

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 791.12(470) + 791.63(470)

Н. Б. Кириллова

СОВЕТСКАЯ КИНОШКОЛА КАК АВАНГАРД ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ

Объектом исследования является процесс создания советской киношколы как итог декрета Совета народных комиссаров РСФСР от 27 августа 1919 г. «Важнейшее из искусств» в 1920-е гг. становится фактором мощного идеологического воздействия. Соединение творчества и идеологии привело к потрясающим экспериментам в экранной культуре и сделало советский кинематограф авангардистским явлением мирового масштаба.

Ключевые слова: экранная культура; советская киношкола; киноавангард; «эффект Кулешова»; «киноглаз» Вертова; «интеллектуальное кино» Эйзенштейна; «психологический реализм» Пудовкина; лиро-эпос Довженко.

В нынешнем году исполняется 100 лет со дня издания декрета Совета народных комиссаров РСФСР от 27 августа 1919 г. «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Наркомпроса РСФСР», ставшего основой национализации кино на территории всей страны [7, 35]. Декрет СНК, появившийся в разгар Гражданской войны, вызвал негативную оценку как русской интеллигенции, так и зарубежных критиков. Главный тезис критиков заключался в том, что художники под диктатом государства перестанут быть свободными творцами, что приведет искусство к гибели [1, 27]. Неоднозначным было и отношение к ленинскому постулату «из всех искусств для нас важнейшим является кино», который определил ведущую роль экрана в вопросах агитации и пропаганды [7, 16].

Еще одним знаковым событием 1919 г. стало создание первой в мире Госкиношколы (в будущем — ВГИК), которая была открыта 1 сентября с целью подготовки кадров для молодого советского кино: актеров, режиссеров, операторов,

КИРИЛЛОВА Наталья Борисовна — доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета (e-mail: urfo@bk.ru).

художников. Директором был назначен известный в кинематографическом мире Владимир Гардин¹, а учебную мастерскую возглавил молодой режиссер Лев Кулешов.

Национализация кинематографа, как и создание советской киношколы, несомненно, способствовали тому, что «важнейшее из искусств» вскоре становится фактором мощного идеологического воздействия на массы зрителей. Соединение художественного творчества и идеологии привело к потрясающим экспериментам в экранной культуре и сделало советское кино авангардистским явлением мирового масштаба. Об этом периоде в советском киноведении и марксистско-ленинской эстетике написано немало книг и учебников², однако наша задача — рассмотреть его сквозь призму вековой истории, позволяющей выявить истоки и проанализировать особенности советского киноавангарда 1920-х гг., специфика которого связана с новыми подходами к репрезентации реальности, поисками нового языка экрана и новых героев эпохи.

Несмотря на то, что мировой кинематограф в указанный период уже запечатлел в своей краткой истории имена братьев Люмьер, Томаса Эдисона, Жоржа Мельеса, Мака Сеннета, Макса Линдера, Дэвида Уорка Гриффита, Чарльза Чаплина и др., триумф советского кино был неожиданным и оглушительным. Имена его корифеев — Льва Кулешова, Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко и их творческие открытия вскоре станут уникальными событиями мирового масштаба, что подчеркнут в своих работах зарубежные теоретики и практики экранной культуры³.

Отметим, что российская публика в конце 1910-х — начале 1920-х гг. была подвержена влиянию разных медийных потоков одновременно, одна и та же идея внушалась как через печатные идеологические каналы, так и с помощью экрана. В первые постреволюционные годы были поставлены фильмы «Барышня и хулиган» и «Не для денег родившийся» (1918) по сценарию и с участием Владимира Маяковского, «Уплотнение» (1918) А. Пантелеева по сценарию А. В. Луначарского, «Поликушка» (1919) А. Санина по повести Льва Толстого, «Проект инженера Прайта» (1919) и на «Красном фронте» (1920) Л. Кулешова. В 1921 г. на экраны страны вышла первая картина с участием учеников Госкиношколы — «Серп и молот» в постановке В. Гардина. Но рекорд побил популярный приключенческий фильм «Красные дьяволята» режиссера И. Перестиани, вышедший в 1923 г. Новая идеология активно преломлялась в сюжетах картин, этому же служила и авторская трактовка, выражаемая средствами киноязыка. Режиссеры агитировали за революционные идеи, увлекая зрителя возможностью погрузиться в новый мир, лишенный пороков буржуазного общества. И все же

