

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Сергей Эйзенштейн – теоретик кино





Фильмы:

- «Броненосец Потемкин»

Цель: Познакомить зрителя с теоретическим наследием С.М. Эйзенштейна, с акцентом на работы о монтаже.

Основные идеи:

1. Биография С.М. Эйзенштейна.
2. Эйзенштейн выдвинул новый прием – «свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект». Это он и назвал «монтаж аттракционов».
3. Примеры «монтажа аттракционов» в фильме «Броненосец «Потемкин».
4. Монтаж аттракционов — режиссёрский метод, в котором объекты, идеи и символы показаны в столкновении для того, чтобы оказать интеллектуальное и эмоциональное воздействие на зрителя.
5. Поездка в США, знакомство со звуковым кино и съемки в Мексике.
6. Работа во ВГИКе, статьи о монтаже: «Четвертое измерение в кино», «Монтаж 38», «Бела забывает ножницы», «Вертикальный монтаж».
7. Концепция интеллектуального кино возникла не как альтернатива кино эмоциональному.
8. Следствием теории интеллектуального кино стал принцип «внутреннего монолога», а возникшая еще в недрах немого кино идея «вертикального монтажа».

Книга Семена Фрейлиха «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского» не случайно так названа. Впервые, он сразу говорит о том, что строит свою теорию кино на русских авторах-теоретиках, потому что русское кино, естественно, знает лучше любого другого. Конечно, он упоминает и других теоретиков кино, но главными в его книге это работы теоретические работы Сергея Эйзенштейна и Андрея Тарковского, поэтому мы тоже целые блоки посвятим этим авторам.

Так, по теории кино Эйзенштейна у нас будет несколько лекций, в которых мы рассмотрим его теории монтажа, пафоса, закона «золотого сечения» для кино.

На самом деле теоретическое наследие Сергея Михайловича Эйзенштейна гораздо шире и богаче тех тем, которые мы здесь обозначили. И его работы доступны в шеститомнике его произведений, а также в пространстве интернета. Несмотря на то, что он творил в самом начале эпохи зарождения кино, многие его теоретические открытия и размышления актуальны и сегодня.

Для начала расскажем немного о самом Сергее Михайловиче Эйзенштейне. Он родился 10 января 1898 г. в Риге в семье инженера-строителя. Избрав профессию отца, учился в Петроградском институте гражданских инженеров. После Октябрьской революции Эйзенштейн обеднел и оказался отрезан от родного города, богатых родителей и родственников. Он всерьёз увлёкся искусством, в частности архитектурой театра. В Гражданскую войну записался добровольцем в Красную Армию, работал художником по декорациям в армейской самодеятельности.

После окончания войны вдохновленный революционными идеями, Эйзенштейн пришёл в авангардистский рабочий театр Пролеткульта, работал режиссёром и художником по декорациям.

Свой путь в кино Эйзенштейн начал с перемонтажа фильма Фрица Ланга «Доктор Мабузе, игрок». В эпоху немого кинематографа такая практика была естественной для кинокартин, проданных в прокат за рубеж. В СССР перемонтированная лента Ланга вышла под названием «Позолоченная гниль». Затем при участии Пролеткульта Эйзенштейн задумал цикл из восьми фильмов, озаглавленный «К диктатуре». Съёмки режиссёр начал сразу с пятой картины под названием «Стачка» (1924) – о забастовке рабочих на одном из российских заводов.

Следующий фильм Эйзенштейна, «Броненосец «Потёмкин» (1925), в острой драматической форме рассказывал о восстании матросов на «Потёмкине». Фильм имел огромный успех как в СССР, так и за рубежом. Картина оказала сильное влияние на кинематографию тех лет, и уже позже была названа «лучшим фильмом всех времён и народов».

В 1927 г. был поставлен фильм «Октябрь» – сложное, полное художественных экспериментов произведение, воссоздающее события революции 1917 г., а ещё через два года – картина «Генеральная линия», посвящённая коллективизации сельского хозяйства.

Будучи «певцом революции» Сергей Михайлович Эйзенштейн поставил свои главные идеологические



картины в возрасте от 26 до 30 лет.

В эти же годы он сформулировал свой основной метод монтажа – «монтаж аттракционов».

«Монтаж аттракционов» (1923)

Статья была написана как комментарий к театральной постановке «На всякого мудреца довольно простоты» Островского.

Вот что он пишет: «Монтаж аттракционов. Употребляется впервые. Нуждается в пояснении. Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего».

Эйзенштейн выдвинул новый прием – «свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект». Это он и назвал «монтаж аттракционов».

Как пишет С. Фрейлих: «Было сведено несводимое: чисто производственное понятие «монтаж» и мюзик-холльно-цирковое – «аттракцион». Эйзенштейн соединил хронику с игрой».

