



Роль и базисные элементы «монтажа аттракционов» в отечественном кинематографе

Я.В. Гуляева

УДК 791.32

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена особенностям обращения к «монтажу аттракционов» в отечественном кинематографе разных лет. Это явление анализируется в историческом контексте, отталкиваясь от основных положений теории С.М. Эйзенштейна. Внимание уделяется творческим поискам М.И. Ромма и А.Н. Митты. Выявляются базовые аспекты аттракциона, характерные для кинематографа разных эпох и направлений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сергей
Эйзенштейн,
монтаж
аттракционов,
аттракцион,
Михаил Ромм,
Александр Митта,
авангард, жанр,
эстетика

С.М. Эйзенштейн и основы теории «монтажа аттракционов»

Теоретическое наследие С.М. Эйзенштейна имеет особую ценность в изучении искусства авангарда XX века, оставаясь также основополагающим при исследовании современных процессов, происходящих в кинематографе. Классик мирового кино впервые ввел в теорию кино термины, без которых невозможно представить изучение визуальной культуры.

Монтажная теория занимает в творчестве С. Эйзенштейна центральное положение. Начиная с первого манифеста «Монтаж аттракционов», режиссер ставит в центр своих размышлений проблему эстетического и идеологического воздействия киноискусства на зрителя. По мере развития авторского стиля взгляд С. Эйзенштейна на киномонтаж претерпевал изменения, но до конца жизни теоретик оставался верен поставленной в начале творческого пути задаче — поиску возможностей эффективной коммуникации кинофильма с аудиторией.

В статье «Монтаж аттракционов», вышедшей в 1923 году в журнале «ЛЕФ», начинающий постановщик со свойственным духу молодости максимализмом вводит термин «аттракцион», который понимается им как *«всякий агрессивный момент театра.., подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, <...>*

¹ Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов // Избранные произведения: в 6 т. Т. 2 / под ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1964. С. 270.

обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»¹.

Во время написания своего первого творческого манифеста С. Эйзенштейн ставил спектакль «Мудрец» на сцене театра Пролеткульта. Сценическое действие строилось на основе энергичной смены ярких и ошеломляющих публику номеров. Постановщик задействовал клоунские антре, акробатические этюды, исполнение сатирических песен, хореографические миниатюры. В финале «Мудреца» под зрительными креслами раздавался залп петард. Театральное зрелище новой формы ставило своей целью ошеломить зрителя и посредством эмоционального воздействия подвести его к конкретному идеологическому выводу.

Несмотря на то, что теория «монтажа аттракционов» создавалась во времена театральных опытов С. Эйзенштейна, наиболее широкое применение она получила именно в кинемато-

Кадры из фильма «Сгачка». Оператор Э. Тисса



графе. Классическим примером использования «монтажа аттракционов» являются кадры разгрома рабочей демонстрации в фильме «Сгачка» (1924), смонтированные с кадрами забоя быка. В столкновении двух чувственно выразительных компонентов действия возникало недвусмысленное идеологическое высказывание.

Вслед за периодом авангардных 1920-х годов концепт «монтажа аттракционов» не только остался в активном лексиконе теоретиков кино, но тем или иным способом послужил точкой отсчета для многих отечественных и зарубежных кинематографистов в их творческих поисках. Обоснуем два основных варианта обращения к «монтажу аттракционов» на примерах из истории отечественного кинематографа.

Возвращение к «монтажу аттракционов» в творчестве М. Ромма

Первый вариант наиболее ярко проявился в 1960-х годах на волне противостояния тенденциям дедраматизации и документальной стилистики. В 1960-х годах режиссер М.И. Ромм отмечал, что без «монтажа аттракционов»² немислим практически любой авторский современный фильм. В статье «Возвращаясь к “монтажу аттракционов”» режиссер утверждал, что даже в эпоху «анти-монтажного» кино 1960-х годов авангардный прием, рожденный в эпоху формальных поисков кинематографа, остается востребованным. В подтверждение режиссер приводит примеры использования наследия С. Эйзенштейна в картине Ф. Феллини «Сладкая жизнь», находя в повествовании аттракционные эпизоды, последовательность которых эффектно выражает авторский замысел.

