

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.002
УДК 76.01; 79.01/.09

Борзова Е. В.

Борзова Екатерина Викторовна — научный сотрудник-хранитель,
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: art.press@bk.ru

**ВЛИЯНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
НА ФИЛЬМЫ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА**

В статье анализируются художественные приемы и методы изобразительного искусства (живописи, скульптуры и графики), которые С. М. Эйзенштейн использовал в своих фильмах. Рассматривается влияние мировой культуры на творчество советского режиссера. Автор статьи обращает особое внимание на те заимствования, о которых писал сам С. М. Эйзенштейн.

Ключевые слова: Эйзенштейн, искусство, фильмы, модернизм, XX век в кино.

Borzova E. V.**THE INFLUENCE OF ART ON S. M. EISENSTEIN'S FILMS**

The article analyzes the artistic techniques and methods of fine arts (painting, sculpture and graphics) that S. M. Eisenstein used in his films. The author considers the influence of culture on the director's creativity and his ways of using the developments of the past in cinematography, while focusing on the borrowings the master himself wrote about. The study draws upon the theoretical works of S. M. Eisenstein in which he wrote about the development of art.

Keywords: Eisenstein, art, films, modern art, 20th century in cinema.

Сергей Эйзенштейн не нуждается в представлении: его фильмы признаны шедеврами мирового киноискусства и входят в обязательную программу обучения будущих режиссеров в России и Европе. Кажется, что каждый кинокадр мастера изучен детально и не требует дополнительного анализа. Отчасти это действительно так: предпринимались попытки рассмотреть фильмы творца сквозь призму его биографии, подготовительных эскизов или опытов иностранных коллег. Но существует один аспект, который до настоящего времени оставался вне поля зрения профильных исследователей: влияние на понимание и построение Эйзенштейном кадра живописных произведений искусства.

Вопрос этот не только имеет право на постановку, но и является значимым, поскольку о нем писал сам мастер. В мемуарах [5, с. 331], теоретических трудах [6, с. 206] или лекциях, подготовленных для студентов ВГИКа [7, с. 154], Эйзенштейн анализировал как общепризнанные шедевры (работы Тициана, Рублева, В. Серова), так и творчество своих современников (К. Малевича, С. Дали, А. Дейнеки). Режиссер указывал на сильные стороны их произведений и рассуждал об их «переводе» на язык кино. Многое из задуманного ему удалось.

Рассматривать обозначенную проблему соотношения двух видов культуры правильнее всего на конкретных кинокартинах Эйзенштейна. Но прежде всего необходимо обозначить два важных момента. Во-первых, за основу был взят хронологический принцип: от ранних работ к более поздним. Это позволяет объективно проследить путь становления мастера и указать на те связи, которые стали возможными благодаря фактам его биографии. Так,

например, влияние западного модернизма проявляется только в позднем творчестве Эйзенштейна, после его возвращения в СССР из заграничной командировки.

Во-вторых, фильмография режиссера насчитывает шесть полнометражных законченных работ. Но не все из них взяты в качестве предмета исследования, поскольку некоторые кинокартины сохранились лишь в виде отдельных кадров («Бежин луг», «Да здравствует Мексика!») или были сняты с коммерческой целью (рекламные ролики, «Сентиментальный романс»), то есть они не отражают в полной мере творческие искания автора. В других произведениях («Александр Невский», «Старое и новое», «Стачка»), по мнению самого автора [5, с. 287], ему не удалось в полной мере воплотить все свои идеи.

Для Эйзенштейна ключевым понятием является «монтаж», то есть последовательное соединение кадров, которое в совокупности может вызвать у зрителей те или иные, задуманные режиссером, чувства [7, с. 152]. Фактически то, чего живописец добивается в рамках одного холста, режиссер реализует лишь в нескольких сценах. И в этом главное отличие кино от другого визуального искусства. Создавая образ, художник экспериментирует с композицией; но для воплощения замысла кинокартины этого оказывается недостаточно. Режиссер также использует инструменты создания формы в каждом кадре, но для полного воздействия на публику, он показывает их линейно, чтобы воспроизвести те или иные чувства (тревога, радость, гнев и проч.). Поэтому некорректно будет говорить о прямом соотношении того или иного живописного холста с конкретным кадром из фильма Эйзен-

штейна. Верным будет следующее сопоставление: образ, созданный художником, и образ, смоделированный режиссером.

