рассмотрена в первой книге “О духовном в искусстве”), получают манифестацию внутренние напряжения. Появление этого знака сопровождается неким внутренним *звуком*, соответствующим этим напряжениям:

При постепенном извлечении точки из узкого круга привычного действия ее до сих пор молчание внутренние свойства приобретают все нарастающий звук. Эти свойства – внутренние напряжения – один за другим выходят из глубины ее сущности и излучают свою энергию. И их воздействия и влияния на человека все легче и легче преодолевают препятствия. Короче – мертвая точка становится живым существом. (там же, 108)

Точка – графический элемент переходит в звучание. Звучание у Кандинского – это “слышимая” лишь самому субъекту манифестация внутреннего переживания, это вибрация, вызываемая в душе зрителя видимой формой, иными словами, перевод видимого в чистый аффект, который принимает обличие звука. В знаменитом трактате “О духовном в искусстве” Кандинский описывал, каким образом “впечатление краски” может “развиться в переживание” (Кандинский 2001а: 109), которое порождает то, что художник называл “внутренним звуком”. Разные элементы картины могут вызвать целый ряд внутренних звучаний, которые начинают реверберировать, соединяться во взаимном эхе и порождают некое *общее* внутреннее звучание произведения. При этом у Кандинского краски, линии, точки – каждая производит свой звук.

Уподобление внутреннего впечатления звуку у Кандинского восходит к эстетике Шопенгауэра, который видел во внешних репрезентациях мира (в том числе в визуальных) и идеях – вторичность и иллюзию. Единственным искусством, непосредственно отражающим волю (этот внерепрезентативный источник мира), искусством, прямо выражающим сущность мира, философ считал музыку⁶. Но воля, согласно Шопенгауэру, выражается и в желаниях, которые

⁶ Шопенгауэр писал: “...все они [изображения, идеи] объективируют волю лишь опосредствованно, а именно посредством идей; [...] музыка, обходя идеи и будучи независима также от явленного мира, полностью этот мир игнорирует и могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было, чего о других искусствах сказать нельзя. Дело в том, что музыка – такая же непосредственная объективация и отражение всей воли, как и сам мир, как идеи, явление которых во множественности составляет мир отдельных вещей. Следовательно, музыка в отличие от других искусств отнюдь не отражение

никогда не могут быть удовлетворены. Отсюда тема страдания, чистого пафоса, столь характерная для музыки. Музыка, таким образом, выражает мир через волю, которая есть внутренний принцип, непосредственно связанный с аффектами и пафосом.

Кандинский перенимает основные положения Шопенгауэра. Эйзенштейн черпает элементы своей эстетики у Кандинского. Этому заимствованию способствует хорошее знание Шопенгауэра, которого будущий режиссер особенно тщательно штудировал в 1919 году. “Точки” Эйзенштейна несомненно сродни “точкам” Кандинского, и те и другие систематически участвуют в переводе зрительного в слуховое, в организации звукозрительного синтеза. Зрительная точка порождает “звук”, в ней визуальное может конвертироваться в слуховое. В статье “Четвертое измерение в кино” режиссер писал:

... звуковое и зрительное восприятия к одному знаменателю неприводимы.

Они величины разных измерений.

Но величины *одного измерения* суть зрительный обертон и обертон звуковой!

Потому что, если кадр есть зрительное *восприятие*, а тон – звуковое *восприятие*, то как зрительный, так и звуковой обертоны суть суммарно физиологические ощущения.

И, следовательно, одного и того же порядка, вне звуковых или слуховых *категорий*, которые являются лишь проводниками, путями к его достижению.

Для музыкального обертона (биения), собственно, уже не годится термин: “слышу”.

А для зрительного – “вижу”.

Для обоих вступает новая однородная формула: “ощущаю”.

(Эйзенштейн 2000: 507–508)

Возможность сводить зрительное к звуковому вынуждает Эйзенштейна в какой-то момент (как и Кандинского⁷) полностью абстрагироваться от содержания изображения. Он начинает различать “раздражитель” и порождаемое им внутреннее ощущение. Так он пишет: “нас в основном должен интересовать не раздражитель, а то, что он вызывает внутри восприятия” (там же, 344), то как

идей, а отражение самой воли, объектностью которой служат и идеи; именно поэтому действие музыки значительно сильнее и проникновеннее действия других искусств: они говорят только о тени, она же – о существе” (Шопенгауэр 1993: 366–367).

⁷ Эйзенштейн прямо возводит эти свои попытки к Кандинскому, метод которого он определяет следующим образом: “Метод – показать лишь абстрагированные “внутренние звучания”, освобожденные от всякой “внешней” темы – очевиден. Метод этот сознательно стремится к разъединению элементов формы и содержания: упраздняется все предметное, тематическое, оставляется только то, что в *нормальном произведении* принадлежит крайним элементам формы” (Эйзенштейн 2004: 113).

