

СОВЕТСКОЕ КИНО 20-Х ГОДОВ И ЖИВОПИСЬ АВАНГАРДА. СПЕЦИФИКА ДИАЛОГА

Тихонова Маргарита Евгеньевна

кандидат искусствоведения, доцент

Тольяттинский Государственный Университет

г. Тольятти

SOVIET CINEMA IN THE 20-IES AND PAINTING AVANT-GARDE. THE SPECIFICITY OF THE DIALOGUE

Tikhonova Margarita, Candidate of Science, assistant professor Togliatti State University, Togliatti

АННОТАЦИЯ

Советское кино в 20-е годы развивалось в тесном взаимодействии с живописью авангарда. Творчество художников – авангардистов вдохновляло молодых режиссеров на смелые эксперименты в области языка кино. Наибольшее влияние оказывал конструктивизм. Яркое воплощение некоторые принципы конструктивизма получили в творчестве С. Эйзенштейна. Но художественные поиски советских режиссеров оказались многообразнее и шире программных установок конструктивизма. Сравнительный анализ художественной практики киноискусства и живописи 20-х годов позволяет выявить своеобразие эстетики раннего советского кино.

ABSTRACT

Soviet cinema in the 20-ies developed in close collaboration with the avant-garde painting. The creativity of avant-garde artists have inspired young Directors to bold experiments in the field of the language of cinema. The greatest impact was provided by constructivism. A vivid epitome of some principles of constructivism has been in the films of Eisenstein. But the creative search of Soviet Directors went beyond the principles of constructivism. Comparative analysis of artistic practices of cinema and painting 20-ies allows you to identify the originality of the aesthetics of early Soviet cinema.

Ключевые слова: советское кино; искусство авангарда; конструктивизм; изобразительное искусство и кино; киноизображение.

Keywords: soviet cinema; art of the avant-garde; the art of konstruktivism; fine art and cinema; the film image.

Первое десятилетие в развитии советского кинематографа отмечено активным взаимодействием молодых режиссеров с художниками – авангардистами. Наиболее влиятельным направлением в искусстве авангарда 20-х годов стал конструктивизм. Влияние конструктивизма усиливало интерес кинематографистов к смелым экспериментам. Однако своеобразие эстетики раннего советского кино определялось не только воздействием авангарда, но и творческой самостоятельностью его создателей.

В живописи конструктивизм представлял собой новый этап развития структурно-пластических идей кубофутуристов и скульптоживописи В. Татлина. Новыми принципами творческого метода конструктивистов стали утилитарность функций изобразительного искусства и культ вещи. Красотой могут обладать только ясные, четкие формы предметов, реально функционирующих в быту или в промышленности, то есть в первую очередь – это те или иные механизмы и машины. Известны личные контакты режиссеров с художниками и архитекторами, представителями конструктивизма. Александр Родченко работал с Д. Вертовым, затем – с Кулешовым. Сергей Эйзенштейн пригласил архитектора Бурова участвовать в съемках фильма «Генеральная линия». Французский архитектор Ле Корбюзье, воодушевленный расцветом конструктивистской архитектуры в Советской России 20-х годов, построил два здания в Москве. Он восхищался творчеством С. Эйзенштейна. Великий зодчий признавался в том, что эстетика фильмов советского режиссера ему очень близка. Вполне в духе творческих установок конструктивизма Э. Шуб и Д. Вертов провозглашали

главной и единственной задачей кино документальное свидетельство о реальности, Л. Кулешов настаивал на приоритете натуральных предметов в кадре в противовес искусственным декорациям. Звучали также в этот период призывы отказаться от участия актеров и снимать только предметную среду. Кулешов не столь категоричен, однако и он уравнивал функции актера и неодушевленных предметов: «Таким образом, вещь и натурщик равноценны для создания кадра и ни один из них над другим не преобладает». [3, с.80] Близкие идеи развивает Эйзенштейн в «Монтаже кино-аттракционов»: «Утверждаю, что уверен, что будущее несомненно за бессюжетной, безактерной формой-показом». [5, с.451] Искусство отнесено Эйзенштейном к неким «фиктивным энергетическим деяниям», которые должны временно замещать несформированные пока социальные технологии, необходимые для полной реализации человеком своей деятельности по реальному преобразованию жизни.