Здесь необходимо сделать важную ремарку. Для творчества Эйзенштейна важным является понятие «образа», которое он разграничивает с «предметом» [6, с. 941]. В первом случае это нечто инфернальное, способное вызвать мощные чувства в зрителе, погрузить его в состояние предлагаемой ситуации. То есть речь идет об обобщении конкретной вещи, которая наделена авторскими характеристиками. Мастер сам приводит пример: можно изобразить часы (наручные, напольные), а можно показать последовательный бой всех курантов на площади (как в «Милом друге» Ги де Мопассана), чтобы создать образ времени в сознании главного героя. Безусловно, Эйзенштейн рассуждает в первую очередь о кино, поскольку в каждом фильме он стремился к художественной выразительности.

Но, как писал режиссер, кино является самым молодым видом искусства [5, с. 215], а значит, подвержено более традиционным культурам. Поэтому и анализировать влияние живописи на фильмы Эйзенштейна лучше всего хронологически, чтобы оценить становление и развитие мастера.

«Броненосец “Потемкин”»

Новаторский с точки зрения киноискусства, фильм «Броненосец “Потемкин”» (1925) во многом является таковым, поскольку его создатель опирался на конкретные шедевры живописи. Эйзенштейн выбирает образы, уже сформированные художниками, и показывает их в движении. Для режиссера именно этот принцип становится главным в искусстве [5, с. 221]. Что не удивительно, поскольку кино показывает сюжет, разворачивающийся сразу в двух координатах: во времени и в пространстве. Мастер трактует положение буквально: его герои показаны до и после ключевого события. Но главный акцент — кульминация — всегда опирается на художественные практики.

Ключевым становится образ беспомощного ребенка в коляске на Потемкинской лестнице. Зритель видит не только сам процесс скатывания коляски по ступеням, но и предшествующее событие (мать в толпе) и итог (падение). Эйзенштейн справедливо полагал, что именно образ беспомощного младенца воздействует на зрителей сильнее всего: они прочувствуют весь ужас расстрела мирных жителей. Однако сам автор не скрывал вторичность этого сюжета. В первую очередь, он был вдохновлен «Последним днем Помпеи» К. Брюллова. Этой работой Эйзенштейн восхищался в молодости, отмечая мастерство художника в умении обобщить и показать за конкретными персонажами целые образы [5, с. 317]. Действительно, невинное дитя, погибающее от злого рока, не может не вызвать эмоции. Именно поэтому данный прием неофици-

ально считается «запрещенным» в изобразительном искусстве. Он прямо и однозначно — в лоб — воздействует на зрителя, не допуская вариативности трактовок.

Первым его использовал Ж.-Л. Давид в «Сабинянках, останавливающих битву между римлянами и сабинянами». Эйзенштейн не упоминает о влиянии, оказанном на него этой картиной. Но во время показа «Броненосца» за границей, когда режиссер сам представлял этот фильм во Франции, он побывал в Лувре и «наконец-то посмотрел “Сабинянок” Давида вживую» [5, с. 115]. Можно сделать вывод, что на момент съемок режиссер знал о «Сабинянках» и мог вдохновляться образом брошенного на землю младенца на картине Давида.

Прямо цитирует Эйзенштейн и «Пьету» Микеланджело. Мать с убитым ребенком на руках, по мнению автора, является современной Мадонной, оплакивающей гибель Христа. Таким образом, Эйзенштейн возвеличивает бытовую ситуацию, стирает временные привязки и показывает монументальность трагедии. Гения эпохи Ренессанса режиссер ценил очень высоко, подчеркивая ритмичность формы, созданной причудливыми линиями лепки [5, с. 401]. Фактически то движение, которое скульптор заключает в напряжение мышц, режиссер разворачивал в пространстве нескольких кадров.

Нельзя не отметить явные отсылки к изобразительному искусству и при создании образов матросов броненосца, особенно героя Вакуленчука. Но в данном случае Эйзенштейн впервые отходит от прямого цитирования искусства: он не использует приемы классической живописи, а обращается к современной культуре. Отчасти это обусловлено историческим контекстом. Реальные события, описанные в фильме, произошли недавно, и режиссер стремился подчеркнуть их актуальность и значение для Октябрьской революции [5, с. 312]. Для этого он опирается на героический пафос 1920-х годов, который также служил основой для создания произведений искусства тех лет. Поэтому резоннее говорить не о конкретных ремарках, но — об общем духе времени, питавшем всю раннюю советскую культуру.

