

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА И СЮЖЕТНО-ОБРАЗНЫЕ РЕШЕНИЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Тельтевский Илья Алексеевич

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна
oranta.pietary@gmail.com

CINEMATOGRAPHIC INTERPRETATION OF THE HISTORICAL ERA: EISENSTEIN'S ARTISTIC MEANS AND PLOT-IMAGE SOLUTIONS

I. Teltevskii

Summary: This article analyzes the unique approach of Soviet director S.M. Eisenstein to depicting historical events and figures in motion pictures. This approach is examined within the context of the early 20th-century Soviet cinematography, which involved a departure from pre-revolutionary traditions and the formation of a new ideology in cinematic art. The study presents a critical review of the scholarly literature on Eisenstein's legacy, focusing on the director's innovative montage theories and their influence on world cinema. Central to the work is an art historical analysis of Eisenstein's leading films, including "Strike," "October," "Battleship Potemkin," "The General Line," "Ivan the Terrible," and "Alexander Nevsky." The article analyzes the artistic and expressive means developed by Eisenstein (montage of attractions, intellectual and dynamic montage, light and shadow, frame composition, sound, and music) and his plot-imagery solutions (deep psychological exploration of historical figures, creation of collective images of the masses). The article emphasizes that Eisenstein viewed cinema as a tool for both reconstructing and simultaneously constructing history, as well as for ideological influence on public masses and shaping historical consciousness within his era.

Keywords: Eisenstein, Soviet cinema, film interpretation, historical epoch, montage, artistic means, plot-imagery solutions, ideological influence.

Аннотация: В статье анализируется уникальный подход советского режиссера С.М. Эйзенштейна к изображению исторических событий и личностей в кинофильмах. Данный подход рассматривается в контексте развития советского кинематографа начала XX столетия, который был связан с отходом от дореволюционных традиций и формированием новой идеологии в киноискусстве. В исследовании представлен обзор научной литературы, посвященной наследию Эйзенштейна, акцентируется внимание на новаторских монтажных теориях режиссера и их влиянии на мировой кинематограф. Центральное место в работе занимает искусствоведческий анализ ведущих произведений Эйзенштейна, среди которых: «Стачка», «Октябрь», «Броненосец «Потемкин», «Генеральная линия», «Иван Грозный», «Александр Невский». Анализируются разработанные Эйзенштейном художественно-выразительные средства (монтаж аттракционов, интеллектуальный и динамический монтаж, звук и музыка, свет и тень, композиция кадра, звук и музыка) и сюжетно-образные решения (глубокое психологическое исследование исторических личностей, создание собирательных образов масс). В статье подчеркивается, что Эйзенштейн воспринимал кинематограф как инструмент для реконструкции и одновременно конструирования истории, а также для идеологического влияния на общественные массы и формирования исторического сознания в рамках своей эпохи.

Ключевые слова: Эйзенштейн, советский кинематограф, интерпретация кино, историческая эпоха, монтаж, художественные средства, сюжетно-образные решения, идеологическое воздействие.

Введение

Начало XX столетия в России было связано с серьезными политическими, общественными и культурными преобразованиями. Революционные события 1905, а особенно 1917 годов в корне поменяли социальное устройство. После Октябрьской революции появилась советская идеология, которая способствовала возникновению совершенно новых форм культуры и художественного творчества. В это время активно развивался такой молодой вид искусства, как кинематограф. Изменения, произошедшие в обществе, в первую очередь, затронули именно его.

Кино в Российской империи было представлено,

главным образом, историческими костюмированными драмами, экранизациями классической литературы и мелодрамами. Дореволюционное кино отличалось излишней иллюстративностью и театральной условностью. Тем не менее, еще в царское время режиссеры стремились к поиску новых художественно-выразительных средств, пытались экспериментировать с камерой и монтажом.

После Октябрьской революции 1917 года перед деятелями культуры, в том числе режиссерами, государство поставило задачу создания в искусстве нового человека и общества. Художественные произведения стали восприниматься как рупор идеологии, инструмент воспитания и просвещения масс. В эту сложную и динамичную

эпоху зарождается и интенсивно развивается советская кинематографическая школа, жаждущая отойти от буржуазных традиций и создать совершенно новое – революционное – искусство. Среди режиссеров в это время наиболее ярко проявляют себя: Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин, Лев Кулешов и Сергей Эйзенштейн. Каждый из них по-своему переосмысливал возможности и роль кинематографического искусства. Однако все они особое внимание уделяли исторической теме, так как советское государство нуждалось в актуальной интерпретации прошлого в соответствии с марксистско-ленинской идеологией, в создании новых мифов и героизированных образов, которые вдохновляли бы народные массы на строительство коммунистического государства [1]. Поэтому искусство Сергея Эйзенштейна и его уникальный подход к интерпретации исторических личностей приобрели особую значимость. Новаторство режиссера было, в первую очередь, в том, что он не просто реконструировал прошлое, но и заново создавал его, применяя кинематограф как мощное средство формирования исторического сознания.