В творчестве С. Эйзенштейна диалог с конструктивизмом прослеживается с особой очевидностью. Французский теоретик кино Франсуа Альбера посвятил специальное исследование вопросу художественного родства первых фильмов С. Эйзенштейна и эстетики русского конструктивизма. Он рассматривает и теоретические тексты режиссера, главным образом – статью «Драматургия киноформы». Альбера выявляет и комментирует основные родовые признаки авангардистской поэтики в творчестве Эйзенштейна. Вот как характеризуется период работы над «Стачкой»: «Первый его фильм «Стачка» весь питается предшествующим опытом: «эксцентрикой» игры, использованием маски,

подлинного декора – завода, металлических конструкций, – интересом к машине, использованием вещи». [1, с. 194] Но Эйзенштейн на этом не останавливается, он привносит «способы деконструкции» в монтаж и кадрирование. Именно в это время, отмечает Альбера, «для определения своего кинематографа Эйзенштейн ссылается на кубизм, футуризм, конструктивизм». [1, с. 194] Как и некоторые другие представители советского киноавангарда, С. Эйзенштейн большое внимание уделяет титрам. В Европе куски текста включали в свои коллажи кубисты, печатный текст использовал М. Дюшан в фильме «Анемичное кино». Однако большинство европейских и американских режиссеров, отмечает Альбера, стремились достичь «чистоты изображения» и «потратили немало сил, чтобы изгнать надписи, интертитры из изобразительного ряда». [1, с. 201] В советском кино интерес к слову, как считает Альбера, имел два основных источника. Во-первых, – влияние искусства плаката, лозунга, получившее активное развитие и применение в социальной практике двадцатых годов (Родченко, Маяковский и др.). Во-вторых, в целом тяготение художников-конструктивистов к прикладным видам творчества, таким как афиша, реклама, вывеска, книжная графика. Все эти виды деятельности приобрели особую актуальность в связи с задачами пропаганды. Включая в изображение слова-интертитры, Эйзенштейн, по наблюдению Альбера, использует опыт художников А. Родченко и Э. Лисицкого. Вот какой итог подводит Альбера, рассматривая особенности использования титров Эйзенштейном: «Вариации в размерах букв, повторение слов, цифр, разрывы во фразах, обращение к зрителю, вопросы: все это приводит от фильма к фильму к усложнению системы титров, достигающему своей кульминации в «Генеральной линии», где надпись в синтагматической цепочке визуального ряда приобретает то же значение (в сосюрловском смысле), что и изображение». [1, с.202]

Ф. Альбера обращает внимание и на принципы организации изображения в кадре, и приходит к выводу о том, что в первых четырех фильмах Эйзенштейн не столько выстраивает композицию, сколько конструирует изображение. «Эйзенштейновское изображение», – пишет Альбера, – «конструируется на основе базовых геометрических фигур: круга, квадрата, прямоугольника, диагонали, треугольника, организованных в плоскости экрана. ...Однако используемые фигуры вступают в отношения оппозиций или контраста (верх/низ, перед/зад, левое/правое) и т.д., но никогда в отношении непрерывности». [1, с.198] В «Броненосце «Потемкин» элементы конструкции корабля, пушек, структурируют изображение «своими диагоналями, вертикалями и кругами (дуло)». [1, с. 199] Яркое подтверждение тому – эпизод ожидания адмиральской эскадры в конце фильма.

Таким образом, Ф. Альбера указывает на целый ряд изобразительных приемов Эйзенштейна, сближающих его с живописью авангарда. В первую очередь это фрагментация пространства и предметов, а также – геометризация композиционного построения кадра, столкновение визуальных контрастов (по цвету, по форме), использование слов-титров на основе принципов коллажа или фотомонтажа. Кроме того – интерес к машине, к подлинности среды и отдельной вещи.

