

Сергей Айзенщайн

МОНТАЖЪТ

София, 2012

Преводът е направен по изданието:
Сергей Михайлович Эйзенштейн
МОНТАЖ

Всички права запазени. Нито една част от книгата не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на издателство „Изток-Запад“.

© Международный Эйзенштейн-Центр, 2000

© Наум Клейман, съставителство, предисловие, коментари, 2012

© проф. Владимир Игнатовски, превод, 2012

© Издателство „Изток-Запад“, 2012

ISBN 978-619-152-116-6

СЕРГЕЙ
АЙЗЕНЦАЙН

МОНТАЖЪТ

Превод от руски
проф. Владимир Игнатовски

Редактор
Любен Козарев



С БЛАГОДАРНОСТ КЪМ МЕЖДУНАРОДНИЯ ЭЙЗЕНШТЕЙН-ЦЕНТЪР ЗА БЕЗВЪЗМЕЗДНО ПРЕ-
ДОСТАВЕНИТЕ ПРАВА ЗА ИЗДАНИЕТО НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК

КНИГАТА ИЗЛИЗА С ЛЮБЕЗНОТО СЪДЕЙСТВИЕ НА НАТФИЗ „КРЪСТЬО САРАФОВ“

СЪДЪРЖАНИЕ

Ефектът Айзенщайн (Наум Клейман) 7

МОНТАЖ 1937 / 39

Предисловие 40

Бележки към „Встъплението“ 42

РАЗДЕЛ I. МОНТАЖЪТ В КИНЕМАТОГРАФА НА ЕДИННАТА ГЛЕДНА ТОЧКА / 49

Композицията на кадъра 50

Композицията на мизансцена 59

Изображение и образ 67

Образ и идея 73

За природата на линията. Контур и интрига 78

Контур и обобщение 87

Образ и метафора 99

Композиция и концепция 107

Движението на образа 118

Вътрешнокадровите конфликти като
предпоставки за монтажа 126

Междукадров конфликт
и пластична непрекъснатост 129

МОНТАЖ И АРХИТЕКТУРА.

МОНТАЖ И ЖИВОПИС / 139

Атинският Акропол 142

Балдахинът на Бернини 147

Ермолова 163

РАЗДЕЛ II. МОНТАЖЪТ В КИНЕМАТОГРАФА НА ПРОМЕНЯЩАТА СЕ ГЛЕДНА ТОЧКА / 189

Основният феномен на киното:

динамика от статиката 190

Прафеноменът на киното: ейдетика и ритъм 205

Монтажният образ на движението 212

Монтажното обобщение 219

Монтажът в актьорското изкуство 229

„Разделяне на откъси“ 239

Образът на изграждането 250

Монтажният метод при Омир 256

Монтажният метод у Маларме	262
Дионис и Озирис	267
Акrostих и центон	277
Монтажът у Шекспир	290
Монтажът при Джойс	302
Глаголността на метафората.....	308

ПУШКИН КАТО МОНТАЖИСТ / 327

Битката с печенегите	329
Битката при Полтава.....	339

РАЗДЕЛ III. МОНТАЖЪТ НА ТОНФИЛМА / 355

Изобразителност и ритъм.

Двуплановост на зрелището	356
---------------------------------	-----

Метър и ритъм.

Композицията като „зидане с тухли“	373
--	-----

Звукът в киното като музикално движение	390
---	-----

Синхронно и асинхронно	402
------------------------------	-----

Съизмеримост на изображението и звука.....	409
--	-----

Монтаж по хоризонтала и по вертикала.....	419
---	-----

Кадърът и монтажът в рамките на звука	426
---	-----

Симултанност и последователност

при възприятието и в композицията.....	430
--	-----

Методологията на звуко-зрителния монтаж	443
---	-----

Звук и цвят.....	454
------------------	-----

Единството е в образа.....	471
----------------------------	-----

За синтеза на изкуствата	477
--------------------------------	-----

ЕЛ ГРЕКО И КИНОТО / 485

Вместо заключение	555
-------------------------	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ

СТАТИИ ЗА МОНТАЖА (1926–1929) / 569

[Книгата сфера]	570
-----------------------	-----

Бела забравя ножиците.....	571
----------------------------	-----

Заявка.....	578
-------------	-----

Неочакван допир.....	580
----------------------	-----

Отвъд кадъра	589
--------------------	-----

Четвъртото измерение в киното	602
-------------------------------------	-----

Драматургия на киноформата	619
----------------------------------	-----

Коментари	639
-----------------	-----

Бележки	644
---------------	-----

Показалец.....	691
----------------	-----

ЕФЕКТЪТ АЙЗЕНЩАЙН

Кинематографът е интересен дотолкова, доколкото той е „малка експериментална Вселена“, по която е възможно да се изучават законите на явления, много по-интересни и значими, отколкото са бягащите картинки.

СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН
в ПИСМО ДО ЕСТЕР ШУБ, 1931 г.

ЧИТАТЕЛЯТ, ПОЛУЧИЛ ВЪЗМОЖНОСТ ПРЕЗ 2000 г. за първи път да прочете на руски тази книга, над чийто ръкопис авторът е работил през 1937 г., вероятно ще бъде силно изненадан.

Той може да попита: как е успял Айзенщайн, току-що преживял трагедията на забраната и унищожаването на неговия филм „Бежин луг“, заплашен от арест и гибел, е намерил сили да теоретизира по повод на киномонтажа и на неговите предшественици в архитектурата, в живописата, в литературата и музиката? Откъде идва това мъжество тогава, в епохата на „голямата чистка“, да разсъждава за митологичните представи на древните египтяни и гърци, да анализира структурата на поезията на Пушкин и Уитман, да прониква в тайните на композицията на живописните платна на Серов и Ел Греко? Как е посмял да аргументира прогнозите си за развитието на звуковото кино с експериментите на сюрреалистите и манифестите на съратниците на Джойс (макар да съпровожда метежните за съветската естетика цитати със задължителните тогава обидни епитети)?...

Но заедно с това читателят има право да си зададе и въпроса: как е възможно човек умен (според единодушното признание на съвременниците един от най-умните сред своето поколение) и честен (дори противниците му не са се съмнявали в неговата почтеност), как е могъл режисьорът на филма „Броненосецът Потьомкин“, в цял свят възприет като протест против тиранията и репресиите, как е могъл художникът, за пореден път станал жертва на безцеремонна разправа – как е могъл Айзенщайн през

ноември 1937-а, в разгара на сталинския терор, да напише на-
пример такова нещо:

Със своя небивал размах двайсетте години на нашата победонос-
на революция доказаха величието на лозунга „Всичко за човека!“
като стимул, допринесъл за нечувани победи.