Однако более интересным представляется обращение М.И. Ромма к этому приему в его неигровом фильме «Обыкновенный фашизм» (1965). Поставив перед собой задачу создать подлинно зрелищное киноповествование, режиссер обращается к творческому опыту С.М. Эйзенштейна 1920-х годов. По мнению М.И. Ромма, «монтаж аттракционов» необходимо воспринимать не как эффектный технический прием, а как универсальное для всего кинематографа правило, следование которому позволит наиболее полно раскрыть идейное и тематическое содержание картины. Анализируя ранние фильмы С. Эйзенштейна, режиссер находит ключевой принцип организации аттракционного материала — *принцип контраста*. В частности, М.И. Ромм отмечает: «Если вспомнить классическую картину Эйзенштейна “Броненосец «Потемкин»”, можно найти в ней этот же самый метод — *метод смены радостного и трагического, жестокого и мирного, массового и, скажем, частного*. Сила “Броненосца «Потемкин»” заключается в том, что в нем принцип “монтажа аттракционов”, глубоко осмысленный и с огромным талантом выполненный, при всей условности этой картины работает не *формалистически*, а *реалистически* — работает на существо ее содержания»³.

На принципе контраста построены и основополагающие эпизоды «Обыкновенного фашизма», призванные вызывать у зрителя множество ассоциаций. Начальная монтажная фраза, в которой сталкиваются изображения детских рисунков с хроникальным кадром расстрела немецким солдатом матери с ребенком, — классический пример организации документального материала по принципу контраста. Однако «монтаж аттракционов» вдохновляет М.И. Ромма и на создание многосоставных, завершенных по смысловому содержанию эпизодов. Посредством контрастного

² Ромм М. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Избранные произведения: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1980. С. 308.

³ Там же. С. 317.

объединения смысловых групп хроникального материала режиссер создает емкий публицистический образ Великой Отечественной войны. Противопоставляя куски с разным семантическим и эмоциональным содержанием (записи речей Геббельса, Геринга, хроникальные кадры разрушений, экстаичной толпы, немецких военнопленных, боев за Сталинград и победоносного взятия Берлина), режиссер конструирует самостоятельный смысловой кусок с намеренным нарушением исторической последовательности, но с подлинно аттракционным звучанием. Образ войны приобретает вневременное измерение.

Переосмысление «монтажа аттракционов» за счет актуализации принципа контрастного соединения материала помогло М.И. Ромму создать на основе хроникального материала сложное авторское повествование подчеркнуто публицистического толка.

Переосмысление «монтажа аттракционов» в жанровом кинематографе А.Н. Митты

Второй вариант актуализации «монтажа аттракционов» находит отражение в жанровом кинематографе 1970-х годов. В отечественном кино десятилетие с 1970-х по 1980-е стало наиболее интересным примером эволюции жанровой традиции под воздействием киноавангарда 1920-х годов. В 1972 году выходит постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Чтобы изменить негативный тренд, связанный со спадом кинопосещаемости, власть постановила стимулировать кинопрокат. В 1970-е годы начался процесс ориентации советского кино на массового зрителя, что выразилось в экстенсивном развитии системы жанров. После длительного перерыва жанр становится наиболее употребимым понятием в лексиконе кинематографистов.

В советской кинотеории в 1970-е годы поднимается проблема актуальности изучения жанровой природы кино: «Можно сказать, что проблема жанра в киноискусстве оказалась в последнее время своего рода “перекрестком”, где встречаются интересы художника, интересы заказчика и интересы зрителя... Обе стороны думают о зрителе, о нахождении наиболее действенных способов обращения к массовой аудитории кинематографа. Эффективность жанра — так можно было бы определить “общий” знаменатель всех этих забот»⁴.

Также теоретики реабилитируют понятие «зрелищности» в контексте изучения законов кинопроизводства для массовой аудитории: «Требование зрелищной эффективности и аттракционности сопутствовало кинематографу всегда... Это требование

⁴ Козлов Л.
О жанровых
общностях и
особенностях //
Жанры кино.
Актуальные проблемы
теории кино. Редкол.
В.И. Фомин (отв. ред.)
и др. М.: Искусство,
1979. С. 75.

⁵ Козлов Л.
О жанровых
общностях и
особенностях //
Жанры кино.
Актуальные проблемы
теории кино. Редкол.
В.И. Фомин (отв. ред.)
и др. М.: Искусство,
1979. С. 81.

неизбежно влияет и на структуру жанров, создавая в системе жанров такие тяготения и предпочтения, которые не могут быть игнорированы теорией⁵. В итоге задачи зрелищной эффективности определили характер развития советского кинематографа в 1970-е годы. В тот период происходит своеобразное возвращение фигуры режиссера-демиурга, создающего авторскую экранную реальность в строго заданных жанровых рамках.