¹ В истории русского дореволюционного кино прославился как постановщик фильмов-экранизаций: «Барышня-крестьянка» по А. С. Пушкину, «Анна Каренина», «Война и мир» и «Крейцера соната» по Л. Н. Толстому, «Приваловские миллионы» по Д. Н. Мамину-Сибиряку и др.

² См. работы В. Баскакова, И. Вайсфельда, Е. Вейцмана, С. Герасимова, С. Гинзбурга, Ю. Горячева, Е. Громова, И. Долинского, С. Дробашенко, Г. Капралова, А. Караганова, Н. Парсаданова, Л. Рошала, Р. Соболева, В. Шкловского, Р. Юренева и др.

³ Речь идет о трудах Р. Арнхейма, Б. Балаша, А. Базена, Ж. Делеза, Л. Кьярини, К. Лидзани, Л. Мусси-нака, Ж. Садуля, Е. Теплица, П. Гринуйя и др.

это были истоки, предпосылки последующих грандиозных открытий в экранной культуре 1920-х гг.

«Эффект Кулешова»

Среди первых советских киноэкспериментаторов следует назвать Льва Владимировича Кулешова (1899–1970). Ему принадлежит пальма первенства в разработке теории монтажа, хотя практика монтажной техники была освоена до него (достаточно вспомнить творчество Ж. Мельеса и Д. У. Гриффита). Кулешов считал монтаж основой культуры экрана, он привлекал его как мощное средство антропологизации визуальных объектов. Оказалось, что *с его помощью можно что угодно сделать привлекательным или отталкивающим в глазах публики*. Человека можно было показать добрым или злым, героем или трусом, благородным или негодяем — и все это через построение кадра и в особенности с помощью сочетания разных кадров [10, 89–107]. На этом строился «эффект Кулешова» — монтажное соединение двух кадров, которые должны дать некое новое третье. Хрестоматийно известным является эксперимент Кулешова со склейкой одного и того же крупного плана актера Ивана Мозжухина из дореволюционного фильма то с тарелкой супа, то с детским гробиком, то с лицом прекрасной женщины. Монтаж двух разных кадров, как доказал Кулешов, рождал совершенно иной смысл: в первом случае — муки голода, во втором — горе отца, в третьем — любовную страсть.

«Монтаж, — подчеркивал Л. Кулешов, — кроме непосредственного кинематографического воздействия на зрителя дает возможность не считаться с условностями театрального времени и места действия, где очень трудно показывать одновременно, что делается в первом и втором месте и что делает человек, который не может присутствовать в данной обстановке [10, 95–96].

Большую роль в создании новой экранной культуры сыграла и «школа натурщика» Льва Кулешова, в которой игнорировались традиционные сценические понятия, такие как «актер», «игра», «переживание» и др. Среди его учеников было немало талантливых людей, впоследствии выдающихся кинематографистов: Борис Барнет, Всеволод Пудовкин, Александра Хохлова, Леонид Оболенский, Сергей Комаров, Владимир Фогель и др. Знаменитые кулешовские «фильмы без пленки» — сценические миниатюры в стиле немого черно-белого кино, — на которые собиралась вся творческая «богема» Москвы, восхищали безукоризненной пластикой исполнителей, мимикой, отработанностью жеста, спортивными мизансценами. Режиссер Г. В. Александров в своих мемуарах вспоминал о том, что и для Эйзенштейна Лев Владимирович был непререкаемым авторитетом, в начале 1920-х гг. он даже стал брать у Кулешова уроки по режиссуре и монтажу [1, 33].