Обзор научной литературы по теме исследования

Исторические фильмы Сергея Эйзенштейна стали предметом интереса многих исследователей в области советского и мирового кинематографа. Существует довольно обширный пласт научных работ, анализирующих как художественно-выразительные средства, так и сюжетно-образные решения творений режиссера.

Одним из первых глубоко и всесторонне проанализировал биографию, творческий путь и ключевые работы Эйзенштейна советский критик В.Б. Шкловский. В своей работе, опубликованной в 1973 году, он дал серьезную и обстоятельную оценку искусству Эйзенштейна. Особое внимание исследователь уделил рассмотрению новаторского характера монтажных приемов режиссера [2].

С точки зрения понимания новаторства Эйзенштейна интерес представляет монография А.В. Караганова, изданная в 1973 году. Она посвящена жизни и творчеству другого советского режиссера – Всеволода Пудовкина, однако в ней приводится сравнительный анализ искусства Пудовкина и Эйзенштейна, выявляются общие черты и различия между творческими концепциями двух ведущих фигур советского кино. Караганов подчеркивает, что оба режиссера уделяют важное внимание воссозданию революционных событий. Однако он говорит о том, что Эйзенштейн показывает движение масс, а Пудовкин – судьбу конкретного человека в революционной динамике. Также Караганов отмечает, что оба деятеля экспериментировали с монтажом. Однако, по словам исследователя, Пудовкин воспринимал монтаж как постепенное сцепление фрагментов, друг за другом развивающих основную мысль, а Эйзенштейн представ-

лял монтаж не как последовательное сцепление кусков, а как их столкновение [3].

Крупный вклад в изучение кинематографического искусства Эйзенштейна внесла работа С.И. Фрейлиха «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского», изданная в 1975 году, который подчеркнул важнейшую роль Эйзенштейна в развитии не только советского, но и мирового кинематографа. Интересно, что в глазах многих исследователей Эйзенштейн, в первую очередь, новатор, в то время как Фрейлих, отмечая новаторство и экспериментаторство режиссера, считает его и классиком, заложившим основы и традиции, на которые будут опираться последующие поколения кинематографистов [4].

В современной науке интерес к искусству Эйзенштейна не утихает. Многие искусствоведы, киноведы, культурологи, кинокритики исследуют разные грани творческого наследия и значения режиссера в развитии отечественного и мирового кинематографа.

Достаточно глубоко искусство Эйзенштейна проанализировано в работе Н.Б. Кирилловой. Исследователь анализирует творчество режиссера с двух сторон: как новатора реформатора, изобретателя языка «интеллектуального кино», так и родоначальник кинематографической мифологии [1].

Большой интерес представляет статья О.А. Ковалова, в которой Эйзенштейн рассматривается не только как творческая личность, но и как человек. Автор поднимает очень значимые аспекты, касающиеся стилистики и творческого метода режиссера. Ковалов считает, что Эйзенштейн – противоречивый и эклектичный мастер. Ковалов полагает, что у него нет единого стиля, однако присутствует «целесообразность конструкций», которая все же объединяет разрозненные элементы в нечто целостное. Исследователь подчеркивает, что даже оформление жилища выглядело очень эклектичным и сочетало совершенно разные стили. Однако Ковалов считает, что именно в отсутствии единой стилистики, в хаотичном «монтаже» приемов и была новаторская ценность кинематографического языка Эйзенштейна, который проложил дорогу для дальнейшего свободного развития искусства кино. Кроме того, исследователь значимую роль искусства Эйзенштейна в том, что в завуалированных формах обращался к архаичным прототипам культуры и мотивам древних мифологий [5].

Н.А. Хренов рассматривает искусство Эйзенштейна с необычного ракурса – семиотического. Исследователь высказывает мысль о том, что для режиссера семиотическая область являлась очень важной на интуитивном уровне, так как он воспринимал язык кинематографа как знаковую систему и с помощью выразительных, «говорящих» символов создавал подлинные метафоры и аллегории.

рии в своих исторических кинокартинах [6].