Скульптуры И. Шадра или живопись А. Дейнеки прославляют революцию и новый тип человека, хозяина своей жизни. Матросы Эйзенштейна — это «сверхлюди», наделенные силой и волей, они герои новой, советской мифологии. Их образам присуща монументальность (неслучайно режиссер использует боковые ракурсы и часто снимает героев с нижней позиции), создающая непоколебимость и уверенность в собственных решениях. В этом аспекте Эйзенштейн совершает значительный шаг вперед: он отходит от прямого цитирования и пытается показать образ, равный по силе воздействия шедеврам мирового искусства. Данный подход получит развитие в следующих фильмах мастера.

«Октябрь»

По воспоминаниям самого Эйзенштейна, художественной базой фильма «Октябрь» (1927) стал Зимний дворец, наполненный предметами царского обихода [5, с. 311]. Спустя десятилетие после революции эти предметы воспринимались как барские излишества, ненужные рабочему человеку; приметы чрезмерной роскоши, рудименты ушедшей имперской эпохи. Именно поэтому представляется возможным охарактеризовать «Октябрь» как барочную историю, несмотря на стилистическое разнообразие предметов искусства, показанных в фильме.

С помощью средств кинематографа (ракурсы, смена планов, кадрирование) Эйзенштейн подчеркивает тяжеловесность и пышность люстр, лестниц, декора, чтобы передать слабость характеров членов Временного правительства. Режиссер создает образы героев через мелкие детали, например, слишком длинная для А. Керенского Иорданская лестница Зимнего дворца или тесные своды столовой для министров. Схожим способом решена сцена с участием женского батальона: их мужественные тела и простые привычки в монтажной склейке соседствуют с прекрасными и женственными античными скульптурами. Этим приемом Эйзенштейн иронически показывает эволюцию женского образа и роль женщины в современном, советском, мире. Неслучаен и ракурс съемки: произведения искусства показаны словно живые, они осуждающе смотрят на женщин-воительниц из батальона, защищающего Временного правительство.

Особняком в этом ряду стоит работа О. Родена «Вечная весна». Одна из участниц батальона с тоской в глазах смотрит на нее. Эйзенштейн неслучайно выбрал именно эту скульптуру французского мастера, поскольку выделял в истории искусства «линию Родена, направленную на выявление объема...» [5, с. 145]. Режиссер полагал, что после кубизма (то есть разложения целостности формы на первозданные элементы) следует период, когда эти элементы снова складываются в новой «округлости материальных объемов» [5, с. 147]. То есть Эйзенштейн усложняет метафору сопоставления. Застывшая скульптура является для него наиболее многозначным произведением, в то время как живая девушка-героиня — примитивна и понятна в своем поведении. Фактически тем самым режиссер указывает на деградацию человека.

В «Октябре» сложно говорить о прямых заимствованиях из мира искусства. Здесь Эйзенштейн скорее работает на контрасте, противопоставляя мир прошлого (запечатленный в памятниках культуры) и мир настоящего — актуальную действительность (события революции). Для него важными становятся не само искусство, а смыслы, которые оно может транслировать, в данном случае — пространственно-временные связи. Вещи, находившиеся в стенах Зимнего дворца стали свидетелями

событий, происходящих в нем. Но именно они останутся в истории, в отличие от более мелких происшествий.

Таким образом, Эйзенштейн стремится показать, что пространство оказывается сильнее времени, поскольку пространство более устойчиво и постоянно. К этому выводу режиссер приходит благодаря шедеврам Зимнего дворца. Подобное сопоставление помогает ему сделать следующий шаг в своем творчестве и иначе взглянуть на культурное наследие.

«Иван Грозный»

Последний фильм Эйзенштейна стал своеобразным итогом его творческой деятельности. В «Иване Грозном» (1945; 1958) режиссер наметил дальнейшее развитие кинематографа. Особенно это ощутимо в части заимствований из мира искусства, что было связано с биографией мастера. В 1927–1932 гг. Эйзенштейн находился в командировке за границей [3, л. 3], где смог познакомиться с произведениями современного искусства (европейский модерн) и традиционной культурой Латинской Америки. Они по-разному впечатлили советского режиссера.

Первый блок нашел отражение в двух сериях «Ивана Грозного». Мексиканское народное наследие повлияло на рисунки режиссера и на фильм «Да здравствует Мексика!» (который так и не был смонтирован). Эйзенштейн детально продумывал каждый кадр своих кинокартин, поэтому такой композиционный ход не кажется случайным. Не объясняя свой поступок в мемуарах или лекциях студентам ВГИК, он оставляет простор для трактовок.

Сопоставления здесь касаются только практик западных модернистов и конкретных кадров «Ивана Грозного». Режиссер отказывается от показа конкретной сцены или образа (вместо этого он использует приемы, которыми владеет художник) и одновременно от влияния на мизансцены (теперь ценен каждый кадр, по сути, являющийся законченным произведением искусства).