разные внутренние звучания синтезируются в одно. То же самое происходит, по мнению Кандинского, и в живописи. Кандинский пишет, например, что точка на плоскости производит “двузвучие”: “Двузвучие – точка, плоскость – принимает характер однозвучия” (Кандинский 2001б: 117). Для Эйзенштейна эта гармонизация множества внутренних звучаний в одном доминирующем звуке (доминанте) – принципиальный момент всего его исторического синтеза, который устремлен на поглощение огромного разнообразия материала в некое движение к *Единому*, поглощение *различия* в финальном *Абсолюте*.

Во время работы над “Неравнодушной природой” Эйзенштейн находит удобный термин для определения этого внутреннего ощущения – *пафос*. Точки – это только путь к пафосу, от внешнего, от “раздражителя” к внутреннему ощущению. Пафос описывает переход от внешнего, предметного к внутренней тональности, в которой всякая предметность исчезает. Неслучайно Эйзенштейн ввел в “Неравнодушную природу”, в раздел, посвященный пафосу, главу “Сверхпредметность и сверхтелесность”, в которой соседствуют идеи Малевича и религиозный экстаз.

Классическое описание пафоса (аффекта, страсти) дал Аристотель в “Метафизике”:

Преходящим свойством или состоянием (*pathos*) называется [1] свойство, в отношении которого возможны изменения, например: белое и черное, сладкое и горькое, тяжесть и легкость, и все другое в этом роде; [2] разного рода проявление этих свойств и изменение их; [3] в еще большей мере называются так изменения и движения пагубные, в особенности причиняющие боль. [4] Кроме того, так называются большие несчастья и горести. (Аристотель 1976: 171–172)

Таким образом, *пафос* – это ощущение, производимое в нас влиянием на нас некой субстанции. На нас что-то влияет, и мы это влияние воспринимаем как боль или удовольствие, но можем воспринимать и как качество – тяжесть, легкость, теплоту, холод. Своеобразие пафоса в том, что в нем происходит смешение внутреннего и внешнего. Ощущение тяжести, например, – это наше ощущение от некой внешней вещи, которую мы поднимаем, но мы превращаем это внутреннее ощущение в качество самой вещи и говорим, что она тяжелая. Иными словами, *пафос* имеет тенденцию поглощаться внешней субстанцией, исчезать в ней. И это исчезновение воспринималось перипатетической традицией как нечто положительное. Мишель Мейер пишет: “Как таковая страсть всегда несет в себе угрозу, если она не ведет к своему собственному подавлению в порядке всеобщей необходимости” (Мейер 2000: 43). Для Аристотеля способность пафоса быть поглощенной субстанцией означала, что порядок челове-

ческого восприятия мира соотносится с внешним миром, гармонизирован с ним и не противостоит ему. Но постепенно такая вера в созвучие внутреннего и внешнего перестает быть абсолютной. Мейер замечает: “Аристотелевская вера в возможность поглощения человеческого порядка с его пафосом в универсальный порядок был подорвана. Пафос оказался свободен от каких либо пут, без всякой возможности к поглощению, без всякой рациональности способной сдерживать его и контролировать” (там же, 67). По мнению Мейера, этот непоглощаемый субстанцией пафос превращается в чистую страсть, которая начинает рассматриваться как путь к греховности. Отсюда призывы к обузданию страстей, дисциплинарности.

У Эйзенштейна произведение искусства должно перейти в чистый пафос, в глубокий аффект, сопровождающий восприятие фильма. В “Неравнодушной природе” Эйзенштейн принципиально избегает разъяснения природы пафоса и ограничивается характеристикой пафоса только через описание его “действия”: “воздействие пафоса произведения состоит в том, чтобы приводить зрителя в экстаз” (Эйзенштейн 2006: 36). Экстаз же характеризуется как “выход из себя”, но не “выход в ничто”, а “переход в нечто другое”. По существу, пафос понимается Эйзенштейном как резкий скачкообразный, экстатический переход от одной субстанции к другой – от звука к изображению (или наоборот), от внутреннего к внешнему или от внешнего к внутреннему. И точка тут играет роль мнимой локализации такого перехода.

В “Неравнодушной природе” помещен важный разбор “Боярыни Морозовой” Сурикова. В соответствии со своей обычной методологией, режиссер на полотне Сурикова точки пересечения диагоналей и вертикалей, в которых якобы устанавливается деление картины по принципу золотого сечения. Эйзенштейн обозначает на полотне некие мнимые точки невидимых пересечений, среди которых он выделяет одну, которую он называет “высшей точкой”. Локализация этой “высшей точки”, однако, “неожиданна”:

... сечение $A_1 B_1$, отстоящее на 0,618... от правого края картины, проходит не через руку, не даже через голову или глаз боярыни, а оказывается где-то перед ртом боярыни! То есть, другими словами, – это решающее сечение, средство максимально приковать внимание, как будто проходит по воздуху, впусую, перед ртом. [...] Золотое сечение режет здесь действительно по самому главному. И неожиданность здесь только в том, что само это главное – *пластически неизобразимо*. Золотое сечение $A_1 B_1$ проходит по слову, которое летит из уст боярыни Морозовой. (Эйзенштейн 2006: 34–35)

