

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С.А. ГЕРАСИМОВА**

Кафедра киноведения

На правах рукописи

ГУЛЯЕВА ЯНА ВИКТОРОВНА

***ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ «МОНТАЖА АТТРАКЦИОНОВ» В КОНТЕКСТЕ
РАЗВИТИЯ МИРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА***

Направление подготовки: 50.06.01 Искусствоведение

Направленность: 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства

**Научный доклад
об основных результатах научно-квалификационной работы
(диссертации)**

Научный руководитель:

Безенкова Мария Викторовна,
кандидат искусствоведения, доцент

Рецензент:

Клейменова Ольга Константиновна,
доктор философских наук, профессор

Москва, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Общая характеристика работы	3
Основное содержание работы.....	11
Статьи в журналах, включенных в перечень ВАК РФ.....	52
Другие публикации	52

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В науке традиционно разделяют искусство на элитарное и массовое. Подобный подход применим и в киноведении, где принято проводить границу между фильмами, созданными для широкой аудитории, и картинами, предназначенными для взыскательной и подготовленной публики. Две ветви развития киноискусства, как правило, изучают параллельно ввиду разницы художественного уровня произведений, общественной ценности поднимаемых в них проблем и так далее.

На наш взгляд, традиционный подход к изучению массового и элитарного кино значительно сужает горизонт современного исследователя. Мы убеждены, что, рассматривая явление на стыке противоположных, на первый взгляд, позиций, можно понять глубинные законы его существования и прогнозировать его дальнейшее развитие. Для того чтобы лучше понять тенденции развития современного кинематографа, необходимо иначе взглянуть на устоявшиеся в истории кино положения.

История искусства в XX веке доказала условность границ между различными художественными направлениями и теориями. В полной мере это применимо и к кинематографу. Например, на определенных этапах парадоксальным образом становятся вновь актуальными теоретические разработки советских авангардистов. Яркий тому пример — концепт «монтажа аттракционов», сформулированный в 1920-х годах С. Эйзенштейном.

В киноведении распространена точка зрения, что монтажная теория русского режиссера является исключительно авторским проектом, в котором отразилась суть его творческого метода. Но при более глубоком погружении в материал выясняется его системный характер, несущий в себе черты универсального подхода.

По нашему мнению, концепт «монтажа аттракционов», выдвинутый С. Эйзенштейном на заре бурного развития киноискусства, незаслуженно обойден вниманием киноведов. Между тем в его названии заложен ключ к

познанию кинематографа как, прежде всего, *зрелищного искусства*. В своем исследовании мы предприняли попытку расширить область применения эйзенштейновского термина, посмотрев на историю кино через призму «монтажа аттракционов».

Актуальность темы исследования

Актуальность исследования определяется современным состоянием кинематографа, характеризующимся процессами жанровой и стилевой трансформации, а также развитием новых форм аудиовизуальных искусств. В создавшихся условиях вновь становятся востребованным изучение зрелищной природы искусства. При этом мы убеждены, что познание актуальных процессов в кинематографе невозможно без переосмысления накопленного теоретического и практического опыта предыдущих поколений.

Степень разработанности темы исследования

В ходе исследования нами были собраны четыре основных круга материалов, так или иначе имеющих отношение к заявленной теме.

Первый круг включает в себя работы по вопросам теории кино, в которых выявляется эстетическая сущность кинематографа и затрагивается проблематика «монтажа аттракционов». Речь идет, прежде всего, о теоретических статьях и исследованиях С. Эйзенштейна по вопросам монтажа: «Монтаж аттракционов», «За кадром», «Перспективы», «Четвертое измерение в кино», «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж». Также в этот круг входит исследование А. Липкова «Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона». Помимо прочего, сюда могут быть причислены теоретические статьи М. Ромма «Возвращаясь к монтажу аттракционов» и А. Митты «Ориентир — логика жанра».

Второй круг исследований составляют научные работы, касающиеся актуальных вопросов жанровой проблематики в кино и других видах искусства. Наибольшую ценность для нас представляют следующие

исследования: «Виды и жанры киноискусства» М. Власова, «Жизнь драмы» Э. Бентли, «Жанры раннего кинематографа» Э. Арнольди, «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России. 1900-1910 гг.» Н. Зоркой, «Театр. Кино. Жизнь» А. Пиотровского, «Проблема жанров в советском киноискусстве» С. Фрейлиха. Сюда можно включить также сборники статей «Жанры кино»¹, «Советское кино. 70-е годы: Основные тенденции развития»².

Третий круг материалов включает в себя работы киноведов, занимавшихся эстетической проблемой эволюции киноязыка. Среди них можно выделить следующие: «Выразительные средства кино», «Документальность в современном игровом кино», «Киноязык: искусство контекста» Л. Зайцевой. Также востребованными для нашего исследования работами являются «Очерки теории кино» С. Гинзбурга, «Кино и условность» В. Ждана, «Что такое кино?» А. Базена, «История теорий кино» Г. Аристарко, «Концепция реальности в экранном документе» Г. Прожико.

Четвертый круг исследований составляют научные работы по теории масс-медиа и психологии. Среди них можно выделить следующие: Г. Бакулев «Массовая коммуникация: западные теории и концепции», М. Маклюэн «Галактика Гутенберга», В. Березин «Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия», Г. Почепцов «Теория коммуникации» и «Информационные войны. Основы военно-коммуникативных исследований», А. Орлов «Аниматограф и его анима», В. Бехтерев «Работа головного мозга в свете рефлексологии», С. Зелинский «Психотехнологии гипнотического манипулирования сознанием человека».

Цель исследования

Определить сущностные эстетические положения концепта «монтажа аттракционов» в области киноискусства.

¹ Жанры кино. Актуальные проблемы теории кино. Редкол.: В.И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979.

² Советское кино. 70-е годы: Основные тенденции развития. М.: Искусство, 1984.

Задачи исследования

1. Исследовать зрелищный характер первых жанровых фильмов, созданных в период немого кинематографа;
2. Проанализировать зрелищную составляющую фильмов классического авангарда;
3. Рассмотреть трансформацию выразительных элементов в жанровых системах, сформировавшихся в последовавшие немому периоды этапы;
4. Изучить своеобразие стилистической преемственности на материале европейского авторского кино;
5. Выявить содержательные, выразительные и коммуникативные особенности зрелищной составляющей на материале основных киножанров и определяющих фильмов авторского кино;
6. Определить свойства жанрового и авторского кинематографа в контексте теории «монтажа аттракционов»;
7. Проанализировать зрелищный потенциал произведений, созданных на границе пересечения большого кинематографа и современных медиатехнологий;
8. Сформулировать основные положения, касающиеся аттракционной сущности киноискусства.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования являются жанровые и авторские кинофильмы, созданные в ключевые моменты развития и обновления зрелищной составляющей кинематографа. В это число мы включаем период немого кино, в том числе этап классического авангарда 1920-х годов, переходный период первых звуковых фильмов 1930-х годов, послевоенный период развития авторского кино 1950-1970-х годов, период обновления жанровой системы 1970-1980-х годов, современный этап развития кинематографа, включая пограничные формы аудиовизуального искусства.

Предметом исследования является рассмотрение выразительных элементов кинозрелища в их смысловой и стилистической модификациях на разных этапах развития искусства кино.

