



Культурология

УДК 77+7.01+7.03

Д.А. Ефимова

Ефимова Дарья Анатольевна, студентка 4 курса РКТ, факультет телерадиовещания и театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: dantesartre@yandex.ru

Научный руководитель: **Левитина Ирина Юрьевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры телерадиовещания Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: irina-levitina@yandex.ru

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН: ТЕАТРАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ В КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье обозначен перелом в творчестве Сергея Эйзенштейна и в сознании зрителя, выделены особенности перехода от сценического восприятия к экранному. Рассмотрена эволюция творческого метода режиссера от театральных приемов до кинематографических.

Ключевые слова: советский кинематограф, театр, революционное кино, Эйзенштейн.

D.A. Efimova

Efimova Daria Anatolievna, 4th year student RTV, Broadcasting Department, Theatre and Fine Arts Krasnodar state Institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: dantesartre@yandex.ru

Supervisor: **Levitina Irina Yuryevna**, PhD pedagogical Sciences, associate Professor of broadcasting of the Krasnodar state Institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: irina-levitina@yandex.ru

S. EISENSTEIN: THEATRICAL NARRATIVE IN CINEMA

We have done the analysis of a turning point in the work of Sergei Eisenstein and in the minds of the viewers, highlighted features of the conversion from the stage perception to the screen perception. We have demonstrated the evolution of the creative method of the director from the theater method to the cinematographic method.

Keywords: Soviet cinema, revolutionary movies, theatre, Eisenstein.

Начало XX века стало переломным периодом в истории страны, что не могло не найти отражение и в культурной сфере. Кинематограф, по убеждению власти, был признан «важнейшим из искусств» (что даже приобрело устойчивое словосочетание), а потому справедливо говорить о государственной поддержке и особом статусе этого вида массовой коммуникации.

Вместе с социальными условиями меняется и сущность кинематографа как такового. Дореволюционное кино визуально и сценарно напоминало театр, что можно наиболее явно наблюдать на примере так называемых «салонных драм» Евгения Бауэра. Однако Великая Октябрьская социалистическая революция радикально и вполне осознанно изменила функции и эстетику кинематографа. Менялось предназначение фильмов: из способа проведения досуга они становились практически трибуной для утверждения новых ценностей, фактически приравняваясь к публицистике. Старое искусство отрицалось и порицалось, что хорошо видно в заметке Владимира Маяковского «Кино и кино» (1922) [1]. Несмотря на то, что текст

в первую очередь ориентирован на узкую группу – футуристов, можно утверждать, что подобный образ мысли был в равной степени присущ большей части деятелей революционного искусства: «Футуризм должен выпарить мертвую водицу – медлительность и мораль. Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных».

Особый интерес представляет в этот период сопоставление зарождающегося искусства кинематографа с традиционным театром, где также происходила «ломка» стандартов и устоев. Недостаточная техническая развитость кино не позволяла экрану сразу перенять функции сцены. Сложный процесс трансформации театрального метода в кинематографический имеет в своей основе вполне очевидные причины, среди которых следует отметить разницу в охвате аудитории (публика кинематографа стремительно увеличивалась в объеме, появилась возможность привлекать зрителей в провинциях и деревнях) и новый изобразительно-выразительный инструментарий, привнесенный кинематографом.

Любопытно, что несмотря на громкие лозунги, как-то: «Разрушай окаменевшие формы искусства!», «Ломай застывшие традиции!», «Преодолевай косность и догмы старого театра!» – часто авторы и глашатаи таких тезисов сами не разбирались, что именно следует ломать и разрушать. [2, с. 8]. Смена буржуазной эстетики на пролетарскую публицистичность как в кино, так и в театре происходила слишком резко, чтобы выработать постепенный план преобразований. Именно поэтому крайне интересна фигура Сергея Эйзенштейна, который был не только одним из самых знаковых кинорежиссеров своего времени, но начинал свою постановочную работу в театре, где и выработал те концепции, которые найдут применение в кинематографе.

В отличие от многих пролетарских деятелей искусства, которые ставили своей целью исключительно разрушение того, о чем они не имели

понятия, Сергей Эйзенштейн хорошо понимал сущность классического театра. Он не только часто смотрел спектакли в детстве [3, с. 41–120], но и прекрасно ориентировался в теории, благодаря изучению в военные годы фундаментальных трудов и режиссерских заметок, которые он систематизировал и пробовал на практике [4, с. 31].

Характерно, что начало своего «кинематографизма» Сергей Эйзенштейн относит к периоду работы в Первом рабочем театре Пролеткульта в 1919–1920 гг. при постановке «Мексиканца». Вспоминая о решении сцены бокса, режиссер отмечает: «...одна из черт фактического моего участия и результат его выразились как раз в элементе этой ставки на непосредственность явления – элементе кинематографизма, в отличие от «игры реакции на явление», элемента сугубо театрального» [5, с. 59]. Этот «кинематографизм» Эйзенштейна следует соотнести с термином «кинематографичность», который определяет не все, что появляется в фильмах, а то, что способно появляться только в фильмах, то есть в некотором роде речь идет о киноязыке как таковом [6, с. 75]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что он реализовывал принципиально иную режиссерскую программу в рамках театра.