Этот переход из изобразимого в неизобразимое, “из измерения в измерение на “точке высшего взлета”” и есть эйзенштейновский *пафос*. Режиссер подчерки-

вает, что “в эту точку” пафосного аффекта “приходится неизобразимый звук” (там же, 35). Анализ картины Сурикова интересен не только тем, как Эйзенштейн мыслит пафосный переход от изображения к звуку (звуко-зрительный синтез), но и тем, как в точке наивысшего пафосного действия (“он заставляет это внимание зрителя еще сильнее взволнованнее задерживаться на этом месте, ибо это место есть пластически не изображенная точка пересечения двух композиционных членений” (там же)) происходит переход от видимого, материального к трансценденции, прямо соотносимой с высоким градусом внутреннего аффекта. Эйзенштейн пишет, что через пафосную конструкцию Суриков изображает не просто слово, но “огненное слово фанатического убеждения” (там же). Пафос зрителя совпадает с пафосом персонажа и приводит к полной дезобъективации всякой изобразимой предметности. Объекты исчезают в области странной имманентно-трансцендентной пустоты.

Приблизительно в то же время, когда Эйзенштейн сочинял свой проспект всеобщей истории кино, Жорж Батай во “Внутреннем опыте” (1943) также искал основания абсолютно “внутреннего” переживания, пафоса. Много из того, что интересовало Эйзенштейна, интересовало и Батайя – христианский мистицизм, практики экстаза, духовные упражнения Лойолы и т.д. Батай вводит во “Внутренний опыт” главу под названием: “Первое отступление по поводу экстаза перед объектом: точка”. Точка, которую “намечает” для себя погруженный во внутреннее, исключивший себя из внешнего мира субъект, замещает собой утраченный объект. Батай пишет о том, что точка эта является проекцией себя. Но это и чисто фиктивное место контакта между “Я” и всеобщим. “Пребывая в блаженстве внутренних движений, можно наметить некую точку, которая-де изнутри вбирает в себя всю разорванность мира, непрестанное скольжение всех и вся в ничто” (Батай 1997: 218–219), – пишет Батай. Точка, как и у Флоренского⁸, оказывается не только выражением ничто, но одновременно и выражением тотальности, в которой “разорванность мира” поглощается неким единством.

Батай, однако, предупреждал об опасности открывающегося пути к единому и трансцендентному: “... на краю возможного опыт требует отказа: отказа от желания быть всем” (там же, 50), – замечал он. Он призывал ни на минуту не выпускать из виду собственной конечности. Пафос, обращая весь опыт внешнего мира в однородную абстракцию чистого аффекта, легко переводит весь мир в абстракцию всеобщего. Неслучайно, конечно, профессионалы пафоса – аскеты (о которых пишет Батай), мистики используют пафос для переживания растворения в Боге, в Едином и Всеобщем.

Эйзенштейн отдает себе отчет в почти неотвратимой связи пафоса с трансцендентным, попросту, – с Богом. Он пишет о том, что пафос – это “экстаз на

⁸ У Флоренского точка – это и символ Единого.

конечных своих точках: выход из понятия – выход из представления – выход из образа – выход из сфер каких бы то ни было рудиментов сознания в сферу “чистого” аффекта, чувства, ощущения, “состояния” (Эйзенштейн 2006: 253). Но тут же вынужден признать, что “для попавшего (приведенного) в это состояние – необычайность его связывает[ся] с образом Господа Бога” (там же). У Эйзенштейна пафос часто ведет к Богу; у Кандинского, как полагает Мишель Анри, он отсылает к *жизни*, как некоей пронизывающей человека силе. Анри считал, что Кандинский именно “изображает” жизнь, которая в сущности такая же абстракция и такой же аффект, как Бог: “Как жизнь присутствует в искусстве? Абстракция так отвечает на этот вопрос: никогда не как нечто видимое, или то, что, как нам кажется, мы видим на картине, но как то, что мы ощущаем в себе, когда такое видение имеет место...” (Henry 2005: 207). И Бог и *жизнь* даются нам в виде пафоса, аффекта, не имеющего прямой корреляции с объектным миром. Пафос (частный опыт человека) отсылает к некоей бесконечной абстрактной тотальности. И эта способность связываться с такими высокими абстракциями, как мы увидим, играет существенную роль в эстетике Эйзенштейна.

Отделение аффекта от субстанции, о котором писал Мейер, и позволяет проявиться экспрессии трансцендентного. Качество отделяется от вещи, становится чистым ощущением, которое лишь проходит через вещь, ей выражается. Такого рода экспрессивность делает любой объект конвертируемым в другой объект – звук в изображение, и наоборот. Пафос оказывается основанием обеспечивающим взаимосвязь всего со всем и всеобщую циркуляцию вещей и знаков. Эйзенштейн писал: “выход за пределы представления-образа предмета и, с другой стороны, – способность придавать свою динамическую интенсивность любому образу, вступающему с ним в связь. Ощущение “сперва бытие”. И “потом – бог”” (Эйзенштейн 2006: 256).