Своеобразной проверкой лабораторных опытов стали первые кинофильмы с участием коллектива Кулешова: пародия на американский вестерн «Приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) и фантастический «Луч смерти» (1925). Можно согласиться с Н. М. Зоркой в том, что «все это было “разведкой боем”, поисками новой эстетики кино» [5, 91]. А впереди были подлинные шедевры Л. В. Кулешова — фильмы «По закону» (1926), экранизация Джека Лондона, и «Великий утешитель» (1933) по рассказам О’Генри.

Роль Льва Кулешова в истории советского киноавангарда неоспорима. Не случайно один из самых талантливых его учеников режиссер Всеволод Пудовкин через несколько лет даст оценку творчеству мастера: «Мы делаем фильмы — Кулешов сделал кинематографию...» [6, 20].

«Киноглаз» Дзиги Вертова

Родоначальником советского документального кино является Дзига Вертов (творческий псевдоним Дениса Аркадьевича Кауфмана, 1896–1954). Начав работать в кинохронике в 1918 г., специализируясь на выпуске журналов «Кинонеделя» и «Киноправда», Вертов пришел в итоге к идее экранной реальности как «мира без игры». В отрицании «актерства» как категории он близок к поискам Л. Кулешова. Эстетика его фильмов — это отказ от сюжета, от фабулы, показ на экране «жизни врасплох», т. е. создание новой кинообразности, основанной на факте, на документе. Не случайно его экспериментальный фильм «Киноглаз», представленный в 1924 г. на Первой Всемирной киновыставке в Париже, был удостоен серебряной медали и восторженно встречен творческой интеллигенцией. Термины, изобретенные Вертовым, — «киноглаз», «киноправда», «жизнь врасплох», «мир без игры» — через французских авангардистов сразу же вошли в международный язык экрана.

Д. Вертов, как и Л. Кулешов, был «конструктивистом». Опираясь на монтаж как сильнейшее средство художественного выражения, как метод конструирования, Вертов создавал на экране новую, не виданную ранее реальность. Правда, в отличие от Кулешова он занимал более экстремистскую позицию.

«...Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод — вот наша ближайшая задача», — писал Вертов в манифесте «Киноков» и выводил формулу: «*Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего*» [4, 97]. Что ж, тезисы в полной мере соответствуют эпохе и устремлениям молодых документалистов. Группа «Киноков», созданная им в 1919 г., «была идеальным реализатором его программ и фантазий, поистине вездесущих, отчаянно смелых» [5, 95].

«Киноглаз» (1924), «Шагай, Совет!» (1926), «Шестая часть мира» (1927), «Энтузиазм» («Симфония Донбасса») и «Человек с киноаппаратом» (1929) — какое разнообразие картин неинсценированной действительности, какая панорама лиц и титанического труда человека, ломающего старый уклад жизни и создающего новую историю и новую реальность. «Оригинальность Вертова, — утверждает французский философ Жиль Делез, — состоит в радикальном утверждении диалектики самой материи... Разумеется, Вертов показывал присутствие человека в Природе, его поступки, страсти, жизнь... его машины, пейзажи, здания, люди... это катализаторы, воспринимающие движения и реагирующие на них, изменяющие скорость, направление и порядок движений, вызывая эволюцию материи...» [3, 85–86].

Эпоха социалистического реализма 1930-х гг. потеснила киноавангард, и Вертов, сняв два последних авторских фильма «Три песни о Ленине» (1934) и «Колыбельная» (1937), навсегда уходит из кинорежиссуры. Однако, как напишет впоследствии историк Жорж Садуль, эксперименты и открытия Дзиги Вертова «...оказали значительное влияние на развитие советского, а затем и мирового кино. Они подчеркивали ведущую роль монтажа, необходимость показывать человека в социальной среде и в повседневной жизни; они дали сильный толчок развитию документального фильма и содействовали возникновению его новых жанров» [12, 172].