Теоретико-методологические обоснования исследования

В своем исследовании мы опирались на общенаучные принципы формальной логики и историзма.

В качестве базового методологического принципа изучения зрелищного потенциала выбранных кинофильмов было применено сочетание теоретических и эмпирических методов исследования.

Методологической основой диссертации выступил киноведческий подход, рассматривающий выбранную нами проблематику в контексте эстетического развития кинематографа как вида искусства. Использовался также междисциплинарный подход, где киноведческий анализ дополнялся методами из теории масс-медиа и психологии. Методология работы также включает рассмотрение творчества отдельных представителей мирового кинематографа.

В своем исследовании мы учитывали применимые к изучаемой теме теоретико-методологические положения, разработанные как отечественными, так и зарубежными авторами.

Рамки исследования

Исследование охватывает основные этапы развития кинематографа, не ограничиваясь каким-либо одним временным периодом или направлением. Выбор широких временных рамок продиктован темой работы, предполагающей рассмотрение изучаемого объекта исследования в последовательном историческом развитии.

Гипотеза исследования

Гипотеза исследования строится на предположении, что логика развития киноискусства опирается на исконную потребность зрительской аудитории в зрелище. Методы создания подлинно зрелищного (востребованного) произведения могут отличаться на разных этапах развития киноязыка. Принцип «монтажа аттракционов» позволяет нам раскрыть онтологическую сущность эстетических преобразований не просто в отдельно взятом отрезке времени, но в исторической взаимосвязи между разными этапами развития кинематографа.

Научная новизна исследования

Научная новизна исследования заключается в попытке посмотреть на историю развития кинематографа как на непрерывный эстетический процесс освоения зрелищного потенциала киноискусства. Эволюция киноязыка впервые рассматривается под призмой аттракционной сущности кинематографа.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту

В результате исследования мы пришли к следующим выводам об эстетическом значении «монтажа аттракционов» в контексте развития мирового кинематографа:

1. Концепт «монтажа аттракционов», сформулированный С. Эйзенштейном в 1920-х годах, воплощает не только авторский творческий метод, но и напрямую связан с онтологическими свойствами кинематографа как искусства.

2. Исходя из концепции «монтажа аттракционов», кинематограф определяется как искусство зрелищное, то есть как искусство, призванное воздействовать присущими ему способами на зрительскую аудиторию.

3. Любой кинофильм, а особенно кинофильм, оставшийся в истории киноискусства, можно рассматривать как зрелище, созданное в коммуникативной системе «автор – произведение – аудитория». В контексте

аудиовизуальных искусств этот подход реализуется в понятии аттракционная система.

4. Зрелищную сущность любого кинопроизведения можно определить с помощью введенных нами понятий аттракцион и аттракционный эффект. «Аттракцион» — эстетический компонент кинопроизведения, призванного воздействовать на зрителя тем или иным образом в зависимости от творческих задач режиссера. «Аттракционный эффект» — коммуникативная ситуация, при которой кинопроизведение целиком или эпизодично воздействует на свою аудиторию.

4. Взаимосвязи между звеньями «автор», «произведение», «аудитория» в рамках аттракционной системы кинематографа определяют эстетическое содержание картин на разных этапах развития кинематографа, а также влияют на характер эволюции киноязыка.

5. На материале исследования ключевых этапов в развитии киноискусства мы выделили две аттракционные модели кинематографа: традиционную и новаторскую. Традиционная модель реализуется в жанровой системе, новаторская, в свою очередь, свойственна авторскому направлению, тем или иным образом проявлявшемуся на протяжении всей истории киноискусства. Каждая из этих моделей обладает своими уникальными формами аттракционности.

6. Аттракционность традиционной модели реализуется в комедийной, драматической и приключенческой жанровых формах, имеющих свои эстетические особенности.

7. Аттракционность новаторской модели реализуется в классическом авангарде, в поставангардном периоде, в послевоенном «авторском кино» и современных формах медиаискусства. Между перечисленными периодами обнаруживаются внутренние взаимосвязи, выражающиеся в стилистической преемственности.

Теоретическая значимость исследования

Научная значимость работы заключена в подробном рассмотрении и анализе принципов видения и понимания киноискусства как аттракционной системы. К рассмотрению привлечен обширный материал фильмов.

Результаты исследования

Результатом диссертационной работы является создание концепции аттракционной системы кинематографа. Изучены ее основные модели, введены новые понятия аттракциона и аттракционного эффекта, сформулированы их свойства.

Достоверность результатов и основных выводов диссертации

Достоверность результатов и выводов диссертации обеспечена комплексным подходом, опирающимся на основные положения киноведения. Результаты и выводы работы проверены и подтверждены диссертантом при неоднократном исследовании изучаемого материала.

Практическая значимость исследования

Результаты и основные выводы диссертации могут способствовать более корректному и точному пониманию смысла и значения зрелищной составляющей кинематографа в целом и концепта «монтажа аттракционов» в частности, а также облегчат практическую работу с жанровыми и стилевыми разновидностями киноискусства и с новыми формами современных аудиовизуальных искусств.

Рекомендации по использованию результатов исследования

Результаты исследования могут использоваться в дальнейшем при разработке методологической базы для изучения и исследования аудиовизуальных искусств, а также при подготовке лекционных курсов, учебно-методической литературы для творческих ВУЗов в области кино и телевидения.

Апробация и внедрение результатов исследования

Результаты исследования обсуждались на кафедре киноведения Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова. Апробация основных положений работы проходила в докладах на следующих научно-практических конференциях:

1. IX Международная научно-практическая конференция «Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях». Москва, ВГИК имени С.А. Герасимова, 17-18 апреля 2017 г.

2. X Международная научно-практическая конференция «Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях». Москва, ВГИК имени С.А. Герасимова, 16-18 апреля 2018 г.

3. XI Международная научно-практическая конференция «Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях». Москва, РГГУ, 18-19 апреля 2019 г.

4. Всероссийская научная конференция «Правда и ложь на экране». Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 23 апреля 2019 г.

Структура работы

Концептуальный замысел исследования обусловил его структуру. Научно-квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы из 90 наименований, фильмографии, представленной 50 фильмами.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **ВВЕДЕНИИ** обосновывается актуальность темы исследования, определяется степень ее разработанности, формулируются цель и основные задачи диссертации, устанавливаются ее научная новизна, теоретическая и

практическая значимость, сообщается степень апробации полученных результатов.

В ГЛАВЕ 1. **«МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ» И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ»** раскрываются основные положения монтажной теории С. Эйзенштейна, а также определяются эстетическое содержание концепта «монтажа аттракционов» и его роль в теории масс-медиа. Центральное место отводится рассмотрению аттракционной природы кинематографа.

Параграф 1.1. «Основные положения монтажной теории С. Эйзенштейна» посвящен проблеме возникновения концепта «монтажа аттракционов» в отечественной киномысли. Теоретическое наследие классика мирового кино представляет собой широкий пласт статей, исследований, книг, в том числе неоконченных, выступлений, лекций, рисунков, посвященных проблемам киноискусства. Выдающийся автор фильмов мирового значения был и не менее выдающимся теоретиком. Теоретическая деятельность для С. Эйзенштейна — важная часть его творчества, незаменимое подспорье для анализа собственных фильмов и способ познания искусства.