Все это имеет прямое отношение к исторической схеме развития искусств, набросанной Эйзенштейном. На первый взгляд в “Заметках к всеобщей истории кино” мы имеем необыкновенное многообразие имен и фактов, относящихся к совершенно разным эпохам, и совмещенным вне внятной генеалогии и хронологии. Но перед нами отнюдь не выход из линейной истории и констелляция образов, вроде тех, что являют себя у Вальтера Беньямина или в “Мнемозине” Аби Варбурга. Эйзенштейн не пытается создать шокирующий коллаж разнородного, так как *за всеми этими разнородными элементами он обнаруживает одну и ту же схему*, ведущую от точки (многоточечности) или линии к пафосу, в котором гетерогенность исчезает и уступает место гомогенности. Всюду проявляется одна и та же “формула экстаза”. Эйзенштейн заявляет, что “динамическая общность “формулы экстаза” проходит и сквозь строй глубоко различных по сюжету, прицелу, идее, теме, времени и месту – экстатических (пафосных)

сочинении разных стран и народов, являя собой подчас вовсе неожиданную переключку” (там же, 257).

Радикальное различие с историзмом Бенямина и Варбурга прежде всего заключается в использовании Эйзенштейном диалектического метода. Эйзенштейн часто поминает диалектику. Большинство исследователей (как мне кажется) видят в этом простую дань времени, или просто принятый в СССР ритуал цитирования классиков марксизма. Мне, однако, представляется, что освоение Эйзенштейном “диалектики” имело далеко не орнаментальный характер. В ранних текстах периода “Монтажа аттракционов” режиссера также интересовали аффекты, и кино описывалось как аффективная машина, но диалектики не было. Она возникает в текстах Эйзенштейна только во второй половине 1920х годов и особенно громко заявляет о себе в цикле статей о монтаже 1929 года. Характерно, что одну из главных статей этого времени Джей Лейда публикует на английском языке под названием “Диалектический подход к киноформе” (A dialectic approach to film form). Освоение диалектики имеет большое значение для понимания перехода Эйзенштейна от написания небольших эссе и статей (в 1920ые годы) к написанию бесконечно разрастающихся и переходящих друг в друга аморфных книг без начала и конца (1930–1940ые годы). Этот переход, на мой взгляд, отчасти связан с тем, что диалектика позволяет мыслить всякое явление в формах его исторического развития, становления. Каждое явление обретает безграничную динамическую генеалогию, которая и ведет к изменению формы текстов и созданию проектов типа “всеобщей истории кино”, как ветвящейся диалектической генеалогии.

“Драматургия киноформы” (она же “Диалектический подход к киноформе”) начинается с декларации:

Итак:

Проекция диалектической системы

Вещей в мозг

– в создание абстрактных образов

– в мышление

Дает в результате

Диалектический способ мышления –

Диалектический материализм – ФИЛОСОФИЮ.

Точно так же:

Проекция той же системы вещей

– в создание конкретных образов

– в формы

Дает в результате – ИСКУССТВО. (Эйзенштейн 2000: 517)

В этом исключительно важном тексте Эйзенштейн формулирует главное противоречие искусства, как противоречие между “природным бытием и творче-

ской направленностью”. При этом природа, природное бытие провозглашается носителем *пассивного принципа бытия*. Природа – это пассивность и индифферентность. Ей противостоит творческая рациональность, субъективность, подчиненные “активному принципу производства”. Динамика развития, историзм возникают в результате *проникновения активного субъекта в пассивность внешней субстанции*. Это положение настолько важно для Эйзенштейна, что он называет один из главных своих трудов “Неравнодушная природа”. Но этот момент – один из центральных и у Гегеля. Так, например, в той систематической критике, которой он подверг Спинозу, немецкий философ постоянно подчеркивал, что Спиноза не может выйти за пределы внешней сознанию субстанции, которая пассивна, индифферентна и не знает никакого внутреннего принципа развития, кроме деградации в атрибуты и модусы. Гегель утверждал, что Спинозе известна лишь “бесконечность неподвижной субстанции” (Гегель 1999: 360). Он писал:

Так как различия и определения вещей и сознания сводятся лишь к единой субстанции, то можно сказать: в спинозовской системе все лишь бросается в эту бездну уничтожения, но из этой бездны ничего не выходит, [...] у Спинозы не получается никакой жизни, духовности и деятельности. В его философии есть только неподвижная субстанция, но еще нет духа; мы в ней не находимся у себя. (там же, 370–371)

Гегель считал, что абсолютное понятие субстанции должно стать предметом живого сознания. Только через самопостижение этого понятия несущим в себе отрицание духом оно может приобрести динамику жизни. Речь идет об отождествлении мышления с мыслимой вещью, об элиминации кантовской “вещи-в-себе”. Субстанция Спинозы является еще внешней для сознания, которое должно стать частью самодвижения самого понятия субстанции⁹.