Для понимания новаторского языка Эйзенштейна важна научная статья Е.А. Русиновой. Исследователь раскрывает суть одного из ключевых в искусстве Эйзенштейна приемов, который он разработал и стал применять на практике. Этот прием называется «звукозрительный контрапункт» и представляет собой контрапунктическое соединение изображения и звука. Русинова считает, что изобретение данного приема режиссером сыграло важнейшую роль в последующем развитии кинематографа во всем мире [7].

Анализ ключевых произведений С.М. Эйзенштейна

Сергей Эйзенштейн был одновременно теоретиком и практиком. Он разработал собственную кинематографическую концепцию, касающуюся как художественно-выразительных средств, так и сюжетно-образных решений. Эту концепцию он активно применил на практике, сняв свои наиболее знаковые исторические фильмы. Подход режиссера к интерпретации исторических событий отличался глубиной, выразительностью и новаторством. Рассмотрим ключевые кинокартины Эйзенштейна разных лет, в которых наиболее ярко воплотились его экспериментальные разработки в области кинематографии.

В 1924 году вышел фильм Эйзенштейна «Стачка». Данная работа явилась своего рода пробной, которая заложила основу для дальнейшего развития творческого метода режиссера. В центре данного кино лежат не масштабные исторические события, а локальный эпизод недавнего революционного прошлого. Здесь впервые продемонстрированы эксперименты Эйзенштейна с так называемым «монтажом аттракционов». Режиссер включает в свое кинополотно шокирующие, драматичные, эмоционально заостренные образы с целью передачи напряженности классовой борьбы и жестокости царского режима. Эйзенштейн не показывает конкретных героев со своими индивидуальными чертами, а воплощает собирательный образ рабочих масс. Ужасающие сцены расстрела, чередующиеся с кадрами забиваемого быка, выступают выразительным примером метафорического монтажа [3]. С помощью указанного монтажного приема автор искусно проводит аналогию между убийством животного и подавлением человеческой жизни, что вызывает у зрителя чувство сильного эмоционального потрясения. Эйзенштейн, обращаясь к выражению идеологических принципов, делает это не с помощью прямолинейных лозунгов, а очень тонко, художественно, и это является характерной особенностью его кинематографического языка.

Через год после «Стачки» – в 1925 году – вышел следующий фильм режиссера – «Броненосец «Потемкин»»,

1925, художественный фильм, Госфильмофонд России, Москва. Эта работа стала хрестоматийным образцом «эйзенштейновского» монтажа. Кроме того, кинокартина признана важной вехой в развитии мирового кинематографа. Здесь представлено знаменитое историческое событие – восстание на броненосце «Потемкин», произошедшее в 1905 году. Конкретный эпизод из истории Первой русской революции превращен Эйзенштейном в эпическую драму о народном гнев и борьбе за свободу. Центральный момент – сцена на Одесской лестнице – подлинный шедевр динамического монтажа. Применение резких, коротких кадров, чередование крупных планов лиц персонажей и солдатских сапог, изменение ракурсов, аллегорическое изображение коляски, которая неуклонно катится по ступеням, создают атмосферу паники, жестокости, хаоса [3]. Режиссер работает в нескольких смысловых планах. С одной стороны, он воссоздает определенное историческое событие. С другой стороны, конструирует эмоциональное содержание в соответствии со своим авторским видением, с помощью которого ему удается заставить зрителя пережить чувства ужаса и несправедливости, которые испытывают герои фильма. Кинокартина демонстрирует способность Эйзенштейна применять монтаж для создания сильного эмоционального воздействия и формирования конкретного взгляда на исторические события [1].

В 1927 году режиссер представил общественности картину «Октябрь», посвященную Октябрьской революции 1917 года. В этом фильме автор применяет прием «интеллектуального монтажа» [4]. Он не просто показывает исторические события, а в метафорической форме раскрывает их идеологический смысл. Эйзенштейн воплощает здесь ряд ярких и выразительных аллегорий: маятник часов, символизирующий ход истории, статую царя, которую народ сбрасывает с пьедестала. В этих метафорах режиссер выражает идеи краха старого мира и рождения нового. Кроме того, в рассматриваемой кинокартине Эйзенштейн использует типографические кадры, включая в ткань фильма лозунги и цитаты, что акцентирует внимание на его пропагандистском характере. Таким образом, фильм «Октябрь» демонстрирует уникальный подход режиссера к кинематографу как к инструменту, необходимому не только для изображения истории, но и для ее индивидуального интерпретирования, а также идеологического оформления.