Какво се крие зад тази фраза и подобни формули, които от
време на време разкъсват този силно интелектуален текст, чиято
същност няма нищо общо с тях? Цинизъм? Лицемерие? Страх?

Защо изобщо режисьорът се захваща с тази книга и защо ос-
тавя ръкописа незавършен, необработен, неиздаден?

За какво е писан и за кого е предназначен тогава, през кър-
вавата 1937 г.?...

РЪКОПИС ОТ ОГЛЕДАЛНИЯ СВЯТ

Четвърт век по-късно, през късната есен на 1962 г., в апогея на
Хрущовото размразяване, подготвихме втория от шестте тома
„Избрани произведения“ на С. М. Айзенщайн. Половината от
неговия архив се намираше в Централния държавен архив за
литература и изкуство (ЦГАЛИ) на СССР, другата (предимно
непубликувани изследвания, дневници и рисунки на режисьор-
а) все още се съхраняваше в дома на неговата вдовица Пера
Моисеевна Аташева, която бе решила да предаде автографите
за съхранение в държавния архив само след като бъдат публи-
кувани. Група млади киноведи, сред които имах щастието да
бъда и аз, ѝ помагаше да подреди тази част от архива, тъй като
тя почти бе ослепяла от диабета. Архивът няколко пъти бе пре-
насян и преместван: от къщата на „Потилиха“ (където бе живял
и бе умрял Айзенщайн и където Висшата власт не разреши да
се създаде дом-музей на изпадналия в немилост режисьор) ръ-
кописите се пренесоха на булевард „Гогол“, в квартирата на ро-
дителите на Пера Аташева, от там – във ВГИК (където нямаше
условия за тяхната научна обработка и грижливо съхраняване),
после – обратно на булеварда (където няколко пъти ръкописи-
те трябваше да бъдат спасявани поради наводнение от горния
етаж), и накрая на улица „Смоленска“, където след многогодиш-
ни усилия Московският градски съвет милостиво бе отпуснал
на вдовицата на Айзенщайн (който не беше „Народен артист на
СССР“, а само „Заслужил деец на изкуството на РСФСР“) малка

двустайна квартира. Там, макар и трудно, архивът бе разположен на лавици, наредени зад голямо огледало, намиращо се по средата на стаята.

Оттам, иззад огледалния свят, бе извадена сиво-жълта папка с надпис „За монтажа“. В нея бе ръкописът на теоретично съчинение, чиято последна страница завършваше на полуфраза, с каквато обикновено никой, който пише, не завършва текста. Беше ясно, че някъде трябва да има поне още един лист, на който поне да бъде завършено това незавършено изречение. „Не е само един, това е голям ръкопис. Търси внимателно“ – каза Пера Аташева. И изведнъж като по магия започнаха да излизат и да се съчетават една с друга страници – понякога отделни, понякога скачени с ръждясали кламери, изписани ту със зелено, ту със синьо мастило, ту с обикновен черен молив – озаглавени „Монтаж“ или просто „Монт“. Постепенно започнаха да се очертават контурите на тогава неизвестна на никого от нас книга, която не беше включена в плановете на шесттомника...

Веднъж Пера Аташева разказа историята на тази книга. Ето нейния разказ, по-късно потвърден и допълнен с документи, достъп до които историците получиха едва през 90-те години на миналия век.

С ПИСТОЛЕТ, ОПРЯН В ЧЕЛОТО

Една сутрин през пролетта на 1937 г. Сергей Михайлович не излязъл от спалнята за закуска. Дори не се обръснал, което било лош знак. Когато леля Паша, която се грижела за дома, го попитала дали всичко е наред, той, без да отваря вратата, не особено учтиво помолил да го оставят на мира. Обезпокоена, леля Паша се обадила на Пера Аташева, която тя не ценяла особено и не признавала за жена на Айзенщайн, но в трудни моменти викала на помощ – знаела, че той има доверие на Пера и се вслушва в съветите ѝ. Пера побързала да отиде от булевард „Гогол“ на „Потилиха“. Но дори за нея вратата не се отворила. Освен „Какво сте се домъкнали? Оставете ме!“ Пера чула от „Стария“ думи, които сериозно я уплашили – че той смята да иде и да *им* каже всичко, което си мисли, а пък там – каквото ще да става. Повече от очевидно било, че подобно – несъмнено сериозно – намерение е самоубийствено.

Ситуацията много точно обяснявала изреченото от леля Паша: „Айзен пак го пилатят.“^А От 17 март – от деня, в който със заповед на Борис Захарович Шумяцки, началник на Главното управление на кинематографията, е прекратена работата над филма „Бежин луг“ – Айзенщайн живее под заплахата да бъде арестуван. През цялата втора половина на март и в началото на април на съвещанията на творческия актив на киноработниците в Москва в ГУК, а след това и в киностудиите, и във ВГИК се провежда организирано от началниците обсъждане (по-точно – предрешено осъждане) на незаснетия докрай и немонтиран материал на „Бежин луг“.

Властта очаквала от Айзенщайн панегирик за Павлик Морозов, „малкия герой на нашето време“, изисквала химн, който да прославя колективизацията на селото, искала е нагледно обосноваване на превъзходството на социално-държавните над семейно-родовите и личните отношения. Сценарият на Александър Ржешевски¹ пренася станалата популярна сюжетна колизия (конflikта на пионерчето с неговото семейство и убийството му) от Урал по тургеневските места, за да се създаде контраст между героичната съвременност и проклетото крепостно минало. Но очакванията на Властта били измамни. За разлика от сценария във филма имало много малко реминисценции и цитати от „Записки на ловеца“ на Тургенев (освен поетичната нощна сцена на самия Бежин луг). За това пък кадрите на колхозния филм били изпълнени с библейски, евангелски, митологични мотиви: политкомисарят чичо Вася^В напомнял вехтозаветния Авраам, принасящ в жертва сина си Исаак; великанът колхозник, рушащ иконостаса на селската църква, наподобявал Самсон, съборил храма не само върху главите на враговете си, но и върху себе си; малкият герой Степок приличал на нарисувания от Нестеров отрок Вартоломей (бъдещия светия Сергей Радонежки)², а неговият безименен Баща се асоциирал с езическия бог Пан...

Филмът, започнат през 1935, е спрял още през пролетта на 1936 г., материалът е обсипан с ругатни, принудили режисьора да смени актьорите, да преработи сценария, да махне подозрителните алюзии, да опрости стила на кадрите и на монтажа до нивото на общодостъпното реалистично изложение. Но и вторият вариант излязъл порочен – и той повече приличал на трагедия, отколкото на панегирик. Две-три седмици преди постановката да е завършена, работата над филма е спряна.