Но именно это мы и обнаруживаем в рассуждениях Эйзенштейна о природе и принципе творческого производства, принципе сознания, которое должно быть введено в индифферентную пассивность природы. Но с такой точки зрения, абсолютно необходимо (как и у Гегеля) не только полагать тождество знания и мира (природы), но и постулировать их различие (одно вступает в отношения отрицания с другим). Эйзенштейн, конечно, не претендует на “проекцию диалектической системы вещей в мозг – в создание абстрактных образов – в мышление”. Это, как мы помним, удел философии. Речь идет о проекции системы вещей в образы, которые Эйзенштейн в какой-то момент начинает ассоциировать с пафосом. Напомню, что режиссер утверждал, будто пафос обеспечивает

⁹ См. Macherey 1990.

“выход за пределы представления-образа предмета и, с другой стороны, – способность придавать свою динамическую интенсивность любому образу, вступающему с ним в связь”. Речь идет именно о *динамизации внешней пассивной субстанции за счет инъекции в нее патетического сознания*. В “Драматургии кино-формы” об этом говорится в таких выражениях: “Взвихрявая противоречия в зрителе и динамически сталкивая противоположные страсти, – эмоционально выковывать правильное интеллектуальное понятие [...]” (Эйзенштейн 2000: 518). Здесь еще чувствуется недавняя ориентация на интеллектуальное кино: само понятие должно возникать по гегелевской модели через самодвижение сознания в формах диалектического отрицания.

Итак, Эйзенштейн начинает свой путь в эстетику с аффекта, который связывается для него с “аттракционом” (“*всякий элемент, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию*” – Эйзенштейн 1964: 270). *Аттракционы* между собой никак не связаны, они подчеркнута разнородны:

Орудие обработки – все составные части театрального аппарата (“говорок” Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице – их наличие узаконивающей – к их *аттракционности*. (Эйзенштейн 1964: 270)

Более того, именно разнородность элементов позволяет каждому из них сохранять свою шокость и производить аффект. В основе монтажа аттракционов, как известно, лежит конфликт, который первоначально не подвергается никакой диалектизации (*конфликт* не становится диалектическим *противоречием*). Аффект в этот ранний период описывается в терминах выразительности, экспрессивности. Экспрессивность понимается как такое конфликтное движение тела (или тел), которое в состоянии вызывать у зрителя соответствующий сильный аффект. В раннем тексте, посвященном выразительному движению, говорится, что выразительны те движения, в которых “налицо конфликт между рефлекторным движением и тормозящим его волевым импульсом. [...] Наиболее характерным для выразительного движения является [...] торможение; столкновение двух двигательных моментов и дает то мускульное искажение, которым характеризуется “выражение” (мимика, жест)” (Эйзенштейн, Третьяков 2000: 300–301).

Переломным моментом, на мой взгляд, оказывается открытие Эйзенштейном *фазовости*, скрывающейся за ассамбляжем сведенных друг с другом конфликтных компонентов. Эта фазовость обнаруживается им прежде всего в фигурах Домье и Тинторетто. У последнего различные члены тела не просто кон-

фликтно соединены, а отражают разные фазы одного и того же движения: “Так ступня еще в положении А, колено уже в стадии А+а, торс в стадии А+2а, шея А+3а, поднятая рука А+4а, голова А+5а и т.д.” (Эйзенштейн 2000: 159). Таким образом ассамбляж элементов оказывается унифицирован как стадии развития одного движения. Возникающая таким образом “многоточечность” постепенно приобретает более широкую историческую темпоральность, становясь общей схемой развития искусства – от одной точки зрения, к комбинации различных фаз и к финальному снятию многоточечности в финальном синтезе (собственно – в кино).

Я считаю открытие фазовости чрезвычайно важным моментом, позволяющим перейти от тематики экспрессивности к тематике внутреннего движения субъекта. При этом переходе пафос, аффект начинают играть принципиально иную роль. Аффекту теперь отводится не столько роль реакции на воздействие конфликтного ассамбляжа, сколько истока унифицирующего движения духа внутри индифферентной материи. Это движение Эйзенштейн и называет пафосом. Пафос же начинает играть *диалектическую* роль. Конечно, Эйзенштейн далек от того, чтобы дух у него искал совпадения вещи с понятием (это дело философии), но понятие с неотвратимостью возникает в эйзенштейновских спекуляциях по поводу “Метода” или *Grundproblem*, где движение аффекта превращается в движение сознания между абстрактностью понятия и конкретностью чувственного восприятия, то есть именно гегелевским движением *par excellence*¹⁰. Так “отказное движение”, которое когда-то понималось Эйзенштейном как конфликтное, а потому *выразительное* соединение импульса и торможения, теперь понимается как схема диалектического процесса. Отказное движение – это “замена простого утверждения – развернутым... отрицанием отрицания. Готового результата – процессом становления” (там же, 204). Выразительный жест, как указывает Эйзенштейн, “должен следовать развернутой формуле диалектики” (там же, 205).