В 1929 году увидел свет фильм Эйзенштейна «Генеральная линия» (второе название – «Старое и новое»). Данное произведение посвящено процессу коллективизации и затрагивает значимый исторический период в жизни советской деревни. Режиссер вновь обращается здесь к языку метафор, чтобы в символической форме изобразить борьбу новых реалий (коллективное хозяйство) с архаичным укладом (индивидуальное крестьянское хозяйство). Автор показывает сцены с примени-

ем новой техники – сеялок, тракторов – как торжество прогресса. Для создания наиболее выразительного контраста между старым и новым он использует образы природы, животных, земли, показанные в разных ракурсах. Данный фильм демонстрирует виртуозное мастерство Эйзенштейна в воплощении визуальных метафор, через которые передаются сложные общественные и экономические процессы [1].

В 1938 году вышел один из самых блестящих шедевров Эйзенштейна – «Александр Невский». Он был снят в преддверии Второй мировой войны, когда уже во всем мире ощущалась некая угроза, и был призван усилить патриотические чувства советского народа. Режиссер обращается в нем к историческому событию, произошедшему в XIII веке, – Ледовому побоищу, связанному с именем князя Александра Невского. Здесь автор создает героизированный образ выдающегося полководца и великого защитника Руси. В кинокартине мастерски показаны эпические батальные сцены. Режиссер применяет эффектный контраст между светлым началом, представленным величественным обликом русских воинов, и темными силами, воплощенными в угрожающем образе тевтонских рыцарей [2]. Особую роль в фильме играет музыкальное сопровождение выдающегося советского композитора – С.С. Прокофьева. Оно подчеркивает и усиливает драматическую атмосферу кинокартины. Важно отметить, что Эйзенштейн уделяет внимание не только массовым сценам, но и крупным планам, благодаря чему зритель имеет возможность считывать глубокие чувства и мысли героев. В фильме «Александр Невский», интерпретируя историю в русле государственного заказа, создает настоящий героический эпос.

Уже в военное время – в 1944 году – вышла первая часть не менее выдающегося, чем «Александр Невский», шедевра С.М. Эйзенштейна – фильм «Иван Грозный». В этом монументальном кинопроекте отчетливо прослеживается дальнейшая эволюция стилистики режиссера. Здесь он обращается к личности царя Ивана IV Грозного, глубоко исследуя его психологию и внутренние противоречивые конфликты. Эйзенштейн обращается к театрализованным мизансценам, усложненным по композиции кадрам, эффектной игре света и тени [2]. Через все эти художественные приемы автор создает ощущение величия, трагизма и психологического нездоровья личности Ивана Грозного. Особое внимание Эйзенштейн уделяет символике цвета (черного и белого). Центральное место в композиции кинополотна занимают крупные планы лица Ивана, выражающие его внутренние терзания. Картина «Иван Грозный» – это не просто реконструкция событий эпохи Ивана IV, а глубокое психологическое исследование личности сурового правителя в контексте исторических событий.

В 1945 году была выпущена вторая часть дилогии

«Иван Грозный». Если первая часть посвящена приходу к власти Ивана IV и расцвету его царствования, то во второй представлен поздний период его правления и боярский заговор. Во второй части еще глубже раскрывается образ Ивана Грозного. Здесь Эйзенштейн активно экспериментирует с цветом, предвосхищая появление цветного кино. В сценах пира опричников их фигуры представляются с контрастными цветовыми сочетаниями и экспрессивными движениями, в результате чего создается ощущение безумия и жестокости. Вторая часть фильма характеризуется еще большей психологической сложностью и раскрывает одновременно деспотичную природу Грозного и его одиночество [2]. Эйзенштейн применяет статичные, монументальные композиции, подчеркивая величие и в то же время изолированность главного героя. Вторая часть дилогии может восприниматься как самостоятельное произведение. Она – одна из самых смелых и новаторских работ режиссера, выявляющих его стремление к символизму и глубокому психологизму в историческом кино.

Заключение

Искусство С.М. Эйзенштейна – самобытный феномен в истории не только отечественного, но и мирового кинематографа, главным образом, в контексте интерпретации истории. Он воссоздавал историческое прошлое и одновременно додумывал его, наполняя новыми эмоциональными нюансами и смыслами в соответствии со своим авторским видением и идеями эпохи. В то же время режиссер использовал кинематограф как эффективное средство одновременно идеологического воздействия, эмоционального влияния и эстетического переосмысления.