Сохраняется интерес в 1970-е годы и к поиску практической значимости теории «монтажа аттракционов» вне авангардных течений начала века. К концу десятилетия прием становится неотъемлемой частью жанрового кино за счет трансформации из ударного элемента идеологического воздействия, по С. Эйзенштейну, в элемент зрелищной выразительности киноязыка. При этом «монтаж аттракционов» сохраняет свое предназначение как важнейший компонент развития действия, позволяющий постановщику выстраивать эффективную коммуникацию со зрительской аудиторией.

Наиболее показательным примером использования «монтажа аттракционов» в этот период является фильм «Экипаж» А.Н. Митты, вышедший на экран в 1979 году. По итогам кинопроката 1980 года лента вошла в число кассовых лидеров. Прокатный успех «Экипажа» кинокритики связывали с непривычной для тех лет жанровой структурой, где главенствующая роль была отведена динамичному сюжету.

А. Митта писал: «Чтобы зрители все время были в напряжении, картине нужен или *напряженный сюжет*, или *связь эпизодов с напряженной драматургией* внутри каждого эпизода. Помогла создать такую среду эйзенштейновская идея «монтажа аттракционов». Мало того, что она явилась мощным импульсом к созданию всего языка современного кино, мало того, что она легла в основу стилистики «Броненосца «Потемкин»» самого Эйзенштейна. Она и сегодня способна помочь конкретной практической работе. То, что пятьдесят лет назад было новацией, сегодня вошло в обиход нашего кино»⁶.

Центральной сюжетной линией становится борьба членов экипажа Ту-154 с природной стихией. Вторая половина фильма представляет собой выверенную конструкцию, где по ходу развития сюжета некоторые сцены создают аттракционный эффект. При этом наиболее показательным эпизодом, где ярко проявляется аттракционная сущность драматургического решения, является эпизод драмы в горах. Основой же для создания аттракционного эффекта в этом кинофрагменте становится сюжетная сжатость разворачивающегося действия. За единицу экранного времени в

⁶ Митта А.
Ориентир — логика
жанра // Жанры кино.
Актуальные проблемы
теории кино. Редкол.
В.И. Фомин (отв. ред.)
и др. М.: Искусство,
1979. С. 311.



Кадры из фильма
«Экипаж».
Оператор В. Шувапов

кадре происходит несколько «ударных» событий.

Первое «ударное» событие — землетрясение. В тесном пространстве взлетной полосы, окруженной неприступными горами, люди за короткое время превращаются в жертвы разрушений, пожара, селя и взрыва техногенного объекта. Чрезвычайная ситуация намеренно гиперболизуется. Расширение локальной катастрофы до глобальных масштабов создает предпосылку для аттракционного воздействия на зрителя.

При этом монтажное решение задает настроение всему фрагменту вплоть до деталей. Эпизод начинается со статичных кадров, запечатлевших горы в предвечерней дымке. Плавный переход, и виден нефтеперерабатывающий завод, освещенный алым цветом прожекторов. Тональный

монтаж этих начальных кадров, который проявляется в малозаметной дымке на верхушках гор и тревожном, «вибрирующем», освещении предприятия, подготавливает зрителя к трагедии.

Первый подземный толчок приводит местное население, ждущее эвакуации, к панике. Камера срывается с места, фиксируя хаотичные передвижения людей, машин, обрушение конструкций. Первая волна паники решается с помощью ритмического монтажа, соединяющего движение объектов в кадре и самой камеры.

Второе «ударное» событие — селя. С гор спускается мощный селя, сметающий все на своем пути. Люди погибают в лавине камней, грязи и песка. Движение мощного потока снято в рапиде. Жестокая медлительность стихии противопоставляется людской панике. С помощью контраста выразительных пластических средств режиссер подводит зрителя к максимальной точке нервного напряжения.

Третье «ударное» событие — взлет самолета. Финальная сцена взлета Ту-154 проходит на фоне взрывающегося нефтезавода. Огонь следует за воздушным судном по геометрически точным линиям, в то время как внутри самолета экипаж борется за спасение людей. Режиссер накаляет ситуацию катастрофы до предела, создавая монтажную «симфонию» борьбы жизни и смерти. Самолет с трудом взлетает в воздух, а спустя миг взлетная полоса вспыхивает огнем. Человек побеждает разгулявшуюся стихию.