В исследовании “Чет-нечет. Раздвоение единого” Эйзенштейн объясняет, каким образом происходит диалектизация выразительного движения. Он называет эту трансформацию “переходом процесса из двухточечной схемы в *трехточечную!* Именно не в “логическую” пару: исходная точка и точка цели; а в динамическую триаду: точка намерения, точка его отрицания и снятие ее

¹⁰ Вот формула “метода”, как формула диалектики: “Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей “двуединости”. Воздействие произведений искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления” (Эйзенштейн 2002а: 167).

новым отрицанием на путях к точке осуществления” (Эйзенштейн 2002б: 174–175). Примером для Эйзенштейна является удар молотом по наковальне, который невозможен без “предварительного замаха”, то есть, “отказного” движения в противоположную цели сторону. Эйзенштейн иллюстрирует свой пример графической схемой. На прямой он отмечает точку начала движения – точку намерения – , которое первоначально идет назад к “точке отрицания”, а затем перебрасывается далеко вперед к “точке осуществления”. Необходимость этой диалектической схемы объясняется им следующим образом: “... иначе действие не прочтется зрительским восприятием, совершенно так же, как невозможно зрителю уловить во всей полноте всеокушающее фортиссимо, если ему не предшествовал оборот “в противоположную сторону громкости” – в тишину” (там же, 175).

Диалектизация начинается в переосмысления онтологии точки, которая, как мы знаем, является индексом аффекта, пафоса. Аффект есть переживание некоего внешнего воздействия, и в этом смысле он обладает собственной полнотой. Кандинский, и Эйзенштейн вслед за ним, уподобляли его внутреннему звучанию. При этом восприятие этого звучания совершенно не нуждалось в своей противоположности, например, тишине. Но теперь эта некогда самодостаточная точка начинает описываться как “неполная”, это лишь “точка намерения”, которая может быть воспринята лишь в той мере, в какой она будет соотнесена с точкой отрицания и точкой осуществления. Без такого соотнесения, как пишет Эйзенштейн, она просто “не прочтется зрительским восприятием”.

Как заметил Чарльз Тейлор по отношению к гегелевской диалектике, материальные объекты просто даны нам; для того, чтобы мы могли увидеть в них противоречие, они должны “полагаться” (*we have to look at them as posited*) (Taylor 1975: 130). Как только мы начинаем понимать вещь, как полагаемую духом, она перестает быть “данной” нам вещью, но начинает соотноситься с духом, ее полагающим и, таким образом, она превращается в частное, неадекватное *отражение* вещи, которое, чтобы достигнуть адекватности, должно первоначально подвергнуться отрицанию. Диалектическое противоречие вводится в вещь через соотношение ее с тотальностью полагающего ее духа. Но именно это мы и имеем у Эйзенштейна, который берет точку, как индекс аффекта, и превращает ее в “точку намерения”, приобретающую общий смысл только через соотнесение с постулированным целым некоего процесса движения, через соотнесение с точкой отрицания и точкой осуществления. Противоречие проникает в аффект, как только он превращается в часть целого, которое именно в силу того, что это часть, не может быть адекватно представлено этой частью.

В итоге у Эйзенштейна на первый план выдвигается фигура *pars pro toto*, которая оказывается необходимым звеном утверждения диалектики. Любое

данное должно пониматься как *pars* какого-то неведомого *toto*. При этом мышление в категориях *pars* провозглашается им *прологическим чувственным мышлением*; *pars* же непременно соотносятся с *toto*, то есть с целым гегелевского духа, и тем самым становится элементом абстрактно-логического мышления. Диалектика оказывается не только схемой процесса, но и схемой перехода от конкретно-чувственного (первобытного) к логически-рациональному (напомню, что скачок из чувственное в абстрактное называется Эйзенштейном “пафосом”). Это собственно и есть гегелевская схема самодвижения духа¹¹. Чтобы ее запустить, “точка” должна изначально трансформироваться из адекватной в неадекватную. Жак Ривелейг пишет о необходимости у Гегеля понимать все относящееся к конечному сознанию, как ложное (*pas vrai*) (Rivelaygue 1990: 435). Это чувство неадекватности, ложности и создает противоречие между частным данным и тотальностью смысла, который и приводит в движение весь процесс. Само диалектическое движение тут зависит от обнаружения этой неадекватности, “различия” внутри данного. В заметках к “Методу” Эйзенштейн говорит о необходимости сделать “шаг вперед от точечного” (Эйзенштейн 2002b: 445) и указывает, что шаг этот возможен только благодаря “чувственной диссернации <различию>, предшествующей мыслительной (начально-“логической”)” (там же). Иначе говоря, мы должны найти неадекватность, отсутствие идентичности (различие) в самом аффекте, связанном с “точкой”, выход из которой невозможен без установления этого различия, представимого в категориях частичности, неполноты. Это различие, по Эйзенштейну, не может принадлежать самому аффекту, или вещи, которая его вызывает. Оно вносится только через постулирование точки как части целого, то есть исключительно через соотношение с субъектом, или шире с тем духом, который в процессе исторического движения порождает историю культуры.