Подраздел 1.1.1. «Истоки теории «монтажа аттракционов» показывает, что из комплекса теоретических исследований классика монтажная теория занимает центральное положение. Искусство привлекает С. Эйзенштейна своей способностью чувственно воздействовать на человека, а монтаж признается важнейшим средством воздействия кинематографа на зрителя: «Для меня искусство никогда не было «искусством для искусства». [...] У меня всегда была задача — посредством средств воздействия — действовать на чувства и мысли, воздействовать на психику и, воздействуя, формировать сознание зрителей в желаемом, нужном, избираемом направлении»³.

³ Эйзенштейн С.М. Магия искусства. // Метод в 2 тт. Т. 1. Сост. Н.И. Клейман. — М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. С. 46.

В статье «Монтаж аттракционов», вышедшей в 1923 году в журнале «ЛЕФ», С. Эйзенштейн со свойственным духу молодости максимализмом вводит термин «аттракцион», который понимается режиссером как «всякий агрессивный момент театра..., подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, ... обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»⁴.

Первый творческий манифест начинающего постановщика постулирует ориентацию произведения искусства на максимальное воздействие на зрительскую аудиторию. Во время написания статьи молодой реформатор занимался постановкой спектакля «Мудрец» на сцене Пролеткульта. Несмотря на то, что теория «монтажа аттракционов» создавалась во времена театральных опытов С. Эйзенштейна, наиболее широкое применение она получила именно в кинематографе. Классическим примером использования «монтажа аттракционов» в кинематографе являются кадры разгрома рабочей демонстрации, смонтированные с кадрами забоя быка, в фильме «Стачка». В столкновении двух чувственно выразительных компонентов действия возникает конкретное идеологическое высказывание.

Подраздел 1.1.2. «Киномонтаж как инструмент авторской интенциональности» посвящен трансформации монтажной теории С. Эйзенштейна.

Погружение в эстетику японского искусства подталкивает режиссера к разработке теории интеллектуального монтажа. В статье «За кадром» 1929 года теоретик сообщает, что сочетание двух японских иероглифов рассматривается не как сумма, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени⁵. На основе этого наблюдения С.

⁴ Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов. // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 270.

⁵ Эйзенштейн С.М. За кадром. // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 283.

Эйзенштейн утверждает, что кадр — не строительный элемент монтажа по Л. Кулешову, а ячейка монтажа. Содержание фильма строится на основе сопоставления кадров, смонтированных по принципу конфликта, столкновения смыслов.

В исследовании «Перспективы»⁶ теоретик уточняет свою позицию, заявляя, что любое искусство по сути своей конфликтно, будь то противопоставление устремленных ввысь готических сводов законам тяжести или столкновение героя с роком в древнегреческой трагедии. По мысли С. Эйзенштейна, интеллектуальное кино должно отразить эту сложную конфликтную диалектику за счет монтажа, который по аналогии с японскими иероглифами может излагать сложные понятия и системы понятий. Например, демонстрации большевистского тезиса «Бога нет!» средствами интеллектуального монтажа служит знаменитый фрагмент с богами в фильме «Октябрь».

В конце 1920-х годов С. Эйзенштейн был увлечен идеями физиолога В.М. Бехтерева о рефлексах. Заимствуя у ученого понятие «раздражитель», некоего внешнего сигнала, вызывающего у реципиента ответную физиологическую реакцию⁷, режиссер делит монтаж на несколько видов на основании оказываемого на зрителя психофизиологического воздействия⁸. С. Эйзенштейн вводит понятие «обертонного монтажа» в ходе анализа эпизода крестного хода в фильме «Старое и новое». Анализируя сумму всех «раздражителей», он делит компоненты воздействия на доминантные, вытекающие из основного содержания кадра, и обертоновые, созданные за счет дополнительных пластических, эмоциональных, звуковых сочетаний. По мысли режиссера, обертонный монтаж — высшая форма монтажа, так как отражает процессы, происходящие в центральной нервной системе.

⁶Эйзенштейн С.М. Перспективы. // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 35.

⁷ Бехтерев В.М. Работа головного мозга в свете рефлексологии. — Л.: Издательство «П.П. Сойкина», 1926.

⁸Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино. // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 45.

Подраздел 1.1.3. «Принцип монтажа в искусстве» посвящен исследованиям С. Эйзенштейна в области монтажа в кинематографе и других видах искусства.

В конце 1930-х годов взгляды режиссера на монтаж претерпевают изменения. Во многом это было связано с процессами технического и эстетического преобразования кинематографа. Эпоха немого кино с комплексом средств выразительности уступила звуковому кино. Кинематограф зазвучал, отказавшись от сложных монтажных построений 1920-х годов.

В исследовании «Монтаж 1938» теоретик поднимает вопрос о монтаже в различных видах искусства. По его мнению, монтаж необходим для создания не столько изображения чего-либо, сколько для воплощения художественного образа. При этом образ не статичен, он «не дается, а возникает, рождается»⁹, то есть имеет динамическую природу.

После триумфа «Александра Невского» в 1939 году С. Эйзенштейн работает над статьей «Вертикальный монтаж», развивая понятие образа на примере своего последнего фильма. В первой части исследования он сравнивает структуру эпизода наступления рыцарей с многоголосьем оркестровой партитуры, анализируя контрапунктное строение звукозрительного образа. Большое внимание теоретик уделяет образным сочетаниям между музыкой и цветом, световой тональностью, линейным контуром изображения, тем самым выводя теорию обертоновых звучаний на новый уровень осмысления. Во второй части С. Эйзенштейн приводит исторический экскурс о попытках критиков навязать каждому цвету определенное смысловое содержание, отстаивая право художника на самостоятельное решение этой задачи в рамках образного строения всего произведения. В третьей части теоретик анализирует проблему гармонизации музыки и изображения за счет обертоновых построений на примере из фильма «Александр Невский».

⁹Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938. // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 170.

По мысли С. Эйзенштейна, только закладываемый автором смысл, воплощаемый в мельчайших кусках кинофильма и масштабных тематических соединениях, создает образную завершенность произведения: «... эта формула о смысле куска объединяет и самую лапидарную сборку кусков — так называемую «тематическую подборку» по логике сюжета — и наивысшую форму, когда это соединение является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединения кусков действительно проступает образ темы, полный идейного содержания вещи»¹⁰.

Таким образом, С. Эйзенштейн одним из первых среди кинотеоретиков вывел разговор о киномонтаже на качественно новый уровень. Пройдя эволюцию от «монтажа аттракционов» как специфического средства воздействия кинофильма до монтажа как основополагающего принципа композиционно-образного строения художественного произведения, режиссер сделал значительный вклад не только в становление науки о киноискусстве, но и во многом определил развитие всей постклассической эстетики XX века.

Параграф 1.2. «Принцип аттракциона в киноведении и теории масс-медиа» рассматривает значение концепта «монтажа аттракциона» на материале других исследований.

В подразделе **1.2.1. «Классификация аттракционов»** мы обращаемся к исследованию киноведа А. Липкова, изучавшего принцип «монтажа аттракционов» в контексте теории коммуникации.

Исследователь впервые предложил несколько классификаций аттракционов по разным основаниям: по преднамеренности выполнения (запланированный и незапланированный аттракцион), по достигаемому эффекту (смех, страх, отвращение, восхищение) и по содержанию.