Философский экран Сергея Эйзенштейна

Самой мощной фигурой среди советских киноавангардистов, безусловно, является Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948), творчество которого поистине многогранно. Режиссер, сценарист, теоретик искусства, художник, педагог, он — признанный гений мировой экранной культуры. Творчество Эйзенштейна фундаментально изучено и продолжает изучаться и в России, и на Западе, на что автор данных строк указал в своей статье, посвященной этому выдающемуся мастеру экрана [8, 149–157].

Режиссер-постановщик судьбоносных фильмов, таких как «Стачка» (1924), «Броненосец “Потемкин”» (1925), «Октябрь» (1927), исторических шедевров «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1945–1947), С. М. Эйзенштейн был и выдающимся теоретиком кино. Его статьи о монтаже, специфике сценария, языке экрана, психологии творчества, стереокино, цвете и многое другое, что не вошло в шеститомник его работ, что осталось в замыслах, набросках и планах, стало своеобразным фундаментом в дальнейшем развитии теории и практики экранной культуры.

Е. Вейцман, один из исследователей творчества Эйзенштейна, пришел к выводу, что новаторским был метод режиссера, «который использовал философский, теоретико-познавательный подход к модели действительности, что он искал предельную широту идейных обобщений и совершенствованное композиционное выражение» [2, 146–147].

Приведем мысли Эйзенштейна о «конструктивистской» роли монтажа: «...Разбить “в себе” заданное, аморфное, нейтральное, безотносительное “бытие” события или явления — с тем, чтобы вновь собать его воедино, согласно тому взгляду на него, который диктует мне “мое” к нему отношение, растущее из моей идеологии, моего мировоззрения, являющегося нашим мировоззрением, нашей идеологией» [16, 584].

Эйзенштейн, опираясь на идеи З. Фрейда, считал, что кино с помощью монтажа способно перedefлять человека, вытравлять из него все лишнее и в итоге формировать новое сознание. Смысл формы киноязыка он видел не в том, чтобы проникнуть через содержание к его «скрытой сущности», к «скрытой мысли», а в том, чтобы понять, почему идеологический подтекст фильма предполагает именно такую форму. Монтаж первоначально рассматривался им как инструмент

для грубого вмешательства в умы зрителей, однако со временем эта идея сменилась пониманием того, что монтаж — это «итог творческого акта, это метафора, средство осмысления, “познания” окружающего мира» [14, 156]. Свое искусство Эйзенштейн называл «агрессивным», связывая это с идеологической функцией «пересоздания» мира.

Победоносное, почти планетарное шествие «лучшего фильма всех времен и народов», оказавшего колоссальное воздействие на кинематографистов и зрителей разных стран, — тому свидетельство.

В поисках нового пути художественного познания Эйзенштейн создавал свой «интеллектуальный» кинематограф. Эта концепция, как отмечает Н. И. Клейман, возникла в период работы над фильмом «Октябрь», в котором Эйзенштейн «стремился не только реконструировать события революции, но и наглядно выразить на экране их смысл». Основываясь на данном опыте, он выдвинул свою гипотезу о возможности экранизации «понятий» и «системы понятий» [9, 152]. Отсюда — отказ от традиций фабульной драматургии, от «игры страстей», замена их «игрой умозаключений», «языком логики», «языком кинодиалектики». Эти идеи Эйзенштейн обосновал в статье «За кадром» (1929), в которой он вывел свои творческие формулы: «кинематография — это прежде всего монтаж», «кадр — элемент (ячейка) монтажа», «монтаж — сборка элементов» [13, 283–289]. Практическим воплощением теории «интеллектуального кино» должна была стать экранизация «Капитала» К. Маркса.