Театральный опыт неизменно сводится к кинематографическим исканиям, к предчувствию иного направления работы. Так, С. Эйзенштейн пишет, что «наш театр через «Противогазы» переломился в кинематограф» [6, с. 74], связав гипертрофию мизансцены и выход за рамки театрального пространства с переходом от кадра к кадру и, соответственно, к монтажу.

Монтаж для С. Эйзенштейна был важен настолько, что практически определил его творческий метод на многие годы вперед. Хрестоматийной и сегодня является статья «Монтаж аттракционов», изначально определяющая аттракцион как театральное решение, но позже воспринимаемая как программа эйзенштейновского кинематографа [7]. Этот манифест, по сути, стал одной из первых попыток осознать и сформулировать новые принципы драматической композиции в условиях изменяющейся реальности.

Монтажом аттракционов являлся и спектакль «Мудрец», который не только представлял собой яркую, почти цирковую буффонаду, но и включал в себя кинематографический элемент: фильм «Дневник Глумова» (1923) [8]. Именно здесь Сергей Эйзенштейн впервые соприкоснулся с кино напрямую, а не только методологически. Этот короткий метр доказал режиссеру необходимость менять платформу для реализации замыслов – со сценических подмостков на съемочную площадку.

Для Эйзенштейна кино естественно вытекает из театра, является как бы его новой формой. Так, вспоминая начало работы со своим неизменным оператором Эдуардом Тиссэ, он пишет: «В двадцать четвертом году эта работа логически перебрасывается в кино. Кипящая лава театральных исканий, пламенные поиски наиболее острых форм эмоционального воздействия, безудержный темперамент в борьбе с устоявшимися творческими канонами – все то, что влекло нас в театр, переливается за его пределы – в кинематограф» [9, с. 112–113].

Переход из театра в кино – переломный период в творчестве С. Эйзенштейна. Важно понимать, что это не просто смена деятельности, а с его точки зрения, режиссерская эволюция. Этот выбор в пользу кинематографа обусловлен восприятием его как следующей ступени искусства. Это подтверждают слова самого Эйзенштейна: «Нелепо совершенствовать соху. Выписывают трактор» [10, с. 282].

И в театре, и в кино Сергей Эйзенштейн придерживался схожих принципов воздействия на зрителя, что сказывается на схожей риторике в отношении разных вопросов. «Произведение искусства <...> есть прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке <...> выхватывать из окружающего куски согласно сознательному волевому предучету, рассчитанному на то, чтобы, обрушив их в соответственном сопоставлении на зрителя, покорить его соответствующим ассоциированием несомому конечному идейному мотиву» [11, с. 110–117].

Однако показательно и то, что, несмотря на свое явное переориентирование на кинематограф, разрабатывая кино в теории и на практике, Сергей Эйзенштейн часто опирался на театральный опыт, проводил параллели. Так, о своем фильме «Иван Грозный» (1944) [12] он писал: «...монтажная композиция “Грозного” находится в любопытной перекличке с тем, что происходило с психологической обрисовкой персонажей в пьесах... Чехова на театре» [13, с. 334]. Постановка фильма у Эйзенштейна так или иначе перекликалась со сценической постановкой, он часто ссылался на примеры из практики Всеволода Мейерхольда [см. напр. 14, с. 303]. Отсюда следует, что театральный опыт самым явным образом повлиял на дальнейшее творчество Сергея Эйзенштейна, что свидетельствует о взаимодействии и взаимовлиянии этих двух синтетических аудиовизуальных искусств.

Список используемой литературы и источников:

1. *Маяковский В.* Кино и кино // Кино-фот. М., 1922, № 4, 5–12 октября.
2. *Александров Г.* Эпоха и кино. М., Политиздат, 1976. 287 с.
3. *Забродин В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М., Новое литературное обозрение, 2013. 560 с.
4. *Кушников М.* Эйзенштейн. М.: Молодая гвардия, 2016. 399 с.
5. *Эйзенштейн С.* Средняя из трех // Избранные произведения. Т. 5. М.: Искусство, 1967. 600 с.
6. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.
7. *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // Леф. 1923. № 3.
8. Дневник Глумова. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44225/>
9. *Эйзенштейн С.* Эдуард Тиссэ // Словесный портреты. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016. 318 с.

10. *Эйзенштейн С.* Два черепа Александра Македонского // Избранные произведения. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 568 с.
11. *Эйзенштейн С.* К вопросу о материалистическом подходе к форме // Избранные произведения. Т. 1. М.: Искусство, 1964. 696 с.
12. Иван Грозный. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42657/>
13. *Эйзенштейн С.* Нравнодушная природа // Избранные произведения. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 672 с.
14. *Эйзенштейн С.* Из лекции о музыке и цвете в «Иване Грозном» // *Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948.* М.: Новое издательство. С. 2005–351.