Монтаж организует «ударные» события в нужном режиссеру направлении. Спецэффекты, трюковые элементы, поведение массовки задают высокий эмоциональный градус, требующий не только сохранения до конца эпизода, но и накопления эмоций по ходу развития действия ради удержания зрительского внимания. Зрелищность создает образ опасности. Аттракционный эффект рассматриваемого эпизода возникает за счет возрастания в геометрической прогрессии эмоционального напряжения за единицу экранного времени. С помощью цепи аттракционов выстраивается и партитура эмоционального потрясения. Эпизоды, требующие наибольшей чувственно-эмоциональной включенности зрителя, разбивают «спокойное» повествование, позволяя режиссеру эффективно управлять зрительским восприятием.

В жанрах с динамичным сюжетом аттракционный эффект реализуется посредством резкого увеличения информации в расчете на единицу экранного времени. Суггестивное воздействие аттракциона наиболее эффективно тогда, когда происходит разрыв привычного хода повествования. Под разрывом понимается любой вырывающийся из общего контекста элемент художественной структуры фильма. Резкий спад или скачок действия, заложенный в аттракционе, позволяет моментально захватить внимание зрителя с целью дальнейшей его режиссерской «обработки».

Базовые аспекты аттракциона

Примеры обращения к «монтажу аттракционов» не ограничиваются, разумеется, опытом М.И. Ромма и А.Н. Митты. Актуализацию этого приема можно наблюдать в творчестве многих кинорежиссеров на разных этапах развития мирового кинематографа.

Массовая кинопродукция Голливуда (фильмы С. Спилберга, К. Нолана, Р. Скотта) с ее сложнопостановочными экшн-сценами и упором на специальные эффекты, компьютерную графику наиболее убедительно демонстрируют актуальность «монтажа аттракционов» в границах современной киноэстетики. Такие представители современного авторского кинематографа, как

Ж.-Л. Годар, П. Гринуэй, Л. фон Триер, Г. Ноэ, Л. Немеш продолжают, осознанно или нет, разрабатывать в своих произведениях линию аттракционного кино.

Очевидно, что «монтаж аттракционов», открытый С.М. Эйзенштейном, отражает некую универсальную эстетическую формулу, которая сохраняет свою актуальность для режиссеров разных эпох, разных взглядов и художественных направлений. При этом исследуемый прием изначально вариативен, он способен приобретать совершенно разнообразные виды и формы. Под «монтажом аттракционов» следует понимать не только эффектное монтажное построение всего фильма и/или его частей, но и характерную композиционную, драматургическую, тематическую и идейную организацию материала, отобранного и соединенного таким образом, чтобы максимально воздействовать на зрительскую аудиторию.

В связи с этим понятие «аттракцион» целесообразно рассматривать как эстетическую компоненту кинопроизведения, призванную воздействовать на зрителя тем или иным образом в зависимости от творческих задач режиссера. Такой подход позволяет выделить ряд базовых признаков применения аттракциона в кинематографе.

Во-первых, *конфликтность*. Аттракцион проявляется в коммуникативной ситуации, которую можно охарактеризовать как *скрытый конфликт между режиссером и зрителем*. Фигура художника может осознанно или неосознанно противопоставляться зрительской аудитории по принципу «Я» — «ОНИ». Анализ рассматриваемых в статье фильмов, в частности, показывает, что С.М. Эйзенштейн занимал авторитарную позицию по отношению к зрителю, в свою очередь М.И. Ромм снимал «Обыкновенный фашизм» для молодого поколения, начавшего забывать об ужасах войны, а А.Н. Митта был движим задачей увлечь своим фильмом массовую аудиторию. Таким образом, аттракцион становится эффективным способом привлечения и удержания зрительского внимания, необходимого для достижения режиссерских целей и задач.

Во-вторых, *суггестивность*. Аттракцион во всех вариантах своего применения в кинематографе становится эффективным инструментом суггестии. Аттракционная суггестивность может проявляться на разных уровнях кинопроизведения: идейно-тематическом, композиционном, сюжетном, монтажно-пластическом, звуковом и так далее. Более того, выбор выразительных средств в аттракционных эпизодах зачастую обусловлен прежде всего задачей эффективного воздействия на психические процессы.