Как известно, в 1930-е гг. Эйзенштейн отошел от крайностей теории «интеллектуального кино», развивая тем не менее ее отдельные положения в статьях «Монтаж» (1937, 1938), «Метод» (1940–1947), «Неравнодушная природа» (1945–1948). Многие идеи «интеллектуального», т. е. философского, кино найдут в дальнейшем свое отражение в практике как отечественных (А. Тарковский, А. Герман, А. Сокуров), так и европейских (М. Антониони, И. Бергман, Р. Брессон, Ж. Л. Годар, П. Гринуэй) кинематографистов. Кинорежиссер Андрей Тарковский, картины которого были близки по философско-поэтической стилистике Эйзенштейну, в своей статье «Запечатленное время» писал: «Фильмы, сделанные Эйзенштейном в 20-е годы и, прежде всего, “Потемкин”, были иными. Они полны жизни и поэзии...» [17, 187].

Отстаивая теорию С. М. Эйзенштейна как основу «образа-движения», без чего немислима экранная культура, Ж. Делез подчеркивает, что гениальный режиссер «постоянно напоминает, что коррелятором “интеллектуального кинематографа” служит “чувственная мысль” или “эмоциональный разум»» [3, 471], а «метафора как раз и определяется через обертоны образов» [Там же, 473].

Это доказывает, что Эйзенштейн, как и его коллеги по цеху кинематографии, ставил перед собой достаточно сложные задачи по сравнению с экспериментальным творчеством в Западной Европе, которое было достаточно формалистским. Как отмечает К. Э. Разлогов, новый киноязык Эйзенштейн стремился соединить с «удовлетворением запросов широкого зрителя», и это был «один из парадоксов развития немого кино, которое в авангардистских поисках стремилось преодолеть свои собственные границы» [11, 101].

Как бы там ни было, но интерес к творческому наследию Эйзенштейна не иссякает. Так, 1998 г. — год столетия режиссера — прошел под эгидой ЮНЕСКО как явление мирового масштаба, доказывая тем самым, что поток открытий в современном эйзенштейноведении продолжается.

«Психологический реализм» Всеволода Пудовкина

Вторая половина 1920-х гг. — это период расцвета творчества Всеволода Илларионовича Пудовкина (1893–1953). Именно в эти годы он создает своеобразную трилогию о революции: фильмы «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингисхана» (1929), а также пишет свои первые теоретические труды «Принципы сценарной техники», «Творчество кинорежиссера», «Фотогения» и др.

Следует отметить, что В. Пудовкин, в отличие от Вертова и Эйзенштейна, придерживался более традиционных взглядов на экранное творчество, являясь сторонником актерского кинематографа. Более того, его перу принадлежат уникальные работы по мастерству киноактера: «Натурщик вместо актера» (1929), «Реализм, натурализм и “система” Станиславского» (1939), «Работа актеров кино и “система” Станиславского» (1952).

Ученик Л. В. Кулешова, он был активным участником его экспериментов, а первые свои режиссерские работы — короткометражную комедию «Шахматная горячка» (1925) и научно-просветительский фильм «Механика головного мозга» (1926) создал не без влияния учителя. Однако, по мнению Н. М. Зоркой, индивидуальность молодого художника не укладывалась в рамки кулешовской школы, настало время самостоятельности [5, 114].

Это стало очевидно после выхода на экран фильма «Мать», поставленного по сюжету одноименного романа М. Горького. Прессой фильм В. Пудовкина был воспринят как антитеза «Броненосцу “Потемкину”», а критик В. Шкловский даже назвал этот фильм «своеобразным кентавром», в котором соединяется «несоединимое» [6, 78]. Дело в том, что Пудовкину удалось осуществить необычный художественный синтез трех разных эстетик: реалистической прозы Горького, психологизма «системы» Станиславского (главные роли — Ниловны и Павла Власова — исполняют актеры МХАТа Вера Барановская и Николай Баталов) и школы «натурщика» Кулешова, позволившей запечатлеть на экране ряд выразительных лиц (городовых, офицеров, тюремных надзирателей, черносотинцев и др.). Но самое главное — на экране была представлена «индивидуальная фабула интриги», против которой выступали и Вертов, и Эйзенштейн. А если к этому добавить хрестоматийно известную символику фильма «Мать» (чугунный мост, сапоги городского, разбитые «ходики», весенний ледоход как метафору пробуждения сознания и др.), во многом дополняющую игровые сцены, то можно сказать, что художественный метод, впервые примененный Пудовкиным, это «психологический реализм». Общим у Эйзенштейна и Пудовкина является экранное воссоздание революционного действия, а индивидуальной особенностью — то, что в первом случае мы видим движение масс, а во втором — конкретную человеческую