В целом фильм вдохновлен немецким экспрессионизмом с его тревогой и ощущением надвигающейся катастрофы [4, с. 487]. Эйзенштейн выстрагивает кадры так, что персонажам становится тесно в слишком низких помещениях, они вынуждены пригибаться. Данный художественный прием иначе моделирует пространство в глазах зрителей, появляются кривые линии, острые углы, которые воздействуют на психику. Кроме того, особое значение уделено теням героев: они существуют как будто отдельно, являются свидетелями происходящих на экране событий. Все это создает дополнительный объем повествованию, уводит его от классической линейности.

Исследователи отмечали влияние художников-сюрреалистов в сценах пиров Ивана Грозного [1, с. 22]. Действительно, Эйзенштейн в Европе позна-

комился с картинами Сальвадора Дали и первыми киноопытами молодого Луиса Бунюэля. Однако возможна и другая трактовка сцен «Ивана Грозного». Подчеркнуто неправдоподобные угощения, почти вакхический, решенный в красных тонах, танец опричников, искаженное лицо Владимира и Ефросиньи Старицких — исполнены, как представляется, под влиянием работ бельгийского художника Дж. Энсора. Сам режиссер восхищается «гротескными офортами, где скелеты и люди свиваются в самые фантастические узоры, продолжая на пороге XX века традиции этих затейливых и странных фламандских предков типа Иеронимуса Босха» [8, с. 113].

Имя Энсора стоит особняком в истории искусства. В своем творчестве он объединил фантастические мотивы с реальными сюжетами, что позволило ему подчеркнуть несовершенства последних. Эйзенштейн старается построить сцены в своей последней кинокартине по этим же принципам: изображая исторический сюжет, он обыгрывает его с помощью гротеска, демонстрируя абсурдность происходящего.

Есть в фильме отсылки и к древнерусскому искусству, с которым мастер был хорошо знаком. Опричники или советники Ивана Грозного располагаются за его троном таким образом, что образуют подобие «Троицы». Эйзенштейн считал, что именно число три является самым вариативным для построения композиции [7, с. 131]. Трое героев могут либо быть «пластически лиричными» [7, с. 131], как в «Троице» Андрея Рублева, либо вызывать дисгармонию всей работы, как у Аннибале Карраччи в «Выборе Геракла». В своем фильме режиссер объединяет эти два подхода: гармония формы символизирует диссонанс отношений героев (содержания, на языке живописи).

Итоги

Фильмы С. М. Эйзенштейна развивались и менялись наряду с творческим ростом режиссера.

От простого цитирования шедевров мировой культуры Эйзенштейн приходит к заимствованию методов работы художника, адаптируя его под возможности кинематографа, создавая новый художественный образ.

С одной стороны, мастер анализирует общие приемы построения композиций в произведениях искусства: выделяет значение цвета, соотношение объема и плоскостности фигур, ритмическое разнообразие. Но с другой стороны, он не забывает о специфике кино, и создает художественный образ, способный подчеркнуть его собственные киноновации. Неслучайно «Иван Грозный» содержит лишь одну цветную сцену, а избыточность декорированных интерьеров в каждом кадре «Октября» противопоставлена живым героям. Мастер находит средства выразительности, которые максимально точно воздействуют на зрителя, сообщая ему чувства и мысли, заложенные режиссером. Эйзенштейн обобщает мировой опыт и на его базе создает собственную теорию кино, включающую многочисленные отсылки к художественной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клейман Н. И. Что моделирует искусство Эйзенштейна? // КЗ. 2000. Вып. 46. С. 108–115.
2. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 1459.
3. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 1182.
4. С. М. Эйзенштейн: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. / сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук; вступ. ст. О. А. Ковалова [Русский путь]. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. — 1136 с.
5. Эйзенштейн С. М. Мемуары: в 2 т. / сост., предисл. и коммент. Н. И. Клейман. М.: Ред. газ. «Труд»; Музей кино, 1997. Т. 1. — 430 с.; Т. 2. — 543 с.
6. Эйзенштейн С. М. Метод: в 2 т. / Российский гос. архив лит. и искусства, Эйзенштейновский центр исслед. кинокультуры, Музей кино; сост., предисл. и коммент. Н. И. Клейман. М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. — 495 с.; Т. 2. — 687 с.
7. Эйзенштейн С. М. Монтаж / вступ. ст. Р. Н. Юренева. М.: ВГИК, 1998. — 192 с.
8. Эйзенштейн в воспоминаниях современников / сост.-ред., примеч. Р. Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. — 404 с.