^А Възрастната жена съпоставя ситуацията, в която е изпаднал Сергей Айзенщайн (наричан от мнозина близки просто Айзен или Стария) с процеса срещу Христос при Пилат Понтийски. – Б.пр.

^В В онези години в Съветския съюз политкомисари има не само в армията, но и в производството, и в колхозите. – Б.пр.

По време на обществените обсъждания било наредено филмът да бъде заклеен заради демонстрираните от режисьора „формализъм и мистицизъм“, за „изкривяване на светлия образ на Павлик Морозов и на нашата героична съветска действителност“. Към това добавили и „изразходване на народни средства в името на естетически упражнения и търсения“. Шумяцки, явен противник на Айзенщайн, показал на Сталин част от работния материал на „Бежин луг“ – епизода с пожара – с всички дубли и варианти на кадрите (за да докаже „прахосничеството на формалиста“ и че „режисьорът подозрително се любува на опожаряването на колхозна собственост“). Филмът бил забранен и унищожен: в студията пристига нареждане от ГУК единственото монтирано копие – работното – „да бъде дадено за претопяване“.

Немногого опити да бъде защитен ако не филмът, то поне режисьорът, правели застъпниците подозрителни и ги заплашвали със сериозни неприятности за късогледство и изгубена класова бдителност. Очаквали от Айзенщайн не обяснения, а покаяние. Сергей Михайлович в официално писмо до Шумяцки от 16 април се съгласява, че не е възможно да се спаси филмът с доснимане и доработване, единствено възможно е филмът да се спре и забрани и моли да му поверят нов филм. На 17 април във вестник „Кино“ е отпечатана статията на Айзенщайн „Грешките на „Бежин луг“, писана, както казваше Пера Аташева, с пистолет, опрян в челото.

Никой не би могъл да предскаже какъв ще бъде крайният резултат от самобичуването – опрощаване или окончателно осъждане по политическия член 58 от Наказателния кодекс. Два дена по-късно Шумяцки изпраща на Сталин копие от писмото на режисьора и настоява да не се позволява на непоправимия формалист да снима, като доносници, че „в лични разговори Айзенщайн се стареа до подкрепи претенциите си, като заплашва да се самоубие...“. Шумяцки подготвя безпощаден проект за постановление на ЦК на ВКП(б):

1. Да се приеме, че не е възможно да се използва С. Айзенщайн като режисьор.
2. Отделът по печата на ЦК да предложи на вестниците... да осветят на страниците си порочния творчески метод на С. Айзенщайн.^A

Тези и другите официални писма и документи се цитират по книгата: Леонид Максименков, *Сумбур вместо музика. Сталинская культурная революция (1936–1938)*, главата „Дело Сергея Эйзенштейна, 1937“, М., „Юридическая книга“, 1997, с. 241–253.

ПОД ДАМОКЛЕВИЯ МЕЧ

По гласа на „Стария“ Пера разбрала, че този път няма да се справи сама с неговата „психологическа криза“. Тя набрала Исаак Имануилович Бабел³. Айзен го уважавал не само като голям писател, но и като мъдър човек – заедно с него преработвал сценария на „Бежин луг“, когато се опитвал да спаси филма, след като бил забранен първият вариант. Освен това Бабел познавал някои висши чинове от органите и по-добре от мнозина би могъл да обясни възможните пътища за спасение или поне логиката на нарастващото наоколо безумие. Когато чул лаконичната молба на Пера да дойде веднага, Бабел – в съответствие с епохата – не почнал да разпитва по телефона каква е причината да се бърза толкова, само казал „веднага идвам“. Айзенщайн веднага го пунал. На Пера се сторило, че разговорът им продължил вечно. Накрая и двамата излезли в дневната, където мълчаливо седели леля Паша и Пера. Айзен помолил Пера да почака още малко – докато се обръсне и напише едно писмо, което тя ще трябва да предаде където трябва. След известно време ѝ връчили запечатан плик, адресиран: Москва, Кремъл. На масата останала черновата. В горната част на страницата – дебело зачертаното обръщение „Скъпи Йосиф Висарионович!“, а по-долу – нервно и хаотично нахвърляни тезиси, сред които с усилие можело да разчетат фрази като: „Чувствам сили да създам още много филми като „Потьомкин“ и „Моля не за привилегии, а за доверие“.

Както по-късно научила Пера, Бабел посъветвал, първо, да се обърне директно към Сталин без посредници: това би трябвало да се хареса на „Вожда“ и да неутрализира интригите на Шумяцки, зад когото стоял старият болшевик апаратчик Платон Михайлович Керженцев⁴ (по това време председател на Комитета по изкуствата, отдавна известен като покровител на догматици и демагози – „рапшовски и напостовски организатори на погроми“⁵, както ги наричал Айзенщайн).

Второ, според Бабел повече не било необходимо да се признават грешките (необходимият ритуал бил спасен!), трябва да се настоява, че е убеден във възможността да продължи да работи.

Трето, хубаво би било да изчезне за известно време от Москва – не да се скрие (което било практически невъзможно), но просто да замине, например в санаториум. Разбира се, биха могли да го арестуват и там, но колкото и странно да изглежда,

временното отсъствие от постоянния адрес понякога помагало да се спечели време и да се избегне арестът, санкциониран на някой от етажите, но не и на самия връх...

След като изпратил писмото до най-високото място, Сергей Михайлович веднага започнал да си урежда карта за санаториума. Кисловодск бил за Айзенщайн не само опит да се спаси от заплашващата го опасност. Било му е жизнено необходимо да си почине и да се полекува след двегодишната каторжна работа по време на снимките на филма и непрекъснатите разправии с ръководството.

Имало още една причина да му се иска да изчезне от Москва.

По време на снимките на „Бежин луг“ Сергей Михайлович между другото споменал на Пера, че „не прави онова, което трябва“, че той, току-що пренесъл се от комуналната квартира на „Чистие пруди“ в самостоятелно жилище на „Потилиха“, вместо да губи време и сили да реди трактори в кадър, ако може, ще напише книга за монтажа, която отдавна бил обещал на студентите си и на себе си...

Колкото и опасна да била за живота на Айзенщайн ситуацията, възникнала около „Бежин луг“, неговите тревоги и безпокойства не се изчерпвали с нея. Не само над него, но и над цялата култура на киното била надвиснала заплахата от унищожение – над всичко, което съумели да постигнат през изминалите години. Особено много нападали – и в критиката, и в практиката – изкуството на монтажа – като едно от главните формалистични отклонения. Било необходимо колкото се може по-бързо и аргументирано да бъдат спрени атаките на невежите и некадърниците – да не говорим, че отдавна било дошло време да се анализират и постиженията, и илюзиите на изминатия път, и резервите, и възможностите на киното на новия – звуков – етап от развитието му.