судьбу в революционной динамике. Новой в фильме Пудовкина была и трактовка темы «мать и сын», когда родство кровное, биологическое уступает место родству идейному. Мать и сын на экране — товарищи по борьбе.

Все три картины Пудовкина 1920-х гг. по сути разрабатывали одну и ту же тему — рост сознания разных героев. Ниловна, парень из «Конца Санкт-Петербурга», монгол из «Потомка Чингисхана» — это первоначально темные, забытые люди, которые постепенно начинают прозревать и осознавать себя и свой долг перед обществом.

Ж. Делез, анализируя творчество Пудовкина, отметил, что «глубина его искусства состоит в раскрытии сложной ситуации действия по его элементам, которое совершает персонаж с пробуждающимся сознанием... пока он не получает импульса к действию...» [3, 84].

Характеризуя особенность стиля В. Пудовкина, Е. Вейцман особо выделил «активный поиск кинематографического образа человека», а также «монтаж и выразительность актерской игры» [2, 181]. Причем крупный план в фильме «Мать» запечатлевает одну-единственную в каждый данный момент эмоцию, определенное внутреннее состояние человека. Актерский крупный план «прочувствован Пудовкиным как могучее средство психологического раскрытия образа». При этом элементы «типажного» и «актерского» образа соединяются не только в фильмах 1920-х гг., но и в последующие периоды творчества кинорежиссера, доказывая его верность методу «психологического реализма».

Лиро-эпический кинематограф Александра Довженко

Что касается Александра Петровича Довженко (1894–1956), то все историки и теоретики экранной культуры особо выделяют лиро-эпическую тенденцию его фильмов, яркую самобытную индивидуальность, восходящую к фольклорным традициям украинского народа. Эти черты объединяют лучшие фильмы Довженко 1920-х гг.

Его подлинным дебютом стала картина «Звенигора» (1927), с которой он вошел в историю мирового кино. Здесь модернизирована народная легенда о том, что в скифских курганах Звенигоры зарыт таинственный клад, который подарит украинскому народу счастье. В интерпретации Довженко счастье к людям приходит вместе с пониманием идеи революции как обновления жизни. В фильме 3 центральных образа: тысячелетний Дед и два его внука — смелый и отважный Тимош и подлый и трусливый Павло. Это образы-аллегии. Первый олицетворяет собой народ, второй — новую советскую власть, а третий — национализм. Специфический стиль Довженко — это причудливый синтез лирики и эпоса, фольклорной романтики и киноэкспрессии.

По воспоминаниям С. Эйзенштейна, премьера фильма «Звенигора» в Москве прошла успешно, а сам режиссер сразу же был принят в когорту новаторов кино: «...мастер особой индивидуальности. И вместе с тем наш. Свой. Кровно связанный с лучшими традициями наших советских работ. Человек, создавший новое в области кино...» [15, 440].

Творческая манера А. Довженко получила дальнейшее развитие в фильме «Арсенал» (1929). В его основе лежит реальное событие — восстание рабочих киевского оружейного завода в 1918 г. против буржуазно-националистического правительства. А стиль картины тот же, «довженковский», — синтез лирики и эпоса. Отличительная особенность «Арсенала», по определению К. Э. Разлогова, в том, что Довженко «придал вселенский масштаб социальным катаклизмам, зрительно акцентируя метафору бессмертия положительных героев [11, 99].