Выявляя, казалось бы, очевидное родство кинематографа Эйзенштейна и практики художественного авангарда, Альбера фиксирует и принципиальные отличия. Так, в фильмах Эйзенштейна предмет часто выступает не сам по себе, а приобретает «метонимическое (пенсне врача в «Потемкине») или метафорическое (мосты в «Октябре») значение, или оба значения одновременно». [1, с. 198] В подобных случаях режиссер выходит за рамки конструктивистской трактовки вещи. Он выдвигает не первый план не столько функциональные возможности предмета, сколько его образную трансформацию, превращая его исключительно в художественный феномен. Альбера обращает внимание также на то, что интерес к механизмам у Эйзенштейна существенно отличается от культа машин у футуристов. Механизмы в фильмах режиссера наделяются как положительным смыслом, так и негативным: с одной стороны – типография, где печатают листовки с призывом к рабочим («Стачка»), с другой – механизм разведения мостов в «Октябре» как завершающий неумолимый акт подавления восставшего народа. Но трактовка машины как бездушной, подавляющей человека силы, также выводит творчество Эйзенштейна за границы авангарда. Большую тревогу по поводу влияния технического прогресса на духовную жизнь человека и общества выражал еще Ф. М. Достоевский. Эта тревога на рубеже XIX- XX веков перешла к символистам, а стиль модерн запечатлел стремление преодолеть механистичность культом органических форм и мотивов. Зимой 1919 – 1920 годов Н. Бердяев прочитал в Москве лекции, опубликованные затем в виде книги «Смысл истории». Восьмая глава называется «Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Вхождение машины». Философ видит прямую связь между активным внедрением механизмов в жизнь человечества и кризисом гуманизма.

Таким образом, в контексте культурного сознания России конца XIX – первой четверти XX века одновременно существовали различные взгляды на роль машины и технического прогресса в истории и общественной жизни. И сами авангардисты не были до конца последовательны. Д. Сарабьянов считает, что абсолютизация механизмов, свойственная итальянским футуристам, в России не получила полной поддержки: «Русские были далеки от программного урбанизма, милитаризма, слепого преклонения перед машиной». [4, с.224] Замечательным, на наш взгляд, примером неоднозначности культа машины у русских авангардистов является знаменитая башня Татлина – памятник III Интернационала. Характерно, что этот памятник считался едва ли не пластическим манифестом конструктивизма, поскольку представлял собой спиралевидную конструкцию, внутри которой находились помещения, имеющие форму куба, цилиндра, пирамиды, полусферы. Но данная конструкция являлась и моделью Земли: на одном из витков спирали, согласно проекту, должна быть размещена надпись «Совет рабочих и крестьянских депутатов Земного Шара». Особенно важен для нас тот факт, что в проект башни заложены принципы подобия технической конструкции естественным природным явлениям. Так, высота памятника – 400 метров – составляет одну сотысячную земного меридиана; наклон спирали в целом и отдельных элементов строения имитирует наклон земной оси;

все помещения внутри башни должны были вращаться с разной скоростью по аналогии вращения Земли вокруг Солнца. В результате все сооружение приобретает, по замечанию А. Каменского, «особый характер, несколько похожий на что-то живое, растущее». [2, с. 60]

Раздвоенность семантики образа машины у Эйзенштейна говорит о его творческой независимости, а также о том, что его связи с классическими традициями отечественной культуры не были прерваны. И не только с отечественными традициями, на что указывают, к примеру, заявления Фернана Леже и Ле Корбюзье. Конечно, оба мастера отмечают близость творческого метода Эйзенштейна своему собственному. Но в то же время проводят аналогию тех или иных изобразительных решений режиссера с произведениями классического искусства. Так Корбюзье соотносит острую пластическую характерность персонажей «Генеральной линии» в эпизоде крестного хода с образами Донателло. Фернана Леже «Генеральная линия» заставляет вспомнить о средневековой архитектуре, о чем он признался в интервью: «Я думаю, что художники XII-ого века снимали бы кино таким же образом. Здесь столько же «сущности», как в «романском стиле» или «готике». [1, с.200] И завершая свои рассуждения, он называет фильм классическим произведением. Альбера отмечает парадоксальность подобных выводов, ведь признаки монументальности, классичности вступают в противоречие с приемами фрагментации формы. Однако данное противоречие доказывает неоднозначность и многомерность художественного мышления Эйзенштейна, присущие ему с самого начала его кинематографической судьбы.