По парадоксален начин трагедията с филма освобождавала Айзенщайн от студийната суета за работа на писалището. А санаториумът му предоставял шанса да се съсредоточи и да обедини многобройните си бележки, записки, парчета от един цялостен текст, които се трупали в папките му.

Освен това „Монтажът“ би могъл да го отвлече от мислите за надвисналия над главата му дамоклев меч.

„БУРЯ И НАТИСК“

За Айзенщайн заниманията с теория не са нито бягство от каторжната режисьорска работа, нито форма на социален искейпизъм. Напротив, за него, още от първите му стъпки в изкуството, дори още преди да започне професионална работа в театъра, теоретизирането е неотделима част от творчеството. Целият му път в киното, като се започне със „Стачка“, се съпровожда от манифести (понякога отразявали, но нерядко и изпреварвали практическите експерименти), от статии, записки в дневниците (направени по време на постановката и запазили жарта на все още неизстиналата лава на творческия екстаз). Освен това той винаги се е стремил да осмисли през личния си опит възможностите и законите на киното.

Трябва да признаем, че Сергей Михайлович е бил склонен да поставя знак на равенство между себе си и кинематографа. Той разглежда като закономерност, общовалидна за цялото киноизкуство, всичко, което е успял да постигне на екрана и да формулира върху хартията. Разбира се, тук намира израз егоцентризмът на художника, който много добре съзнава своята изключителност. Но в не по-малка степен подобно отъждествяване се ражда и от саможертвеното поведение на новатора експериментатор, който е готов да се откаже от масовия успех и от официалното признание, съгласен е да пренебрегне материалното благополучие, склонен е да измени и преодолее онова, което другите приемат за негово достижение и индивидуален стил – заради усвояването на новото изкуство и в името на неговите перспективи.

Но наблюденията, хипотезите и изводите на Айзенщайн, които доскоро, в края на 20-те години, му се стрували (и не само на него!) обективно обосновани, пророчески предусетени и практически доказани, от началото на 30-те години все по-често изглеждат съмнителни или въобще биват отхвърлени. Колкото и болезнени да са за Сергей Михайлович „нападките на другари по класа“ лично против него, неговата тревога надхвърля рамките на личната обида. Монтажът, който атакуват, не е фирмен знак на създателя на „Потьомкин“ и „Октомври“, той е общ родов знак на целия съветски киноавангард – той е лозунг и метод от периода на „бурята и натиска“. Основното в случая е дали ще се запази този авангард, роден от епохата на революцията, от идеалите на тази революция, а с тях ще запази ли своите водещи по-

зиции в изкуството и завоюваният по целия свят авторитет, или ще бъде дискредитиран отгоре и смачкан от ариергарда, който винаги се ориентира не към перспективите, а по робската инерция, която се представя за традиция, по актуалната конюнктура, по осакатените стандарти на идеологическия и комерчески киноконвейер, по бързия успех сред широката публика.

Още през 1932 г., завърнал се от Америка и Мексико, Айзенщайн разбира: необходимостта от революционно изкуство е подменена от изискването за партийност на изкуството. Филмите за масата като творец на историята, в които доминира монтажната поетика, изглеждат анахронизъм в държавата на вождовете и дори са опасни, и именно тези филми и техните създатели се превръщат в обект на борбата с формализма. Този псевдоестетически евфемизъм прикрива идеологическите бури и бюрократичния натиск над изкуството и обществото. Официалната критика срещу монтажа като формалистичен похват е само част от тази кампания.

Удар по монтажа е нанесен и от дългоочакваното изобретение – записът на звук върху филмовата лента. Говорещите и пеещите на екрана актьори са се превърнали в изключително привлекателна атракция за зрителите и само за три-четири години заснетият театър, с неговите принудително дълги, примитивно слепени, но затова пък звучащи кадри, е завоювал целия свят, попътно унищожавайки нямото кино с цялата му поетика. Но проблем не е дължината на кадрите, независимо дали са кратки или продължителни във времето. И монтажният стил далеч не се определя от ситното рязане на лентата в името на бързата смяна на различни изображения, както смятат някои от критиците и епигоните (които, според злъчната забележка на Сергей Михайлович, бъркат руския монтаж с руска салата от ситно нарязани зеленчуци). Айзенщайн още в годината, когато е изобретен тонфилмът, пише за възможното използване на звука не като непрекъснато бърборене (което впрочем много лесно се контролира и редактира), а като елемент на монтажа...

На руски с термина *монтаж* обозначават най-малко технологията на слепване на късчетата лента – Айзенщайн е убеден, че то е естетическо понятие, ключово и съществено за киното. И идеологическите атаки срещу монтажа, както и опитите той да бъде защитен в последна сметка са много сериозно обосновани.

ПАРАЛЕЛИТЕ

Монтажът въобще не е изобретение на младите кинематографисти в следреволюционна Русия. Техни учители са най-вече американците. По-добре от всички други овладели изкуството на динамичното киноповествование, те майсторски редуват било няколко линии на действието с всевъзможни преследвания (както драматични, така и комични) или пък снайперски връзват едрите планове на лица, предмети и детайли в общите и средните планове – като абсолютно владеят вниманието и чувствата на зрителите.

Най-авторитетен дистанционен наставник на проходящите съветски режисьори става Дейвид Уорк Грифит⁶. Във филма си от 1916 г., монументалната „Нетърпимост“, той успява да превърне принципа на паралелния монтаж в преплитане на четири места и епохи (древния Вавилон, Йерусалим по времето на Христос, Париж по времето на Вартоломеевата нощ и съвременна Америка) – и при това успява да съхрани деликатното представяне на душевните състояния на персонажа не само посредством играта на актьорите, но и посредством съпоставянето на кадрите. Непрекъснато представят като пример за майсторството му един момент от съвременната линия на филма: жената на несправедливо обвинения безработен с достойнство очаква решението на съда, но мнимото спокойствие на лицето ѝ (в едър план) се опровергава (в следващия едър план) от трескаво стиснатите ѝ ръце...

Руснаците излязоха добри ученици – те преосмислиха уроците на американците. Ето например как Айзенщайн polemично преработва съпоставянето на лицето и ръцете на Мей Марш при Грифит. В „Потьомкин“, в епизода на оплакване на загиналия матрос Вакулинчук, той монтира тъжното лице на докер от пристанището с ръцете на друг работник, които нервно мачкат кепето му: чувството на скръб за мъченика излиза извън рамките на единичния персонаж, превръща се в състояние на тълпата, превръща я в народ, готов за протест срещу насието и тиранията. „Генералната линия“ предлага друг вариант на темата „лице и ръце“: умоляващо стиснатите ръце на беднячката Марфа Лапкина, която моли да ѝ дадат кон за един ден, за да изоре, се сблъсква с разплутото тлъсто, равнодушно лице на кулака. Монтажното съпоставяне откроява социалните отношения на селяните в руското село.