Уже в своем первом фильме «Стачка» режиссер выстроил монтаж аттракционов, но особенно показательна в этом смысле финальная часть, где сталкиваются две параллели на основе символического содержания: расправа казаков над рабочими чередуется с кадрами бойни, где закалывают скот. Естественно, целью режиссера было не отождествление рабочих со стадом, а создание патетического образа протеста против зверского характера человеческих взаимоотношений.

Рассмотрим в качестве примера знаменитый эпизод «Одесская лестница» из «Броненосца «Потемкин», который длится 6 минут. Где здесь использован «Монтаж аттракционов»?

Жители Одессы мирно приветствуют корабль «Потемкин»: машут руками, улыбаются, и вот в конце 47 минуты фильма появляется титр «И вдруг», и мы видим солдат, которые идут с оружием и таким образом теснят толпу людей с лестницы. Люди бегут, кто-то падает, раздаются первые выстрелы. И вот мы видим, как падает мальчик лет семи, и на голове его кровь. Это и есть «аттракцион» – эмоциональное воздействие на зрителя. И он усиливается реакцией матери, которая видит мальчика, хватается за голову и в ужасе что-то кричит.

Но самого этого факта мало. Дальше идет монтажная фраза, когда на руки и ноги, вероятно, уже мертвого мальчика наступают бегущие люди.

Классический пример «монтажа аттракционов» – это детская коляска с ребенком на той же лестницей. Смерть матери и то, что коляска с младенцем катится вниз по лестнице, – также эмоциональное воздействие на зрителей. Сам ужас происходящего подчеркивается криком женщины в пенсне и тем, как видит коляску мужчина, и ничего не может сделать.

Понятно, что «аттракцион» Эйзенштейн имел в виду ни как развлечение, а как не связанный с действием отдельно стоящий, в нашем случае можно сказать – придуманный элемент для усиления драматизма сцены.

Монтаж аттракционов — режиссёрский метод, в котором объекты, идеи и символы показаны в столкновении для того, чтобы оказать интеллектуальное и эмоциональное воздействие на зрителя.

С. Фрейлих: «Новое искусство стремилось не только «в центр драмы двинуть массу», но и драму двинуть в массы, то есть сделать искусство доступным миллионам и миллионам трудящихся, и это были два встречных движения».

Принцип «монтажа аттракционов» применили и другие художники. Вскоре Довженко скажет, что он использовал этот принцип в «Арсенале», а через 40 лет, как мы уже отмечали, Ромм скажет об этом по отношению к «Обыкновенному фашизму».

Если вернуться к биографии режиссера, то мы увидим, что после своих пяти революционных картин у него в жизни возникает небольшая пауза.

В октябре 1928 г. Эйзенштейн вместе со своей съёмочной группой, куда входили Григорий Александров и оператор Эдуард Тиссэ, отправился в путешествие за рубеж для изучения западного опыта. Это была официальная поездка, целью которой было дать возможность Эйзенштейну и его съёмочной группе больше узнать о звуковом кино, а также лично представить капиталистическому западу известных советских артистов. Последующие 2 года Эйзенштейн много путешествовал.

В 1930 г. Эйзенштейн отправился в США, там он заключил контракт с кинокомпанией Paramount Pictures на экранизацию романа Теодора Драйзера «Американская трагедия». Через месяц Paramount отказалась



от его сценария. С помощью писателя Эптона Синклера Эйзенштейн приступил к съёмкам фильма «Да здравствует Мексика!». Однако после того, как было отснято 75 тысяч метров, Сталин направил ему телеграмму с предложением вернуться в СССР. Фильм «Viva, Mexica!» был завершён только в 1979 г. Григорием Александровым и был показан на Московском кинофестивале.

После возвращения в 1932 г. Эйзенштейн занялся научной и педагогической деятельностью, стал заведующим кафедрой режиссуры Государственного института кинематографии, в 1935 г. получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Эйзенштейн писал статьи, составил проект программы по теории и практике режиссуры, на основе прочитанных лекций начал собирать книгу «Режиссура».

Впоследствии его статьи и лекции этого периода стали основой двух книг: «Смысл фильма» (1942) и «Форма фильма» (1949), где разрабатываются принципы цвета, звука и монтажа в кино.

Для тех, кто хочет более подробно ознакомиться с принципами монтажа С. Эйзенштейна, необходимо обратиться к его шеститомному изданию избранных произведений. Он, кстати говоря, выложен в интернете. Особое внимание надо обратить на второй том, где размещены такие статьи, как «Четвертое измерение в кино», «Монтаж 38», «Бела забывает ножницы», «Вертикальный монтаж».