Эйзенштейн не оставляет на этот счет никакого сомнения. Первый этап диалектического движения, по его мнению, это этап, “где любая случайная часть считается и читается (и изображается) автором за целое” (там же, 442). Иными словами, это момент самодостаточности “точки”, аффекта. Но для позднего Эйзенштейна феноменально “данное” – это всегда только “частичное”, чье отношение к целому вытеснено из сознания. Это всегда *ложное целое*: “Первый акт этапа *pars pro toto* (раннего на путях к абстрагированию (*pars pro toto* “единственное”) – это *выламывание* части из целого” (там же, 443). Целое, таким образом, всегда предшествует части, которая естественно всегда полагается только по отношению к целому. Эйзенштейн тут сталкивается с тем тупиком, из которого диалектика так и не смогла найти выхода. Именно этот тупик вынудил

¹¹ См. эйзенштейновское разъяснение перехода *pars pro toto* в диалектику: Эйзенштейн 2002b: 68–69.

современных философов (например, Делёза) искать различие в самом данном, а не в его отношении с мнимым целым. Эта же “диалектическая позиция” объясняет, почему Гегель не принимал Спинозовской субстанции как внешней и самодостаточной¹². В ней не было той частичности и различия, которые бы позволили интегрировать ее в мыслительный процесс.

Эстетика позднего Эйзенштейна оказывается во многом основанной на постулировании мнимых точек, соотносимых с мнимыми тотальностями. Структура этих мнимых точек позволяет запустить “процесс”, диалектическое движение, которое может быть амплифицировано и превращено в общее движение культуры на протяжении тысячелетий. Именно эта конструкция мнимости позволила Эйзенштейну “сконструировать” экстравагантный механизм культурной эволюции, основанный на диалектическом движении точек, восстанавливающих синтез непредсказуемых тотальностей. Вопрос о том, насколько все наши конструкции исторического процесса подчиняются сходной схеме, остается открытым.

Литература

- Aristotle 1976. *Metafizika. Sochineniya v chetyreh tomah, t. 1.* Moscow: Mysl', 63–367. Аристотель 1976. *Метафизика. Сочинения в четырех томах, т. 1.* Москва: Мысль, 63–367.
- Bataille, George 1997. *Vnutrennij opyt.* Saint Petersburg: Aksioma, Mifril. Батай, Жорж 1997. *Внутренний опыт.* Санкт-Петербург: Аксиома, Мифрил.
- Ejzenshtejn, Sergej 1964. *Montazh attraksionov. Izbrannye proizvedeniya v shesti tomah, t. 2.* Moscow: Iskusstvo, 269–273. Эйзенштейн Сергей 1964. *Монтаж аттракционов. Избранные произведения в шести томах, т. 2.* Москва: Искусство, 269–273.
- 1999. Final “Mednogo vsadnika”: Fragmenty iz knigi “Montazh”. *Kinovedcheskie zapiski* 42: 106–128. Эйзенштейн Сергей 1999. Финал “Медного всадника”: Фрагменты из книги “Монтаж”. *Киноведческие записки* 42: 106–128.
- 2000. *Montazh.* Moscow: Muzej kino. Эйзенштейн Сергей 2000. *Монтаж.* Москва: Музей кино.
- 2002a. *Metod, t. 1.* Moscow: Muzej kino – Ejzenshtejn-tsentr. Эйзенштейн Сергей 2002. *Метод, т. 1.* Москва: Музей кино – Эйзенштейн-центр.
- 2002b. *Metod, t. 2.* Moscow: Muzej kino – Ejzenshtejn-tsentr. Эйзенштейн Сергей 2002. *Метод, т. 2.* Москва: Музей кино – Эйзенштейн-центр.
- 2004. *Tsvet i smysl. Neravnodushnaya priroda, t. 1.* Moscow: Muzej kino, Ejzenshtejn tsentr, 111–133. Эйзенштейн Сергей 2004. Цвет и смысл (Желтая рапсодия). *Нервнодушная природа, т. 1.* Москва: Музей кино – Эйзенштейн-центр, 111–133.

¹² Это сопротивление Спинозовской субстанции подчеркивает правоту Флоренского, указывавшего, что точка “начисто выметает пространство от какой бы то ни было реальности”. В конце концов, именно точка позволяет признать любую данность “ложной”.