Разликата между Грифит и Айзенщайн, между американската и съветската школа е не само в идеологията, но и във функциите на монтажа: от сюжетно и психологическо разработване на действието той се превръща в смислообразуваща структура на зрелището.

Тази разлика бе намерила отражение в професионалната терминология. Онова, което американците наричат *cutting* – нарязване (на лентата), точно подобие на немското *Schnitt*, или *editing* – редактиране (на заснетия върху лентата материал), руснаците, като отхвърлят примитивната дореволюционна дума „слепване“, го назовават с френската дума *montage*, чийто основен смисъл е инженерен принцип, сглобяване.

Съветското монтажно кино приема като принцип тъкмо смисловото съпоставяне на кадрите. Кулешов⁷ и Пудовкин⁸, Вертов⁹ и Шуб¹⁰, Козинцев¹¹ и Трауберг¹² (по времето на „СВД“ „Новият Вавилон“), Ермлер¹³ (по времето на „Обломък от империята“), Довженко¹⁴ (в „Арсенал“) и Николай Шенгелая¹⁵ (в „Елисо“) разбират и използват монтажа всеки посвоему, в различни съотношения с другите изразни средства (сюжета, играта на актьорите, пластиката на кадъра) – като *носещата конструкция* на строящото се здание на филма.

Когато знаменитият архитект, създателят на конструктивизма Льо Корбюзие видял „Потьомкин“ и още незавършения „Генералната линия“, той признал, че има нещо общо между онова, което Айзенщайн прави в киното, и неговата идея за изразително разкриване на конструкцията на зданието – като при това се съхранява естествената („документална“ според израза на кинаджиите) фактура на материала. Архитектът не защитавал своя приоритет, а признавал сродството на принципите и даже не на двете изкуства, а на новата архитектура и на новото общество, провъзгласило царството на равенството, справедливостта и труда. А в най-добрия изразител на този стремеж към социално преустройство в света се превръща киното на съветска Русия...

Колкото и обосновани да изглеждат сравненията на „руския монтаж“ в киното с архитектурния конструктивизъм, за Айзенщайн те не са по-важни от други паралели. Той много добре помни, че при него идеите за *монтажа като принцип на изграждане на произведението* идват не от градоустройството и дори не от кинематографа, а от живописиста – от Пикасо и от Брак, създателите на кубизма. От тях идва идеята за аналитично разчленяване на обекта (китара или цигулка) на значещи елементи и нов синтез на изображенията на тези елементи върху платното – в

името на предаване не на външната видимост на предмета, а на неговата цел и смисъл (т.е. не на облика на музикалния инструмент, а на ритъма и на звученето на музиката).

През 1921–1922 г., по времето, когато все още е художник и режисьор в театъра, Айзенщайн с целия плам на младостта се увлича по кубизма. След пет години, вече завършвайки третия си филм – „Октомври“ – и подготвяйки се да обобщи опита си от монтажа в теоретична книга, на 9 декември 1927 г. записва следната мисъл:

Трябва да не забравя да напиша в книгата за кинокубизма (периода на разлагане на явленията и действията на безкрайни планове) като предшестваш периода на търсене на единицата и на теорията на новата образност в киното. Там (в тази глава)... да се развие идеята за кубизма във времето като паралелен на кубизма в плоскостта^A.

В началото на 20-те години, по времето, когато се учи и прави първите си опити в полето на сценографията и режисурата, Айзенщайн обръща внимание на графичните и живописни опити на дадаистите и сюрреалистите – Георг Грос¹⁶, Ханс Рихтер¹⁷, Макс Ернст¹⁸, на фотомонтажите на Джон Хартфийлд¹⁹, Ел Лисицки²⁰ и Александър Родченко²¹. Обединявайки парадоксално реалните детайли в изглеждащо фантастично цяло, те се оказват способни да предложат по-дълбока интерпретация на действителността от робското копиране на повърхността на живота. И макар неговите убеждения да не съвпадат изцяло със стремежите на дадаистите – той не бил могъл да отрече виртуозното владеене на метафоричното съчетаване на разнородните части и остроото въздействие на резултата от техните колажи и монтажи.

Монтажът изглежда универсален метод за съвременното изкуство, а Сергей Михайлович още тогава не би се съгласил на нещо по-малко от универсалност и от метод (а не комплект от похвати). Задачата, която той си поставя, е тъкмо да търси и намери универсалната единица и теория на новата образност.

МОНТАЖЪТ НА АТРАКЦИОНИ

В речника на Айзенщайн думата „монтаж“ се появява две години, преди той да премине в киното – през 1922 г., от списанието „Вещ“, издавано в Берлин от Иля Еренбург. Година по-късно тя

^A Цит по: Фонд С. М. Эйзенштейна, който се съхранява в РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства); фонд 1923, опис 2, ед. хр. 1105; по-долу при цитиране от този фонд ще се изписва само номерът на описа и на документа, напр. РГАЛИ, 1923–2–1105.

се включва в заглавието на първия му теоретичен манифест – „Монтажът на атракциони“.

По-късно, през годините, не спират да бушуват страстите около втората половина на тази двуединна формула. Сергей Михайлович се чудел защо отново и отново му се налага да обяснява, че не е имал предвид триковете и цирковите атракциони (какви-то въпрочем има много в неговия спектакъл „И най-мъдрият си е малко прост“), а всички привличащи зрителя и въздействащи му (т.е. ако използваме латинския – атрагиращи) елементи на зрелището. В неговия манифест са изброени само някои от многобройните разнородни елементи на театралния апарат: маниерът на говорене на актьора Остужев (от Малий театър) и цветът на трикото на примадоната (от Болшой), ударът на тимпаните (във всяка пиеса) и монологът на Ромео (от Шекспир), щурецът на огнището (знаменитият звуков атракцион с настроение в Художествения театър на Станиславски) и залпът под местата на зрителите (шоковият финал на неговия собствен „Мъдрец“ в Първия работнически театър на пролеткулта).

Аналитичното разчленяване на елементите на въздействието се сродява не само с опитите на кубизма, но и с експериментите на модерната физика, пристъпваща в онези години към делене на неделимия атом на елементарни частици (електрони, позитрони, неутрони и т.н.), от които е монтиран светът.