Вопреки призывам ЛЕФа, Дзиги Вертова и «Киноков» отказаться от художественного игрового кино, Эйзенштейн занял более умеренную, эволюционистскую позицию, согласно которой необходим переходный период, чтобы можно было со временем перейти исключительно к «производственному искусству» и хронике. А в течение этого переходного периода необходимо максимально освоить и дальше развивать художественный потенциал игровой формы, включая все ее элементы: и актеров, и драматургию, изобразительное решение кадра, и даже признаки психологизма. С этой проблемой перекликаются выводы Эйзенштейна в статье «Куда уходит «Броненосец «Потемкин». Он размышляет о творческих итогах фильма и о перспективах развития отечественного кино. Свой подход к художественному решению «Потемкина» режиссер сравнивает с новой экономической политикой в стране, объясняя, почему обратился к традиционным выразительным средствам: «И если меня спросят, что я сам ценю в «Потемкине», то я скажу, что то, что он – первая вещь «нэповской» фазы борьбы. Потому что в «Потемкине» полный пересмотр аттракционов (хотя бы «Стачки»), и положительный эффект (пафос) – суровый призыв к активности – получен через все «отрицательные» средства – всеми приемами пассивного искусства: сомнения, слезы, сантимент, лирика, психологизм, материнское чувство и т.д. Эти элементы

разобраны из гармонии традиционной их компоновки с эффектом «увода», отрешения от действительности и прочего пассивирующего эффекта (Чехов, «Коллежский регистратор» и т.д.). Эти элементы «правого» расчленены и «по-деловому» собраны. В новой установке. Это буржуазия, вынужденная работать на субботнике!» [5, с.462] И далее этот поворот «вправо» рассматривается не в качестве некоего исключения с обязательным возвращением к его полному отрицанию, напротив, речь идет о «новом психологизме». Основой нового психологизма должна стать «опсихологизированная» вещь: «Взрешевшие львы» - ярчайший момент нового психологизма, апогей психоэффекта, извлекаемого из вещи». [5, с.462] «Потемкин» как раз и предвещает, по мнению Эйзенштейна, «новую эру» нового психологизма. Таким образом, вместо отрицания выразительных средств «старого» искусства, предлагаются их переосмысление и новые принципы их использования. Эйзенштейн так сформулировал свою позицию: «В искусстве допустимы все средства, кроме не доходящих до цели». [5, с.463] Близкую позицию занимали Л. Кулешов и ФЭКСы, Пудовкин и Довженко, что и позволило им внести значительный вклад в развитие кино как искусства.

Новая реальность способствовала тому, что многие художники и кинематографисты почти до конца 20-х годов именно авангард воспринимали как соответствующее времени искусство. Классическая традиция, реализм считались принадлежностью старого мира, навсегда оставшегося в прошлом. Абсолютизированная воля художника в практике авангарда манила иллюзией безграничной свободы и, видимо, эту свободу пробуждала. Не менее актуальным казался и пластический язык живописи авангарда. Вместе с тем, творчество создателей советского «киноавангарда» содержало черты, не свойственные авангардистской живописи. Это и рассуждения Л. Кулешова о красоте формы, и тяготение С. Эйзенштейна к почти классически завершенной композиции кадра, и характерный для них, а также для Г. Козинцева, несмотря на декларации, постоянный интерес ко всему многообразному наследию изобразительного искусства. Более того, художественная эволюция отечественного кинематографа на протяжении 20-х годов происходила в направлении трансформирования и переосмысления авангардистских подходов, включая постепенную реабилитацию реалистической эстетики.

Список литературы

1. Альбера, Ф. Предмет-Изображение-Образ/Ф. Альбера//Киноведческие записки.- 1989.-№3.
2. Каменский, А. Романтический монтаж/А. Каменский.- М., 1989.
3. Кулешов, Л. Теория. Критика. Педагогика/Л. Кулешов//Собр. соч. в 3-х т.- М., 1987. - Т. 1.
4. Сарабянов, Д.В. История русского искусства конца XIX - начала XX века/Д.В. Сарабянов.- М.,1993.
5. Эйзенштейн, С. Неравнодушная природа/С. Эйзенштейн// В 2-х т. -М., 2004. -Т.1.