- 2006. O stroenii veschej. *Neravnodushnaya priroda*, t. 2. Moscow: Muzej kino, Ejzenshtejn-Tsentr, 14–45. Эйзенштейн Сергей 2006. О строении вещей. *Нервнодушная природа*, т. 2. Москва: Музей кино – Эйзенштейн-центр, 14–45.
- Ejzenshtejn, Sergej; Tret'jakov, Sergej 2000. Vyrzitel'noe dvizhenie. In: Ivanov Vladislav (ed.), *Mnemozina*, вып. 2. Moscow: Editorial URSS, 292–305. Эйзенштейн Сергей, Третьяков Сергей 2000. Выразительное движение. – В кн. Иванов, Владислав (сост.), *Мнемозина*, вып. 2. Москва: Эдиториал УРСС, 292–305.
- Florenskij, Pavel 1996. Symbolarium. *Sochineniya v chetyreh tomah*, t. 2. Moscow: Mysl', 564–590. Флоренский, Павел 1996. Symbolarium (Словарь Символов) Выпуск 1-й. Точка. *Сочинения в четырех томах*, т. 2. Москва: МЫСЛЬ, 564–590.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1999. *Lektsii po istorii filosofii*, kn. 3. Saint Petersburg: Nauka. Гегель, Г. В. Ф. 1999. *Лекции по истории философии*, кн. 3. Санкт-Петербург: Наука.
- Henry, Michel 2005. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris: PUF.
- Ivanov, Vyacheslav 1999. Estetika Ejzenshtejna. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, t. 1. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury, 141–378. Иванов, Вяч. Вс. 1999. Эстетика Эйзенштейна. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, т. 1. Москва: Языки русской культуры, 141–378.
- Kandinskij, Vasilij 2001a. O duhovnom v iskusstve. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, t. 1. Moscow: Gileya, 104–171. Кандинский, Василий 2001а. О духовном в искусстве. *Избранные труды по теории искусства*, т. 1. Москва: Гилея, 104–171.
- 2001b. Tochka i liniya na ploskosti. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva*, t. 2. Moscow: Gileya, 114–276. Кандинский, Василий 2001б. Точка и линия на плоскости. *Избранные труды по теории искусства*, т. 2. Москва: Гилея, 114–276.
- Macherey, Pierre 1990. *Hegel ou Spinoza*. Paris, Editions de la Découverte.
- Malevich, Kazimir 1995. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. *Sobranie sochinenij v pyati tomah*, t. 1. Moscow: Gileya, 35–55. Малевич, Казимир 1995. От кубизма и футуризма к супрематизму. *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1. Москва: Гилея, 35–55.
- Meyer, Michel 2000. *Philosophy and the Passions*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Rivelaygue, Jacques 1990. *Leçons de métaphysique allemande*, v. 1. Paris: Grasset.
- Schopenhauer, Arthur 1993. Mir kak volya i predstavlenie. O *chetverojakom korne...* *Mir kak volya i predstavlenie*. T. 1. *Kritika kantovskoj filosofii*. Moscow: Nauka, 125–502. Шопенгауэр, Артур 1993. Мир как воля и представление. О *четверояком корне...* *Мир как воля и представление*. Т. 1. *Критика кантовской философии*. Москва: Наука, 125–502.
- Taylor, Charles 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Punkt – paatos – totaalsus

Kui kaht fragmenti montaažis vastandatakse, on võimalik kaks olukorda. Esiteks võib meil olla tegu teatud kehtestatud narratiivsetele koodidele vastava järjepidevusega. Näiteks ületab tegelane kaadri parempoolse piiri ning ilmub uuesti välja järgmise kaadri vasakust servast. Sellist kujundit loetakse järjepidevuse kujutamiseks, ent seda ei näidata tema terviklikkuses. Lünka ruumilises järjepidevuses kompenseerib loo järjepidevus. Teisest küljest võib meil olla tegu põrkumisega, mida ei toeta ükski kood ning mis avab võimalusi metafooride, metonüümiate ning allegooriate esitlemiseks. Võimalikud on ka vägivaldsed konfliktid ja šokid nagu Godard'il. Meile pole tegelikult teada, kuidas kõik need kodifitseerimata montaažikujundid toimivad. Pole olemas üldtunnustatud teoreetilist mudelit, mis võiks ära seletada, kuidas me suudame sünteesida kaht heterogeenset elementi.

Montaaž võlus Sergei Eisensteini kogu elu ning ta püüdis mõista selle toimimismehhanisme. Erilist huvi pakkus talle kahe erineva meedia valda kuuluvate elementide, näiteks heli ja pildilise kujundi, vahelise vastastikmõju mõistatuse lahendamine ning see, kuidas need saavutavad ühtsuse. Käesolev artikkel keskendub Eisensteini hilistele kirjutistele, milles ta kasutas paatose ideed ning hegellikku dialektikat, analüüsides montaaži kui dünaamilist protsessi. Eisensteini järgi liidab montaaž erinevad salvestatud materjali osad ühte, ent käivitab ühtlasi ka terve kultuuri evolutsioneerumise mehhanismi. Sellest seisukohast lähtudes ei ole kino üksnes modernismi kunst, vaid kultuuri arengu kõrgeim tase, mis mõneti sarnaneb absoluutse teadmise tasandiga, millele vaim jõuab Hegeli puhul.