Впрочем става явно родството по избор и с психологията, все по-активно проникваща в сферата на душевния и мисловния живот: психиката на човека се разслоява ту на условните и безусловните рефлексии на Павлов и Бехтерев, ту на травмите и комплексите на психоанализата – като разчита на последващия психосинтез...

За разлика от атракционна думата „монтаж“ не предизвиква тогава никакви спорове: критиците на манифеста я приемат като нещо законно и необходимо. Макар че биха могли да се заядат, че Айзенщайн използва модния технически термин в доста традиционното значение „композиция“, защото всъщност формулата „монтаж на атракциони“ би могла да звучи и като „композиция от въздействащи елементи“.

Но младият новатор, щурмуващ крепостта на изкуството, не би могъл да използва вкаменелите академични термини: думата „композиция“ изглеждаше толкова статично – за разлика от динамичния – като време и като творчество – процес на монтажа!

Когато за първи път се срещнал с кинаджии – това са Лев Кулешов и неговите ученици, – Айзенщайн научил, че монтажът, едва успял да се наложи в киностудиите като технологичен термин, вече е обкръжен с ореола на вълшебна дума, директно свързана с чудесата.

ЕФЕКТЪТ КУЛЕШОВ

Лев Владимирович Кулешов наистина демонстрира чудо. Той монтира един и същ кадър – едрият план на лицето на актьора Иван Мозжухин²² – с различни други кадри, изобразяващи ту димяща чиния със супа, ту ковчег с тялото на млада жена, ту играещо дете, а зрителят бил убеден, че актьорът майсторски играе ту глад, ту скръб, ту умиление. В същото време актьорът нищо не играел – това можело ясно да се види на изолирания едър план на неутралното му лице. Играел монтажът!

Експериментаторът направил решителен извод:

Не е важно собственото съдържание на откъсите, важни са съединяването на два откъса с различно съдържание и начинът на тяхното съединяване и редуване^A.

Този извод е оказал влияние не само на непосредствените ученици на Кулешов (сред които в продължение на три месеца бил и Сергей Айзенщайн), но и на цялата започваща работа в киното младеж. Сергей Василиев (по това време все още занимаващ се с премонтиране на чуждестранни филми за съветско разпространение и все още не вкусил славата на един от създателите на „Чапаев“) довежда извода на Кулешов до краен предел:

Кадърът няма самостоятелно значение и придобива смисъл и изразност само при съпоставянето с други елементи на монтажния филм^B.

Оттук насетне остава само една крачка до твърдението, че отделните кадри приличат на букви, а смисълът възниква само на равнището на съставената от няколко букви дума. Наистина, на професионален жаргон всички, в това число и Сергей Василиев, наричат серията свързани помежду си кадри монтажна фраза – сякаш без да искат признават, че на кадъра във вербалния език съответства най-малко думата. В този случай, в съответствие с направения от Кулешов извод, от неговия експеримент е необходимо да се постигне еднозначност на кадъра – в името на определеността и яснотата на кинематографичното изявление, съставено от такива кадри...

^A Л. В. Кулешов. *Искусство кино*, М., „Теакинопечатъ“, 1929.

^B С. Д. Василиев, *Монтаж кинокартини*, М., „Теакинопечатъ“, 1929.

Опитите да се намери еднозначен кадър е една от утопичните идеи на 20-те години, която е колкото погрешна, толкова и плодотворна. Плаща ѝ данък и Айзенщайн. Понякога дори му се струва, че е близко до желаната цел.

През октомври 1927 г. Сергей Михайлович си поставя следната задача:

От полиграфиката на съвременния кадър – към кадъра-сричка и дори буква!

Сега монтираме кадрите по доминантата – по преобладаващия признак в него: ракурса, движението, осветлението, елементите на действието, чисто оптичния дразнител etc.

Трябва да монтираме два кадъра: единият – отслабнала, другият – ръка^A.

В „Октомври“ се осмиват амбициите на главата на Временното правителство, на „спасителя на Отечеството“ А. Ф. Керенски – който не само е „Премиер-министър“, но и „Военен и морски“ (министър), и „Върховен главнокомандващ“ и „пр. и пр.“... Титрите с тези титли се редуват с един и същи повтарящ се кадър на Керенски, който, съпроводен от адютантите си, се изкачва по Йорданската стълба на Зимния дворец, украсена с едрогърди богини Нике с венци на славата (едрите им планове също се връзват в поредицата редуващи се кадри с крачещия нагоре демократ диктатор).

Монтирал тази интелектуална монтажна фраза, през април 1928 г. Айзенщайн я коментира така:

Най-блестящият начин за придаване на еднозначност на кадъра е неговото повторение. Много сложният барок на Йорданската стълба + Керенски + 2-ма адютанти + статуите etc. много малко прилича на „значка“ с единствено значение. Когато го повторим, то придобива едно значение – „възнесение“. Il se souligne lui-même. <Той подчертава сам себе си (фр.)>^B

Но още на 20 януари същата година записва в дневника си друго мнение, на което е съдено да се наложи:

Разбира се, не е възможно да се постигне пълна еднозначност на кадъра. Както и на думата. Ще трябва и по-късно, както и сега, винаги и във всичко, да монтираме кадрите в съответствие с доминиращия принцип на тяхната многочленност. Едночлен-многочлен са хубави термини в кадрологията^C.

В експеримента на Кулешов близкият план на неутралното лице на Мозжухин, който не играе, също е многочлен, в него

РГАЛИ, 1923–2–1105. ^A

РГАЛИ, 1923–2–1107. ^B

РГАЛИ, 1923–2–1108. ^C

играят и присъщите на този актьор пламтящ поглед, и сенките под очите, хълтналите бузи и тънките сухи устни... Във въображението на зрителите тези елементи на кадъра сякаш встъпват в реакция със ситуативния материал на останалите други кадри (чинията със супа, умрялата жена, играещото дете). Възможно е да се засили ролята на материала (или на съдържанието на кадъра), чието значение според Кулешов не е толкова важно, като се разчленяват – *в отделни кадри* – свръхблизки планове от близкия план на Мозжухин: съсухрените устни и бузи (към чинията със супа) или тъжните очи (към жената в ковчега).