В рамках последней классификации А. Липков выделил 14 видов аттракционов: аттракцион-неожиданность, аттракцион-рекорд, аттракцион-красота, аттракцион-уродство, аттракцион-диковина, аттракцион-чудо,

¹⁰ Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж. // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 199.

аттракцион-казус, аттракцион-тайна, аттракцион-запрет, аттракцион-скандал, аттракцион-риск, аттракцион-смерть, аттракцион-жестокость, аттракцион-катастрофа.

По мнению исследователя, все перечисленные аттракционы могут являться составной частью не только произведения искусства, но и любого масс-медийного контента (телевизионной передачи, новостного сюжета, публицистической статьи и так далее). Аттракционный характер того или иного явления проистекает из аттракционной сущности окружающей реальности, попадающей в поле внимания автора, и раскрывается в полной мере в коммуникативной системе того или иного средства массовой коммуникации.

Мы разделяем точку зрения А. Липкова, соглашаясь с тем, что разговор о «монтаже аттракционов» необходимо вести, учитывая вписанность кинематографа в классическую коммуникативную ситуацию с тремя исходными данными: автор — сообщение — аудитория. Под сообщением в нашем случае выступает кинофильм, созданный автором или группой авторов для определенной зрительской аудитории.

Подраздел 1.2.2. «Эстетика катексиса» обращается к родственному для принципа «монтажа аттракционов» понятию. Речь идет о термине «катексис», предложенном исследователем А. Орловым. Этот концепт возник на основе психоаналитического учения о влиянии масс-медиа на эмоциональную сферу человека. Исследователь находит много общего между состояниями зрителя в момент катарсического очищения после знакомства с классической греческой трагедией и в момент сильного впечатления от произведений массовой культуры (реклама, видеоклипы, компьютерные игры, телевизионные программы). Состояние «эмоциональной накачки», создаваемое современными аудиовизуальными средствами, обозначается А. Орловым как катексис.

Экранные произведения, созданные в целях катексиса, называются «фильмами-катекторами». Их структура определяется цепочкой энергетически

заряженных «ядер», каждое из которых обладает разной степенью аттрактивности (эмоциональной привлекательности).

Исследование А. Орлова помогает нам перевести разговор о коммуникативной стороне «монтажа аттракционов» в ракурс психологического измерения.

Подраздел 1.2.3. «Суггестивный фактор» останавливается подробнее на психологическом содержании коммуникативного акта передачи информации.

Суггестия (от лат. suggestio – внушение) — «психическое внушение, изменение процессов мышления, чувствования и реакций, большей частью не замечаемое тем, кто подвергается внушению со стороны (чужая суггестия) или со стороны самого себя (аутосуггестия, самовнушение)»¹¹.

Термин «суггестия» пришел из практики психотерапии. Одной из самых распространенных форм суггестии является гипноз. С развитием средств массовой коммуникации термин «суггестия» обрел новое содержание.

Сегодня одним из признаков эффективной коммуникации является наличие в передаваемом сообщении суггестивного фактора. В процессе коммуникативного акта им объясняется появление у адресата яркой эмоции положительного или отрицательного свойства.

Влияние эмоциональной сферы на процессы жизнедеятельности огромно. От эмоций зависят многие психические процессы, включая усвоение человеком получаемой визуальной информации: «Эмоции являются важным процессом регуляции информационных отношений организма с внешней и внутренней информацией. В эмоциях психическое и физиологическое присутствует одновременно как две стороны единой нервной деятельности. Эмоции способны значительно влиять на механизмы фиксации информации. В отдельных случаях можно фиксацию ослаблять, а в подавляющем

¹¹ Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. С. 709.

большинстве случаев эмоции усиливают, удлиняют и углубляют фиксацию физиологических последствий после информационного воздействия»¹².

Психологи утверждают, что характер эмоции может влиять не только на процесс восприятия и запоминания информации, но и на формирование дальнейшей целенаправленной деятельности. Сегодня широко известно, что сопровождение какого-либо логического утверждения сильной эмоцией, положительной или отрицательной, позволит зафиксировать полученные сведения в памяти на длительный срок.

Нельзя не учитывать большую роль суггестивного фактора в процессах, связанных с созданием, распространением и передачей информации средствами массовой коммуникации. Приемы суггестивного воздействия сегодня широко используются в кинематографе, рекламе, паблик рилейшнз и СМИ.

Подраздел 1.2.4. «Аттракцион как инструмент эффективной коммуникации» обобщает полученные в этом параграфе выводы, которые свидетельствуют о том, что аттракцион может выступать важнейшим средством установления эффективной коммуникации между автором и аудиторией в процессе передачи информации (в нашем случае — просмотра кинофильма).

Параграф 1.3. «Аттракцион в эстетической системе кинематографа» рассматривает эстетическое содержание аттракционной сущности кинематографа. Нами предполагается, что аттракционный характер изучаемого явления раскрывается в непосредственном его рассмотрении в той или иной эстетической системе. В нашем случае материалом для исследования заявленной проблемы выступает кинематограф со всем его комплексом теоретических и практических знаний.

¹² Зелинский С. Психотехнологии гипнотического манипулирования сознанием человека. М., 2009. С. 42.

Подраздел 1.3.1. «Монтаж в кинематографе как эстетическая категория» рассматривает, как менялось представление о значении монтажа в контексте истории развития кинематографа.

Монтаж является важнейшим выразительным и структурообразующим элементом киноязыка. Кинофильм представляет собой движение последовательно соединенных кадров. Монтаж являет принцип соединения кадров в единое художественное целое. С момента появления кинематографа он воспринимался как исключительно технический процесс соединения кадров в единое целое. С дальнейшим развитием кинематографа как искусства технический термин стал приобретать дополнительные значения, отсылающие к творческому процессу создания кинофильма.

В начале XX века появились первые разновидности монтажа: внутрикадровый и внекадровый. Внутрикадровый монтаж отсылал к пространственно-временной организации отдельного кадра с помощью ракурса, светотени, цвета, глубины, резкости, длины, движения камеры. Внекадровый монтаж относился непосредственно к способу соединения отдельных кадров и более крупных монтажных кусков между собой. В этот период появились и разновидности внекадрового монтажа: «параллельный» и «перекрестный».

Л. Кулешов первым в мире задумался об эстетических возможностях соединения кадров между собой. «Эффект Кулешова» открыл основополагающий закон монтажа – монтажное соединение двух кадров рождает новое понятие, основы которого заложены в двух кадровых единицах, подвергающихся своеобразному математическому процессу умножения.

Разработкой теории монтажа занимался Сергей Эйзенштейн. Эволюцию его теоретических взглядов мы проследили подробно в параграфе 1.1.

Суггестивное воздействие изображения на нервную систему человека с целью передачи ясных и точных идеологических смыслов было ключевым пунктом в разработке монтажной теории С. Эйзенштейна. Теоретические разработки русского режиссера стали основой той концепции, которую А.

Базен называл «видимым» монтажом, противопоставляя ему монтаж «невидимый».

Французский теоретик, основываясь на философской концепции персонализма Э. Мунье, считал, что концепция «видимого» монтажа, рождаемого на основе сложных логических конструкций режиссера-оратора, неэтична по отношению к зрителю. Агрессия экранного воздействия ставит зрителя в пассивное положение жертвы, исключая всякую возможность сотворчества.