Картина «Земля» (1930) — это всемирно признанный шедевр художника, в котором опоэтизированы первые итоги революции. Ее часто сравнивают с фильмом Эйзенштейна «Старое и новое», так как в них поднята одна и та же тема — период коллективизации в деревне, но сняты они по-разному: у Эйзенштейна как реальный документ эпохи, у Довженко — как экранная поэзия. Режиссер обращается к трем «вечным» лирическим темам: любви, смерти и природе, неисчерпаемой в своей мощи и силе. На экране отразилась страстность художника-живописца. Она — в пахотном поле под затянутым тяжелыми облаками небом, в яблоках, политых осенним дождем, цветках подсолнечника, она в самой атмосфере этого поэтического и одновременно драматического фильма. В нем иное видение, «...другой аспект диалектики: от виртуального к актуальному, от старого к новому, от легенды к истории, от мечты к реальности, от Природы к человеку. Это песнь о земле...» [3, 250].

Что ж, прав историк Жорж Садуль в том, что стиль, темперамент и темы у этих «величайших мастеров советского кино поражают прежде всего их полной противоположностью», а это доказывает, что «новая школа одержала победу, потому что кино в СССР было организовано на совершенно новых основах... оно превратилось в средство культурного воздействия...» [12, 180–182].

Выводы

Выявляя то единство, которым связаны между собой в типологии экранного творчества пять классиков советского кинематографа 1920-х гг., можно отметить, что их единство — в принципах новой эстетики экранной культуры, связанной с уникальными принципами интерпретации реальности.

Характеризуя *индивидуальную особенность* их творчества, можно отнести методы Кулешова и Вертова к *конструктивизму*, метод Эйзенштейна определить как *философско-интеллектуальный*, Пудовкина — как *психологический реализм*, а метод Довженко — как лирико-эпический.

Последующее развитие экранной культуры, как отечественной, так и западноевропейской, осуществлялось не без влияния советской киношколы. Мастера советского авангарда проявили огромную изобретательность, чтобы поставить язык экрана на службу высоким идеалам революции, преобразующей сознание человека. При всех заблуждениях и противоречиях их творчества они взяли на себя миссию созидателей новой культуры и нового мышления.

1. Александров Г. В. Эпоха и кино. М., 1976. 286 с.
2. Вейцман Е. Очерки философии кино. М., 1978. 320 с.
3. Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. 624 с.
4. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / под ред. И. В. Вайсфельда. М., 1976. 280 с.
5. Зоркая Н. М. История советского кино. СПб., 2006. 544 с.
6. Караганов А. В. Всеволод Пудовкин. М., 1973. 280 с.
7. Кино: организация управления и власть. 1917–1938 гг. : документы / [сост., предисл. и примеч. А. Л. Евстегнеевой]. М., 2016. 606 с.
8. Кириллова Н. Б. Сергей Эйзенштейн: революционер в экранной культуре и мифотворец // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2017. № 3 (165). С. 149–157.
9. Клейман Н. И. Интеллектуальное кино // Кино : энцикл. словарь / под ред. С. И. Юткевича. М., 1986. С. 152.
10. Кулешов Л. В. Статьи. Материалы / сост. А. С. Хохлова. М., 1979. 240 с.
11. Разлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. 688 с.
12. Садуль Ж. История киноискусства. М., 1957. 464 с.
13. Эйзенштейн С. За кадром // Избр. произв. : в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 283–299.
14. Эйзенштейн С. Монтаж (1938) // Избр. произв. : в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 156–188.
15. Эйзенштейн С. Рождение мастера // Избр. произв. : в 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 438–442.
16. Эйзенштейн С. Цветовое кино // Избр. произв. : в 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 579–590.
17. Экранная культура: теоретические проблемы / под ред. К. Э. Разлогова. СПб., 2012. 752 с.

Статья поступила в редакцию 27.06.2019 г.