Впрочем Айзенщайн тъкмо така постъпва в своя монтажен анализ и синтез. Например в „Потьомкин“ ситуацията на трагичния разстрел на Одеската стълба естествено изисква разделяне на две, на две линии: на единния общ план на конфликтующите сили на жителите на Одеса, които приветстват въстаналия кораб, и на жестоките палачи, които потискат порива на народа към свобода. Целият епизод е построен като редуване на кадрите на стрелящата редица на войниците и на мирните хора, които загиват (тълпата се разпада на тези отделни хора). Обаче режисьорът не се ограничава само да повтаря кадрите на веригата войници. В нея той забелязва и акцентира в отделни едри кадри детайли, които подчертават характеристиките на материала, който е обезличен (униформеният строй на войниците, заснет от страни или откъм гърба, като главите са изрязани от рамката на кадъра), безмилостен и смъртоносен (подредените, готови за стрелба или стрелящи пушки), механичен (синхронно маршируващата редица войници). Тези кадри – характеристики на войнишкия строй, директно – монтажно – се сблъскват със серия от други кадри – подчертаните, също като отделни кадри характеристики на тълпата: изплашена (паническото движение на безкракия инвалид), объркана (едрия план на стареца), страдаща (средния план на майката на убитото момче), безпомощна (общия план на жената, която се опитва да прикрие с тялото си детската количка), невинна (кадъра на бебето в количката), протестираща (общите и едри планове на учителката).

Може да се каже, че Айзенщайн развива в своите монтажно-кадрови вариации на тема редицата войници и тълпата (вероятно дори без да го съзнава) монтажния ефект, наречен с името на Кулешов. „Преобразяването“ на материала, което в експеримента на Кулешов се случва в съзнанието на зрителя и се възприема като игра на актьора, Айзенщайн съзнателно и последователно използва

в разкадрването и в монтажната конструкция на филма. Посредством рамките на кадрите, заснети от различни гледни точки, той разделя материала (веригата войници), която (особено в сравнение с разнообразната тъпла на жителите на Одеса) изглежда само елементарен знак на насилието, а след това го възплачва в монтажа вече не просто като сблъсък на противостоящите сили, но и като конфликт на социалните им функции и психологически свойства.

КИНОТО НА ЧЕТИРИТЕ ИЗМЕРЕНИЯ

Остроумният наблюдател Виктор Шкловски бе перифразирал старата шега на Хлебников и бе казал по отношение на Айзенщайн: „Той и изобретява, и забогатява.“

Сергей Михайлович никога не е крил от кого и на какво се е учил, но веднъж в дневника си лукаво цитира стиха на Пушкин за Петър, победил шведите при Полтава: „И за учители своих / Заздравный кубок поднимал.“^А Създателят на „Потьомкин“, дори да не е „победил“ онези, които са го наставлявали в младостта му, във всеки случай не се е ограничил единствено да прилага успешно уроците им.

Още в монтажа на „Броненосец“ Айзенщайн не само се съобразява с традиционната вътрешнокадрова доминанта на съдържанието. Той се стреми едновременно да монтира и онова, което също така традиционно е част от формата – пространствените и времевите характеристики на кинокадрите, които по-фино, несъзнателно, но ефикасно въздействат на зрителя: ракурсът, ритъмът на движението, размерът, фактурата, обемите, осветлението... Всичко това заедно със сюжета, актьорите и техните действия започва да играе роля, щом предкамерният материал попадне през обектива върху филмовата лента, а след това от нея посредством прожекционния апарат – на екрана.

За монтажния синтез аналитичното делене на кадрите не се ограничава с предметния, ситуационен, сюжетен материал. На режисьора му се налага да се съобразява с онова, което може да се сметне само за формални обертони на кадъра: тежкия сблъсък на корабните оръдия и плашещата лекота, с която се надигат пушките на караула, готов да разстреля братята матроси, убийствената сивота на брезента, превърнал се в саван и радостната белота на платната на лодките, острите диагонали на стъпалата

^А В българския превод: „и за учители признава / той пленниците свои / и вдига тост за тяхна слава“ – Пушкин А.С. Избрани творби в три тома, С. „Народна култура“, 1988, том първи, с. 410. – Б.пр.

и тревожно трептящите върху морските вълни петна на прожекторите; отмерения ритъм на шествието покрай палатката с тялото на Вакулинчук и катастрофално нарастващия ритъм на спускащата се надолу детска количка.

Повечето от тези атракциони (според терминологията на първия манифест на Айзенщайн) са в състояние да преминават от нивото на чувствени обертонове в групата на смислообразуващи драматургични доминанти. Но дори на равнището на обертоната техният монтаж – осмислянето и съполагането им в композицията – създава онази драматургия на киноформата, която единствено осигурява на филма въздействието на киното като изкуство.

Като монтира кадрите едновременно на няколко равнища, Айзенщайн се убеждава, че благодарение на технологията си киното нагледно потвърждава основния постулат от неговия театрален период: истинско поле за монтажа са не толкова сцената или екранът, колкото зрителското възприятие – сферите на неговите интелектуални и чувствени реакции. В двата филма – „Октомври“ и „Генералната линия“, над които Сергей Михайлович работи едновременно, той прави опит да раздели тези две сфери. И двата филма са съпроводени от теоретични търсения и манифести.

„Октомври“ е посветен на експеримента интелектуално кино, чиято крайна цел е провъзгласена в манифеста „Перспективи“ (1928):

Да върнем на науката нейната чувственост,
на интелектуалния процес – неговия плам и страст.

Да потопим абстрактния мисловен процес в кипежа на практическата дейност.

Да върнем на скопената умозрителна формула цялото ѝ величие и богатство на животински усещаната форма^A.

Предполага се, че в действена задача по този път ще се превърне непосредственото екранизиране на понятия, абстрактни тези, лозунги, цели системи и системи от понятия (в манифеста се уточняват границите на експеримента: „без да се прибягва до посредничеството на фабулата, на сюжета или на живия човек“). Тъкмо в рамките на тази задача се търси еднозначният кадър. Това търсене дори да не завършва с провал, все пак води до корекция на извода, формулиран в статията „Отвъд кадъра (1929)“. В нея Айзенщайн сравнява кадрите не с елементарни знаци,

^A Цитира се по: Сергей Эйзенщайн, Избранные произведения в шести томах, М., „Искусство“, 1964–1971, т. 2, с. 43; по-нататък цитатите от това издание ще се посочват като: ИП, с номера на тома и на страницата.

като тухли с помощта на които мисълта се изразява, гради се (според Кулешов), а с йероглифите от японската пиктография и стига до извода:

Кадърът въобще не е елемент на монтажа.

Кадърът е ядро на монтажа. От другата страна на диалектичния скок в единния ред кадър–монтаж.

Статията „Четвъртото измерение в киното“ от същата година добавя:

Кадърът никога няма да бъде буква, а винаги ще остане многозначен йероглиф.

И неговото разчитане става само в съпоставянето, както е при йероглифа...

Този пример бележи края на спора с Кулешов:

Характеристиката на доминантата е променлива и дълбоко относителна. Проявяването на нейните характеристики зависи от същото онова съчетание на откъсите, условие за чието съчетание е тя самата... <...> Наистина, дори да имаме следната поредица монтажни откъси:

побелял старец;

побеляла старица;

бял кон;

затрупан със сняг покрив,

то не се знае, дали тази поредица ще ни въздейства като старост или като белота.