Работа Эйзенштейна над его последним фильмом «Иван Грозный» (1944 – 1945) велась в Алма-Ате на ЦОКС. Безусловно, эта картина вобрала в себя многие его практические и теоретические искания. Первая серия картины вышла на экраны в начале 1945 г. За первую серию он получил Сталинскую премию первой степени, вторая серия была отправлена Сталиным на доработку, осуществить которую помешала смерть режиссёра. А умер он от сердечного приступа в ночь с 10 на 11 февраля 1948 г., когда работал над статьей «Цветовое кино».

С. Фрейлих: «Эйзенштейн менялся, развивались его взгляды на искусство, его теоретические послышки возникали, как озарения в момент решения новых творческих задач. Так, в процессе монтажа «Октября» возникла идея интеллектуального кино, которую режиссер осуществил в монтаже нескольких эпизодов картины. В них непосредственно выражаются такие понятия, как «власть», «время», «религия».

Концепция интеллектуального кино возникла не как альтернатива кино эмоциональному, скорее наоборот, здесь было стремление расширить сферу эмоционального воздействия и на область науки, философии, политики, борьбы классов и, наконец, борьбы идей. Интеллектуальное кино не стремилось, как это иногда поверхностно трактуется, заменить образы понятиями, а найти связь между ними, разрушить границу между логикой понятий и логикой чувств, найти новые структуры драматургии, чтобы зритель не умозрительно воспринимал идею (в том числе смысл «Капитала» Маркса – его Эйзенштейн пытался экранизировать), а «пережил идею».

Следствием теории интеллектуального кино стал принцип «внутреннего монолога», а возникшая еще в недрах немого кино идея «вертикального монтажа» была затем развита в исследовании именно под таким названием и практически осуществлена сначала в фильме «Александр Невский», а затем в «Иване Грозном».

Пристрастие к теории объясняется не только личным складом его ума – каждым фильмом Эйзенштейн постигал еще неизвестные к тому времени возможности кино.

Можем ли мы понять творчество Эйзенштейна как целостную систему, а стало быть, стиль его без связи его практики с развитием его эстетических идей? Кино сначала было немым, потом стало звуковым, каждый из этих этапов был необходим, и каждый нужно было преодолеть на пути к синтезу, осуществленному в современном звукозрительном кино. Эту задачу он решал практически – во второй серии «Ивана Грозного», теоретически – в итоговом исследовании «Неравнодушная природа». И картине, и исследованию суждено было увидеть свет уже после смерти Эйзенштейна, но только когда они вышли, мы осознали глубинную связь его теории с практикой, осознали закономерности его творческого пути.

Но не только теоретическими вопросами монтажа занимался Эйзенштейн, он писал о вопросах композиции, драматургии, цвета, говорил о пафосе, о «законе золотого сечения» в кино и многом другом.

Эйзенштейн мог стать инженером, художником, писателем, искусствоведем, педагогом – в каждой из этих областей осталось после него незаурядное наследство, но стал он именно кинорежиссером, потому что в самой этой профессии как нигде выражается объединяющая способность творца. Я имею сейчас в виду не организаторскую сторону этой работы, а ту объединяющую способность творчества, которая связана с синтетическим искусством кино. Сама по себе режиссура есть полифонизм в творчестве; конечно, это касается любого режиссера. Эйзенштейн довел это до высот творчества: по-новому открылась не только эта профессия, но природа самого искусства кино.



Мы подчеркиваем своеобразие Эйзенштейна не для того, чтобы возвысить его над процессом или поставить особняком. Неповторимость художника изучается не для этого. Художник, не имеющий своего взгляда на жизнь, тонет в скучном пересказе событий действительности. Стиль – это трактовка. Только в искусстве своеобразного художника проявляются общие законы жизни и искусства. Эйзенштейн и Довженко выразили общие философские принципы, оба принадлежат к эпическому кино, но эпос у каждого из них столь различен, что они как бы сами напрашиваются для сопоставления. Находясь на флангах одного направления, они нам указывают, как был широк фронт поисков в искусстве, как многообразно оно было уже в самих истоках.

В следующей лекции мы продолжим изучение теоретического наследия Эйзенштейна и сфокусируемся на теме «Пафос в кино».

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Эйзенштейн С.М. «Избранные произведения в 6-ти томах», - Москва: Искусство.
2. Клейман Н. Л. Эйзенштейн на бумаге. Графические работы мастера кино. — М.: Ad Marginem, 2017. — 320 с.
3. Шкловский В. Б. Эйзенштейн. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1976. — 328 с.
4. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах Эйзенштейна. Строение фильма (сборник статей) / К. Разлогова. — М.: Радуга, 1984.