А. Базен противопоставлял «монтажу аттракционов» отличную от него концепцию «невидимого» монтажа. Стилистика «невидимого» монтажа базируется на логической обоснованности и последовательности экранного развертывания действия.

Значительный вклад в осмысление монтажа как эстетической категории внесли исследователи русской формальной школы. Ю. Тынянов перевел теорию о монтаже в разряд стилевой проблематики. Исследователь сравнивал кино с поэзией, устанавливая общий «скачковой» характер двух искусств. При этом кадры кинофильма, как и смысловые единицы стиха, равноправны в последовательном процессе взаимообусловленной «сменяемости» монтажа. Логика монтажной концепции того или иного фильма определяется стремлением выделить кульминационный момент. Тынянов также ввел понятие «ритма» в кино.

Подраздел 1.3.2. «Проблема зрелищности, аттракцион и аттракционный эффект» посвящен, с нашей точки зрения, ключевой эстетической проблеме киноискусства — реабилитации зрелищной природы кинематографа.

Кинематограф с момента своего появления стал частью зародившейся массовой культуры. Об этом свидетельствовала необычайная популярность нового развлечения среди городской публики, что способствовало появлению первых кинопредпринимателей по всему миру. Но в период формирования массовой культуры интеллектуальные элиты избегали

исследования явления. Кинематограф, литературная беллетристика, балаганные представления, варьете, мюзик-холлы награждались преимущественно уничижительными характеристиками. Только к концу 1920-х годов появляются первые научные исследования, посвященные феномену массового общества и массовой культуры. Среди них можно выделить исследования Х. Ортеги-и-Гассета «Восстание масс», В. Бенямина «Произведение искусства в эпоху его технического воспроизведения», Т. Адорно и М. Хоркхаймера «Диалектика просвещения».

Отечественные исследователи 1970-х годов ввели понятие «буржуазной массовой культуры», которая выполняла функцию манипулирования общественным сознанием в западных странах (А. Кукаркин «Буржуазная массовая культура»).

О кинематографе как средстве массовой коммуникации впервые заговорил М. Маклюен. В известной книге 1962 года «Галактика Гутенберга» канадский теоретик констатировал своеобразное возвращение современной цивилизации в архаическую эпоху дописьменных культур.

В контексте изучения системы массовых коммуникаций во второй половине XX века большую роль сыграла теория «общества потребления», основателем которой является Ж. Бодрийяр. В одноименном исследовании теоретик охарактеризовал процесс распространения, функционирования и потребления информации в разных сферах духовной деятельности человека, куда можно отнести и кинематограф.

Ценность теории массовых коммуникаций заключается, по нашему мнению, в том, что кинематограф при этом подходе рассматривается в своей традиционной связи со зрительской аудиторией. Маклюен утверждал, что кино в ходе развития самостоятельно выработало законы коммуникации с массовой аудиторией. Мы полностью согласны с этим положением и считаем, что историю развития киноязыка стоит рассматривать в тесной связке с коммуникативной проблематикой.

Следовательно, вопрос зрительской занимательности в теории кино имеет одно из первостепенных значений. При этом зрительская занимательность напрямую связана с эстетической составляющей кинематографа.

Очевидно, «монтаж аттракционов», открытый С. Эйзенштейном, выражает *универсальную эстетическую формулу*, которая становится актуальна для режиссеров разных эпох, взглядов и художественных направлений. При этом исследуемый нами прием может приобретать совершенно разнообразные виды и формы. Под «монтажом аттракционов» стоит понимать не только эффектное монтажное построение всего фильма 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 мы вводим новые понятия.

«Аттракцион» — эстетический компонент кинопроизведения, призванного воздействовать на зрителя тем или иным образом в зависимости от творческих задач режиссера.

«Аттракционный эффект» — коммуникативная ситуация, при которой кинопроизведение целиком или эпизодично воздействует на свою аудиторию.

Подраздел 1.3.3. «Базовые аспекты аттракциона в кинематографе».

Можно выделить несколько базовых аспектов аттракциона в эстетической системе кинематографа.

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» и «ОНИ». Аттракцион становится способом привлечения зрительского внимания и его удержания 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, мы убеждены, что выбор выразительных средств в аттракционных эпизодах зачастую обусловлен 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 нами случаев интерпретации «монтажа аттракционов» точкой отсчета будет служить эйзенштейновская идея об агрессивном компоненте произведения, подвергающего зрителя определенному эмоциональному воздействию.

Подраздел 1.3.4. «Аттракционность кинематографа виртуальной реальности» посвящен становлению эстетики кинематографа виртуальной реальности.

Развитие нового направления современной визуальной культуры связано со стремительным научно-техническим прогрессом в области компьютерных технологий. Каждый год индустрия предлагает новые разновидности записывающих и воспроизводящих устройств, позволяющих зрителю погрузиться в среду объемного панорамного изображения. Среди пользователей интернета растет популярность так называемых VR- или 360-градусных видео. Открываются видеохостинги, собирающие ролики, созданные в формате виртуальной реальности. Некоторые видео достигают миллионных просмотров и получают распространение в социальных сетях и других каналах интернет-медиа. Появилась зрительская аудитория,

интересующаяся новой формой визуальной культуры. Таким образом, в науке возникла необходимость исследовать формирующийся язык видео виртуальной реальности.

Важнейшей особенностью кино виртуальной реальности является аттракционный эффект.

Аттракционный эффект раскрывается в рамках аттракционной системы «камера — виртуальное пространство — зритель». Качество взаимодействия этих исходных влияет на качество аттракционного эффекта.

В нашем случае аттракционный эффект строится на основе нескольких факторов:

1. выбор необычных тем, сюжетов, локаций;
2. ослабление сюжетной составляющей;
3. эффект «полного погружения»;
4. отсутствие авторской интенциональности;
5. формирование специфического художественного пространства, взаимодействующего со зрителем.

Аттракционный эффект выполняет задачу вывести зрителя из пассивного состояния наблюдателя для того, чтобы превратить его в действующее лицо развертывающегося перед ним пространства.

Творческий поиск средств выразительности и авторское осмысление эстетических возможностей языка виртуальной реальности привели к появлению первых VR-фильмов («Вторжение!», «Эффект Кесслера», «Тоска по дикой природе»).

В подразделе **1.3.5. «Эволюция киноязыка как поиск новой аттракционности»** представлены промежуточные результаты, касающиеся избранной проблематики. Исследование теории «монтажа аттракционов», вписанной в более широкую проблему художественного воздействия, требует от нас комплексного методологического подхода.

Опираясь на эстетические исследования С. Эйзенштейна и научные концепции теории масс-медиа мы можем заключить, что кинематограф как

вид искусства всегда обладал мощным аттракционным потенциалом. Аттракционная сущность кинематографа определяет зрелищность отдельного произведения или ряда произведений, объединенных по общему признаку. В свою очередь, зрелищность реализуется благодаря аттракционному эффекту как коммуникативной ситуации и аттракциону как эстетическому компоненту.

Мы предполагаем, что развитие киноязыка тесным образом связано с поиском *«новой аттракционности»*, то есть ситуации, в которой один набор аттракционов во всей своей совокупности идейно-тематического и выразительного содержания уступает первенство совершенно иному набору аттракционов. Эту смену можно проследить в историческом ракурсе, наблюдая за жанрово-стилевой трансформацией киноязыка.