В същата статия се обясняват монтажните задачи, които си поставя неговият селски филм:

За разлика от ортодоксалния монтаж по индивидуални доминанти „Генералната линия“ е монтиран иначе.

Аристократизмът на персоналната доминанта бе заменен с похвата на демократично равноправие на всички дразнителни, разглеждани сумарно като комплекс... <...>

Мнозина отбелязаха необичайната физиологичност на въздействието на „Генералната линия“.

Тъкмо защото това е първият филм, монтиран в съответствие с принципа на зрителния обертон.

Физиологично и емоционално предвиденото драматургично въздействие на несъзнателно възприеманите характе-

ристики на сериите от кадри позволява на Айзенщайн да посочи ролята на времето (четвъртото измерение от теорията на относителността) в композицията на монтажната поредица – роля, която се проявява не само в ритъма на продължителността и смяната на кадрите, но и в развитието на техните обертонове.

На масата, когато са неподвижни, въобще не е възможно да се разбере по какъв признак са подбрани.

Критерият за тяхното съчетаване е извън обичайните формални кинематографични критерии.

И тук става очевидна още една любопитна черта, която сближава зрителния обертон с музикалния.

Той не може да бъде записан в статичния откъс, точно така както не могат да бъде записани в партитурата музикалните обертонове.

И този, и другият възникват като реална величина само в динамиката на музикалния или кинематографичния процес.

Обертоните конфликти, предвидени, но незаписани в партитурата, възникват диалектично едва при преминаването на лентата през апарата, при изпълнението на симфонията от оркестъра.

Зрителният обертон е истински откъс, истински елемент на... четвъртото измерение.

Пространствено неизобразим в триизмерното пространство и възникващ и съществуващ единствено в четириизмерното (три плюс времето).

Сергей Михайлович е предвиждал атаките на своите невежи колеги и критици:

Четвърто измерение?!

Айнщайн? Мистика?

Крайно време е да не се страхуваме от тази беля – четвъртото измерение.

И внезапно – може би дори сам без да съзнава докрай колко е важна поредната му провокация – добавя:

Защото ще се наложи да обсъдим въпроса за... петото!

ПЕТОТО ИЗМЕРЕНИЕ НА КИНОТО

Едва ли ще се намери зрител, който да види причината за трагедията на Одеската стълба във враждата между две групи от населението или просто в жестокостта на обличените в униформа войници. Айзенщайн ще напише за възприемането на смисъла на кулминацията в „Потьомкин“:

Ако прегледаме купищата от написаното за филма на всички езици и за тази сцена в частност ще видим, че силата на сцената беше и е в онова обобщаващо усещане за *угнетяващия режим*, което се надига в цял ръст от единичния случай, в който редица стрелящи войници разстрелват петстотин човека, които бягат и се хвърлят надолу по една висока стълба в един крайморски град.

Иначе казано, зрителят, който наблюдава и преживява в монтажа на кадрите – в техните съпоставяния и стълкновения – насилието на войниците над жителите на Одеса, стига до извод за нещо, което не е непосредствено изобразимо в кадъра: за деспотичния режим в Русия. Това възприемане на обществения строй чрез строените палачи – възприемане на онова, което не е възможно да се изобрази пряко – се различава принципно от тясно чувственото възприемане на онези незаписани обертони, които въздействат при разгръщането на серията от кадри във времето – в четвъртото измерение на киното.

То се различава и от експеримента на Кулешов, при който възприятието на зрителя, като разшифрова психологически неутралното лице на актьора, сякаш се вглъбява в душата на екранния персонаж (т.е. също в нещо метафизически незримо), но все пак остава в сферата на конкретния единичен случай – също както при Грифит, който съпоставя външно спокойното лице на актрисата и стиснатите ѝ от вълнение ръце.

Обобщаващото усещане, за което става дума при Айзенщайн, сякаш се намира в петото измерение – не в изобразителното (което в киното съчетава пространството и времето), а в образния строеж на филма.

Айзенщайн неведнъж е подчертавал, че строените на Одеската стълба войници не са статичен символ (абстрактен знак) на репресивния режим на царския абсолютизъм, а е именно негов образ, който възниква динамично, развива се, *изгражда се* в чувствата и във въображението на зрителя благодарение на мон-

тажната структура на филма – образ, който той определя като обобщение чрез изображение.

Трудно преводимото на други езици понятие *образ* побира няколко значения: и философско-психологично – като мислен идеализиран образ на реален предмет или явление, и църковно-теологично – като икона, и филологично – като троп или като характер на персонажа, и битово – като ред (начин на живот^A или начин на мислене). Определението на Айзенщайн не противоречи на нито едно от тези значения, но е свързано с теоретичната естетика и с процеса на възприемане.

Практиката и теорията на монтажа в съветското кино от 20-те години и преди всичко при Айзенщайн демонстрира как е възможно с помощта на монтажните механизми да се постигне превръщане на възприемането на изобразителния план в образен. В статията „Дикенс, Грифит и ние“ (за първи път отпечатана през 1944 г.) Айзенщайн си припомня ранните опити на монтажна образност от епохата на неговата младост:

Още в „Стачка“ (1924) в цялата им пълнота изобилстват първите опити на перото в това ново и самостоятелно направление. Масовият разстрел на демонстрацията на финала, като се преплита с кървавите сцени от градската кланица, се слива <...> в кинометафората човешка кланица, която съдържа спомена за кървавите репресии на самодържавието.

<...> В „Броненосецът Потъмкин“ трите несъотнесени едри плана на различни мраморни лъвове в различно положение се сливат в един надигнал се лъв и нещо повече, в друго киноизмерение – във въплъщение на метафоричния възглас: „Камъните изреваха!“ У Грифит (във филма „Пътят на изток“, 1920) има ледоход. По ледовете тича Лилян Гиш. За да я спаси, от едно на друго парче лед прескача Бартелемес.

Но при него никъде паралелното движение на леда и на хората не се слива в единния образ на човешкия поток, на хорските маси, разкъсали оковите, на хорските маси, устремили се в общо разрушително прииждане, както е например във финала на „Майка“ на Горки–Зархи–Пудовкин^B.

В тези станали класически примери е очевидна радикалната им отлика от монтажа на Грифит:

На паралелизма и редуването на едри планове в Америка нашето кино противопоставя тяхното единство в обща сплав: МОНТАЖНИЯ ТРОП.

^A На руски „образ жизни“. – Б.пр.

^B ИП, т. 5, с. 178.