В-третьих, *универсальность*. Универсальная сущность аттракциона проявляется в воплощении *уникального выразительного кода, актуализирующегося на разных этапах развития киноязыка и в различных авторских стратегиях*. Мы можем говорить об аттракционе в творчестве С. Эйзенштейна, М. Ромма, А. Митты и об аттракционе в киноавангарде 1920-х годов, в жанровом кинематографе 1970-х годов и так далее. Однако в каждом из исследуемых случаев интерпретации «монтажа аттракционов» точкой отсчета будет служить эйзенштейновская идея об агрессивном компоненте произведения, подвергающего зрителя определенному эмоциональному воздействию.

Таким образом, исследование сущности аттракциона в кинематографе неизбежно приводит к изучению творческого опыта режиссеров, тем или иным образом обращавшихся к концепту «монтажа аттракционов», но при этом опираясь на исходные положения теории С. Эйзенштейна. Помимо прочего, стоит учитывать такие базовые аспекты аттракциона, как конфликтность, суггестивность, универсальность, определяющие эстетическую сущность рассматриваемого феномена. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях // Жанры кино. Актуальные проблемы теории кино. Редкол. В.И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. 319 с.
2. Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. 240 с.
3. Митта А. Ориентир — логика жанра // Жанры кино. Актуальные проблемы теории кино. Редкол. В.И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. 319 с.
4. Нехоросhev Л.Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.
5. Ромм М. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Избранные произведения: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1980. 462 с.
6. Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов // Избранные произведения: в 6 т. Т. 2 / под ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1964. 568 с.

REFERENCES

1. Kozlov L. (1979) O zhanrovyykh obshchnostyakh i osobennostyakh [About genre alliances and features]. Zhanry kino. Aktualnye problemy teorii kino. Redkol. V.I. Fomin (otv. red.) i dr. Moscow: Iskusstvo, 1979. 319 p.
2. Lipkov A.I. (1990) Problemy hudozhestvennogo vozdeystviya: princip attrakcionov [Problems of artistic influence: the principle of attraction]. Moscow: Nauka, 1990. 240 p.
3. Mitta A. (1979) Orientir logika zhanra [Landmark the logic of the genre]. Zhanry kino. Aktualnye problemy teorii kino. Redkol. V.I. Fomin (otv. red.) i dr. Moscow: Iskusstvo, 1979. 319 p.
4. Nekhoroshev L.N. (2009) Dramaturniya filma [Dramatic composition of the film]. Moscow: VGIK, 2009. 344 p.
5. Romm M. (1980) Vozvrashchayas k "montazhu attrakcionov" [Returning to the "montage of attractions"]. Izbrannye proizvedeniya: v 3 tt. T. 1. Moscow: Iskusstvo, 1980. 462 p.
6. Eyzenshteyn S.M. (1964) Montazh attrakcionov [Montage of attractions]. Izbrannye proizvedeniya: v 6-ti tt. T. 2. Pod red. S.I. Yutkevicha. Moscow: Iskusstvo, 1964. 568 p.

The Role and Basic Aspects of “the Montage of Attractions” in Russian Cinema

Yana V. Gulyaeva

Post-Graduate Student, VGIK

UDC 791.32

ABSTRACT: The essay is devoted to the application of the concept of «the Montage of Attractions» in Russian cinema in different time periods. The relevance of the essay is determined by the need to explore the influence of the Russian avant-garde on the world artistic process. In the opinion of the author, the key concept of the avant-garde film thought of the 1920s, the theory of «the Montage of Attractions», deserves a separate independent study.

Considering "the Montage of Attractions" from a historical perspective, the author analyzes various trends in Soviet cinema. Starting from the basic idea of Sergei Eisenstein, the author pays special attention to the use of «the Montage of Attractions» in the work of Mikhail Romm and Aleksandr Mitta.

The article looks at the main features of the actualization of «the Montage of Attractions» at different stages of the development of Russian cinema. In the 1920s, the attraction was perceived as an aggressive element exposing the viewer to ideological influence. In the 1960s, the «Montage of Attractions» meant the reception of a contrast connection between the semantic parts of the film. In the 1970s, the principle of attraction was the basis for the plotting of genre films.

Summarizing the information obtained, the author comes to the conclusion about the universal nature of the theory of «the Montage of Attractions» and introduces her definition of an attraction. The essay also lists such basic aspects of the attraction as conflict, suggestiveness, universality.

KEY WORDS: Sergei Eisenstein, montage of attractions, attraction, Mikhail Romm, Alexander Mitta, avant-garde, genre, aesthetics