Исходя из этого, мы выделяем *две аттракционные модели развития кинематографа: традиционную и новаторскую.*

ГЛАВА 2. «АТТРАКЦИОННЫЕ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ КИНЕМАТОГРАФА» начинается с подробного погружения в исторический контекст. Особое внимание уделяется периоду возникновения нового киноискусства, когда появились сети первых стационарных кинотеатров, свидетельствовавших об окончательном формировании зрительской аудитории. Историю кинематографа условно можно разделить на историю массового (жанрового) и элитарного (авторского) кино. Исходя из двух магистральных линий развития киноискусства, мы рассмотрели два варианта становления экранной зрелищности в исторической ретроспективе.

Параграф 2.1. «Традиционная модель» исследует аттракционный характер кинематографа в рамках жанровой системы.

Подраздел 2.1.1. «Зрелищная природа киножанра». Единого определения массовой культуры не существует, но есть общепринятые признаки произведения массового искусства, в том числе характерные и для жанрового кинематографа. Кинофильм как произведение массового искусства

избегает усложненной техники «письма» и ориентируется на традиционные способы изложения содержания, сформировавшиеся в ходе развития литературы. Это выражается, например, в активном использовании *канонических жанровых конструкций*. За счет применения стандартизированных шаблонов восприятия жанровое кино способно производить продукцию *универсального адресата*.

Стоит отметить, что традиционные жанровые фильмы вписаны в ситуацию *всплеска мифологического мышления*, который наблюдался в первой половине XX века. Жанр как сформировавшаяся к 1920-м годам экранная форма повествования представлял собой пример мифологического мышления в его *коллективной форме*. Жанровые установки на однотипность сюжетики, узнаваемость драматургических ситуаций и перипетий, каноничность системы персонажей аналогичны свойствам литературного мифа. Классическая жанровая структура сводит рассказ о современности к архетипическим образам и мотивам.

Киножанр, зародившись в конце XIX века, долгое время представлял собой каноническую систему. Впоследствии он эволюционировал, расширив не только тематическо-видовые рамки, но и впитав в себя элементы авторского кинематографа. Задачи обновления инструментов зрелищности, необходимых для поддержания зрительского интереса на разных этапах развития киноискусства, становились драйвером изменений киножанра.

Подраздел 2.1.2. «Зрелищность классической жанровой триады». Под классической жанровой триадой мы понимаем господство трех основных жанров в раннем кинематографе: комедии, мелодрамы и приключенческого фильма.

Исследователь Л. Козлов, задаваясь вопросом оформления этих жанров на заре киноискусства, отмечал именно их аттракционный (экстатический) потенциал, который напрямую связан с потребностью зрительской аудитории в зрелище:

«Как известно, основными жанрами раннего кинематографа были мелодрама, «комическая» и авантюрный фильм. Господство этой триады в первой четверти века развития кино – факт общепризнанный.

Мы привыкли признавать это господство как длившееся до поры до времени, привыкли отмечать «сниженный» и «бульварный» характер названных жанров и констатировать тяготевший над ними идеологический контекст...

Однако уже тогда кинематограф достиг зрелости и определился качественно по крайней мере в одном отношении: как массовая эстетическая коммуникация, как генератор чувствований публики»¹³.

Анализ зрелищного потенциала комедии, мелодрамы и приключенческого фильма позволит нам рассмотреть аттракционную сущность кинематографа в рамках жанровой системы.

Подраздел 2.1.3. «Аттракционность комедийной жанровой формы».

Комедия (греч. *kōmōdia*, от *kómos* — веселая процессия и *ōdē* — песня) — классический жанр театра и литературы, имеющий множество разновидностей. Основной предмет изображения комедии в разных ее проявлениях — явления, которые относятся к категории комического.

История кинокомедии начинается с ленты «Политый поливальщик» режиссера Л. Люмьера. Эстетическое становление жанра происходило за счет привлечения опыта цирка, варьете, театра. В первые годы существования кинематографа выделились две национальные комические школы, французская и американская, внесшие внушительный вклад в развитие комедии.

Проанализировав художественную ткань классических комедийных лент, к числу которых относятся произведения М. Линдера, М. Сеннета, Б. Китона, Г. Ллойда, Ч. Чаплина, мы заключили, что аттракционная природа жанра проистекает из сущности эстетической категории комического.

¹³Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях. // Жанры кино. Актуальные проблемы теории кино. Редкол.: В.И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. С. 82.

Мы придерживаемся точки зрения крупнейшего исследователя драматического искусства Э. Бентли, утверждавшего, что суть комедии заключается в определенном роде *снятии общественных запретов и легитимизации насилия*. Действительно, изображение различного рода насилия было свойственно классическим кинокомедиям, считающимся сегодня вершинами жанра. Помимо этого, Э. Бентли заметил, что главная цель комедии – смех – достигается только в ситуации воздействия на зрителя. Комедия не может существовать отдельно от адресата, она *всегда является выразителем чаяний определенной аудитории*.

Таким образом, источником аттракционности в кинокомедии является *изображение насилия*, которое правомерно рассматривать в том числе и как инструмент воздействия на зрительскую аудиторию. К числу комедийных аттракционов можно причислить наличие *комедийных типажей (масок), шуток, гэги, трюки*, реализующие зрелищный потенциал кинофильмов. В фильмах Ч. Чаплина комедийные элементы *смешиваются* с элементами мелодраматическими, усиливая производимый на зрителя аттракционный эффект за счет контрастного столкновения производимых эмоций.

Историю развития жанра в кинематографе можно охарактеризовать, как поэтапное отступление от канонов, сформировавшихся в «золотой век» комедии — в эпоху немых фильмов.

С наступлением звука «чистая комедия» перестает существовать, дробясь на множество ответвлений. В американской традиции появляется комедия абсурда, представленная фильмами братьев Маркс, сумасбродная (эксцентричная) комедия, характерная для творчества Ф. Капры, Г. Хоукса, Э. Любича, лирическая комедия и так далее. Подобные процессы проходили как в европейском, так и в отечественном кинематографе.

Во второй половине XX века комедия слилась с драмой, о чем свидетельствует развитие жанра трагикомедии в кинематографе. Примером трагикомедии могут выступить такие фильмы, как «Военно-полевой госпиталь

М.Э.Ш.» Р. Олтмена, «Палач» Л.Г. Берланга, «Репетиция оркестра» Ф. Феллини, «Осенний марафон» Г. Данелии.

Окончательное размытие жанра комедии наступило в 1980-1990-х годах в условиях развития полижанровости кинематографа. Комедийные элементы стали повсеместно использоваться в фильмах массового кинематографа, а в некоторых случаях и вовсе определили режиссерский стиль. Например, в творчестве В. Аллена, К. Тарантино, братьев Коэн.

Таким образом, мы можем сделать вывод о характере аттракционности в жанре комедии.

1. Источник комедийной аттракционности — изображение насилия. Фиксация насилия в кадре требует использование всевозможных театральных инструментов (маски, гэги, шутки), с помощью которых на экране воплощалась комическая ситуация.
2. Цель комедии — смех, позволяющий зрителю снять наложенные обществом ограничения. Реализация ожиданий аудитории — главный аттракционный принцип комедии.
3. Аттракцион в комедии строится на балансе между насилием и нормой. Чем меньше в комедии изображения насилия (отступления от нормы), тем больше в комедии драматического содержания. Благодаря этому правилу, комедийные элементы эффективно используются в других жанрах кинематографа.