Главным инструментом Эйзенштейна стал монтаж. От раннего «монтажа аттракционов» в «Стачке», призванного эмоционально воздействовать на зрителя и даже шокировать, до «динамического монтажа» в картине «Броненосец «Потемкин»», создающего атмосферу драматизма и хаоса, и далее к «интеллектуальному монтажу» в фильме «Октябрь», где образы служили средством для выражения абстрактных идей, Эйзенштейн постоянно развивал и углублял свои монтажные концепции. Эксперименты режиссера с монтажом позволяли ему не только показывать последовательность событий, но и выстраивать ассоциативные ряды, воплощать метафоры, выражать эмоциональное состояние масс и индивидуальные переживания персонажей.

Помимо монтажа, Эйзенштейн применял и другие художественно-выразительные средства. Он искусно работал с композицией кадра, светотенью, воплощая выразительные, часто монументальные визуальные образы. В фильме «Александр Невский» это отражено в героизации русского воинства и демонизации врага с

помощью контрастных образов и символики цвета. В картине «Иван Грозный» сложные мизансцены, игра света и тени, помогают раскрыть внутренний мир деспотичного царя. Звуковой фон и музыкальное сопровождение также играют важную роль в создании драматической атмосферы.

Сюжетно-образные решения режиссера всегда были подчинены главной идее. В ранних фильмах, связанных с революционными событиями, он воплощал собирательные образы народных масс, сводя к минимуму роль индивидуализированных персонажей в пользу коллектива. Это давало ему возможность акцентировать внимание на силе и значимости массовых движений. В более поздних произведениях, таких как «Александр Невский» и «Иван Грозный», Эйзенштейн отдает предпочтение созданию образа конкретной личности с ее индивидуальными психологическими особенностями. В обоих фильмах он выводит фигуру исторического лидера, изучая его внутренний мир, мотивы поступков и влияние на ход истории. Однако в этих работах он продолжает создавать метафоры и не пытается досконально копировать исторические события. Главная его цель – воплощение архетипических образов.

Следует отметить, что толкование истории у Эйзенштейна всегда было тесно сопряжено с идеологическим контекстом своей эпохи. Его кинокартины были не просто произведениями искусства, а и мощными инструментами государственной пропаганды. Он мастерски

использовал исторические события для формирования общественных настроений в русле идеологии. Однако, несмотря на политизированный характер, его произведения обладают высокой художественной ценностью. Эйзенштейн сумел вывести кинематограф на новый этап развития, продемонстрировав его огромный потенциал в качестве инструмента познания и интерпретации истории.

Говоря о вкладе С.М. Эйзенштейна в кинематографическую интерпретацию истории, следует выделить следующие моменты. Режиссер разработал и применил новаторские монтажные приемы, которые способствовали кардинальной трансформации киноязыка. Он использовал широкий набор художественно-выразительных средств для воплощения глубоких, эмоционально наполненных и выразительных образов. Эйзенштейн показал, каким образом кинематограф можно использовать для формирования исторического сознания и идеологического влияния. Кроме того, режиссер создал эпические картины, которые стали классикой мирового кино и оказали колоссальное воздействие на следующие поколения кинематографистов. Произведений Эйзенштейна до сих пор актуальны для изучения не только истории кино, но и восприятия прошлого, а также для понимания взаимосвязи искусства, общества и идеологии. Режиссер оставил после себя не только великие произведения, но и глубокий теоретический фундамент, который продолжает и в наше время вызывать исследовательский интерес у ученых и вдохновлять деятелей кинематографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллова Н.Б. Сергей Эйзенштейн: революционер в экранной культуре и мифотворец // Известия Уральского федерального университета. 2017. Т. 23. № 3 (165). С. 149-157.
2. Шкловский В.Б. Эйзенштейн. 2-е изд. М.: Искусство, 1976. 296 с.
3. Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. М.: Искусство, 1973. 232 с.
4. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского» (учеб. для студентов вузов). 3-е изд. М.: Акад. Проект: Альма Матер, 2005. 407 с.
5. Ковалов О.А. Коллаж «Эйзенштейн»: к вопросу о восприятии личности и творчества кинорежиссера // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып.1.
6. Хренов Н.А. Эстетика С.М. Эйзенштейна в семиотическом ракурсе // Вестник ВГИК. 2015. № 1 (23). С. 8-25.
7. Рушинова Е.А. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт // Вестник ВГИК. Т. 11. № 3 (41). С. 10-16.

© Тельтевский Илья Алексеевич (oranta.pietary@gmail.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»