Подраздел 2.1.4. «Аттракционность драматической жанровой формы». Драматическая жанровая форма ведет свое родословие из эпохи немого кинематографа. Популярным жанром того времени была мелодрама, активно осваивавшая экранную выразительность.

Первый известный в истории пример мелодрамы — фильм «Любовный роман» 1904 года. В дальнейшем жанр получил интенсивное развитие в раннем киноискусстве, заложив основы драматического актерского существования. В рамках мелодрамы сформировалась плеяда первых великих киноартистов: А. Нильсен, Ф. Бертини, В. Холодная, М. Пикфорд. Также

интенсивное развитие жанра породило режиссеров, осуществивших прорыв в развитии киноязыка: Д.У. Гриффит, В. Шестрем, М. Стиллер, Е. Бауэр.

На основе анализа ранних мелодрамы выявили их аттракционную природу. Источником аттракционности выступает *острая интрига* и *контрастное противопоставление персонажей-типажей* (идеальный герой, герой-искуситель и так далее). В большинстве фильмов конфликт имеет трагическое разрешение и заканчивается смертью главного героя, подводя зрителя к состоянию, родственному с трагедийным *катарсисом*. Цель мелодрамы — *сопереживание*.

К числу аттракционов в немой мелодраме мы причисляем следующие элементы выразительности: *актерский жест, детализация бытовой среды, подчеркнутая выразительность кадра*. Особенно важно отметить, что в рамках формирования жанра были сделаны многие кинематографические открытия, ставшие впоследствии частью киноязыка: *крупный и средний план, съемка с движения, двойная экспозиция, глубинное мизансценирование, внутрикадровый монтаж*.

С развитием общественной функции кинематографа мелодраматическая жанровая форма постепенно вынесла «любовный конфликт» за скобки и отдала предпочтение актуальной социальной проблематике. С 1930-х годов происходит рождение жанра кинодрамы. Наиболее ярко этот процесс зафиксировался в рамках национальных реалистических школ, стремившихся к достоверному отображению действительности.

Речь идет, прежде всего, о фильмах французского поэтического реализма («Набережная туманов», «День начинается» М. Карне, «Великая иллюзия», «Правила игры» Ж. Ренуара, «Большая игра», «Пансион «Мимоза» Ж. Фейдера, «Под крышами Парижа», «Миллионер» Р. Клера, «Батальон иностранного легиона», «Пепе ле Моко», «Бальная записная книжка» Ж. Дювивье), итальянского неореализма («Рим — открытый город» Р. Росселлини, «Умберто Д», «Золото Неаполя» В. Де Сика, «Трагическая охота», «Горький рис» Дж. Де Сантиса), социалистического реализма

(«Встречный» С. Юткевича и Ф. Эрлера, «Окраина» Б. Барнета, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана).

Одновременно с содержанием меняется и набор аттракционных элементов. Актерский жест трансформируется в *актерский монолог* и *диалог*. Ради достижения предельной достоверности происходит освоение *павильонных*, а позднее и *натурных съемок*. *Достоверность изображения* становится ключевым аттракционным элементом в кинодраме.

Аттракционность современной кинодрамы базируется во многом за счет *драматического конфликта*, выражающегося в большинстве случаев в противопоставлении *героя* и *среды*.

Суммируя выводы, мы поделили аттракционы в жанре кинодрамы на три группы: «аттракцион-презентация», «аттракцион-контраст» и «аттракцион-обобщение».

1. «Аттракцион-презентация» передает типичные черты какого-либо явления максимально достоверным образом. К ним можно отнести кадры, сцены, эпизоды, фиксирующие среду и быт в их естественных проявлениях.
2. «Аттракцион-контраст» выявляет катастрофическую противоположность двух самостоятельных явлений. В драме зачастую в этой роли выступают целые эпизоды и сцены, фиксирующие кульминационные моменты действия.
3. «Аттракцион-обобщение» соединяет в себе основные смысловые линии действия, представляя своеобразный философский итог.

Подраздел 2.1.5. «Аттракционность приключенческой жанровой формы». История приключенческого фильма начинается в эпоху немого кино. Немые «авантюрные» ленты наследовали комплекс отличительных признаков у приключенческой литературы. Выразительные основы киножанра были заложены на начальном этапе развития кинематографа с выходом ряда авантюрных фильмов, самым значимым среди которых является «Большое ограбление поезда» Э.С. Портера.

С развитием киноязыка выделилось несколько разновидностей приключенческого фильма: вестерн, гангстерский фильм, детектив, триллер, фильм «плаща и шпаги». Каждый из названных поджанров обладает своим художественным канонem, но их аттракционная природа идентична.

Приключенческий фильм отличается *острая, стремительно развертывающаяся фабула*, основанная на *нарушающем привычный ход жизни событии*. К аттракционам, свойственным этому жанру, относятся *сцены погони, перестрелки, рукопашного боя, каскадерские трюки, спецэффекты, нагнетание тревожной атмосферы (саспенс)*. Приключенческое кино обладает самым богатым комплексом выразительных средств по сравнению с комедией и драмой.

В 1970-х годах в мировом кино приключенческий жанр стал наиболее востребованным среди массовой аудитории. В истории американского кинематографа переломным моментом стал выход в 1977 году фантастического фильма «Звездные войны», имевшего грандиозный зрительский успех. С этого времени отсчитывается новая эпоха в киноиндустрии США. С конца 1970-х годов разновидности приключенческого фильма являются флагманом массового кинопроката.

Тожественные процессы проходили в советском кинематографе. В 1970-е годы начался процесс ориентации советского кино на массового зрителя, что выражалось в экстенсивном развитии системы жанров. Жанр после длительного перерыва становится наиболее употребимым понятием в лексиконе кинематографистов.

При этом в это десятилетие сохраняется интерес к поиску практической значимости теории «монтажа аттракционов» вне авангардных течений начала века. 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.

На наш взгляд, наиболее показательным примером использования «монтажа аттракционов» в этот период является фильм «Экипаж» А. Митты, вышедший на советские экраны 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.

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. Наиболее показательным эпизодом, где ярко проявляется аттракционная сущность драматургического решения, на наш взгляд, является эпизод драмы в горах.

Основой для создания аттракционного эффекта в этом кинофрагменте становится сюжетная сжатость разворачивающегося действия. За единицу экранного времени в кадре происходит несколько «ударных» событий: землетрясение, сель, взлет самолета.

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 по ходу развития действия ради удержания зрительского внимания. С помощью цепи аттракционов выстраивается партитура эмоционального потрясения. Эпизоды, требующие наибольшей эмоциональной включенности зрителя, разбивают «спокойное» повествование, тем самым позволяя режиссеру эффективно управлять зрительским восприятием.

Таким образом, в приключенческих жанрах, отличающихся динамичным сюжетостроением, аттракционный эффект реализуется за счет следующих компонентов:

1. Соединения наиболее зрелищных элементов, заставляющих зрителя находиться в постоянном эмоциональном напряжении.
2. Разрыва спокойного темпа повествования, в ходе которого нарастает суггестивное воздействие киноизображения. Под разрывом мы понимаем любой вырывающийся из общего контекста элемент художественной структуры фильма. Резкий спад или скачок действия, заложенный в аттракционе, позволяет моментально захватывать внимание зрителя с целью дальнейшей его режиссерской «обработки».

Параграф 2.2. «Новаторская модель» исследует аттракционный характер кинематографа в рамках авторских стилевых концепций.

Подраздел 2.2.1. «Категория авторского в кинематографе». Категория авторского в киноэстетике является многозначным понятием. Как правило, термин «авторское» используется для обозначения тех явлений в искусстве, которые противопоставляются всему массовому, зрительскому, жанровому. Следуя этой логике, категория «авторского» в кинематографе онтологически связана с элитарными, то есть не рассчитанными на широкую публику, произведениями.

Элитарный кинематограф появился в первые десятилетия XX века и с момента своего формирования образовал идеологическую оппозицию массовому кинематографу. В киноведении принято связывать элитарное направление с авангардными течениями 1910-1920-х годов.

Термином авангард (от франц. *avant-garde* — «передовой отряд») обозначается совокупность всех новаторских явлений в художественной культуре XX века.

В кинематографе к классическому авангарду по традиции относят фильмы А. Ганса, М. Л'Эрбье, Ж. Эпштейна, Л. Деллюка, Ж. Дюлак, Ф. Леже, Л. Буньюэля, Р. Клера во Франции, Х. Рихтера, В. Эггелинга, О. Фишингера, В. Рутмана в Германии, С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, В. Пудовкина, Дз. Вертова в СССР.

Примечательно, что теоретическим осмыслением революционного искусства занимались преимущественно сами режиссеры авангардных фильмов. В связи с этим можно заключить, что киноавангардные теории, согласно общей логике модернизма, представляли в своем роде авторские проекты нового искусства.

Произведение киноавангарда в отличие от зрительского кинофильма создавалось по логике максимального усложнения формальных средств выразительности. Режиссеров киноавангарда волновали преимущественно вопросы пластической стороны кинематографа: монтаж, композиция кадра, операторская работа. Проблемы драматургии и актерской игры также попадали в орбиту интересов авангардистов, но реформировались соответственно авторской идее проекта нового кино (например, типаж и теория интеллектуального кино у С. Эйзенштейна).

Важно отметить, что при общих идеологических установках, связанных с реформированием киноязыка, советский авангард 1920-х годов отличался от западноевропейского разработкой проблемы экранной коммуникации. Несмотря на экспериментаторский дух формальных поисков, отечественные авангардисты задавались вопросами зрительской занимательности.

К 1930-м годам авангардный стиль сошел на нет и уступил место окрепшему благодаря приходу звука реалистическому кинематографу.

Новый всплеск интереса к реформированию киноязыка и своеобразное возвращение «авангардного мышления» наблюдались в послевоенном кинематографе. Особенно ярко эстетический бунт против «устаревшей формы» проявился в европейском кинематографе и напрямую связан с лидерами французской «Новой волны».

В 1954 году Франсуа Трюффо опубликовал в журнале «Кайе дю синема» обличительную статью «Об одной тенденции во французском кино», в которой раскритиковал старшее поколение режиссеров за отрыв от жизни и ориентацию на вкусы широкого потребителя. Молодые режиссеры в ответ предлагали концепцию «авторского» фильма, противостоящей во всем нормам

коммерческого кино. Провозглашался творческий метод «камеры-пера». Суть идеи заключалась в приравнивании кинорежиссера к литератору в возможностях использования кинокамеры.

Подобные процессы реабилитации авторского проекта кино проходили во многих национальных кинематографиях.

Таким образом, историю развития кинематографа можно рассматривать в контексте обновления авторского художественного стиля. Периоды стремительного развития формальных средств экранной образности сменяются периодами консервации достигнутых художественных открытий. В момент новаторских преобразований киноязыка актуализируются проблемы, связанные с поиском новых эффективных способов экранной коммуникации, что приводит нас к необходимости изучения аттракционной природы смены стилевых доминант на разных этапах развития кинематографа.

Подраздел 2.2.2. «Аттракционная природа фильмов классического авангарда». К классическому авангарду мы относим созданные в период 1910-1920-х годов в национальных кинематографиях европейских стран фильмы, порывавшие с традициями жанрового кинематографа.

Отказ от традиционного фабульного драматургического строения, уход в формальные эксперименты, стремление выразить посредством соединения кадров абстрактные идеи составляет *аттракционную сущность фильмов классического авангарда*.

Наиболее ярко эти тенденции проявились в документальных фильмах Дз. Вертова («Человек с киноаппаратом», «Симфония Донбасса»), В. Руттмана («Берлин. Симфония большого города»), Ж. Виго («По поводу Ниццы»), но имманентны и для творчества остальных крупных кинематографистов направления: С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Р. Клера, Ж. Дюлак, А. Ганса, Ж. Эпштейна, Ф. Леже, Л. Буньюэля, В. Эггелинга, О. Фишингера, Х. Рихтера.

Остановимся подробнее на разборе типичных стилистических признаков, свойственных классическому авангарду, на примере картины В. Руттмана «Берлин. Симфония большого города».

Картина создавалась по законам «чистого кино», то есть в ее основу был положен *отказ следовать правилам традиционной драматургии*. Оператор К. Фройнд запечатлевал на пленку берлинские «этюды», которые затем соединялись режиссером на монтажном столе в единое произведение. «Берлин. Симфония большого города» представляет собой пример монтажного кино, построенного по авторским законам.

Из контрастных по содержанию фрагментов действия автор конструирует экранную модель реальности. Экранное пространство представляет собой фрагментированное изображение города (завод, вокзал, стадион, кинотеатр, ресторан). Улицы-артерии и железная дорога связывают городские зоны между собой. Экранное время протекает стремительно, задавая темп существованию человека в кадре. Он вовлечен в процесс воздействия и созидания пространства и существует согласно изменяющемуся времени.

Силой, соединяющей фрагменты пространства и времени, является динамика жизни. Она задает модальность, которая незримо присутствует во всем, что попадает в кадр: от предметов техники и быта (станки, автомобили, паровозы, маятник часов, жалюзи, оконные ставни) до скоплений горожан, которые работают, занимаются спортом, развлекаются.

В. Руттман, следуя формальным принципам авангарда, выразил на экране абстрактную идею движения.

Таким образом, аттракционная природа фильмов классического авангарда базируется на *монтажном принципе сочленения выразительных элементов в пределах единицы изображения — кадра, монтажной фразы, сцены, эпизода.* Этот принцип использовался с целью *конструирования многосложного экранного образа, раскрывающегося в динамике визуального ряда* и, как правило, *воплощающего некую абстрактную идею* (движения, революционной борьбы, течения жизни и так далее).

Подраздел 2.2.3. «Аттракционность фильмов поставангардного периода». Освоение опыта авангардного кино проходило по линии поиска

новых выразительных возможностей реалистического направления. Мы рассмотрели этот процесс на примере творчества Ф. Эрлера, Ж. Виго, Р. Клера, Л. Рифеншталь.

Остановимся подробнее на опыте Ф. Эрлера. Лидер КЭМ (Киноэкспериментальной мастерской), учившийся у С. Эйзенштейна, последовательно развивал реалистическое направление в советском кинематографе. Но в его ранних фильмах «Катя – бумажный ранет», «Парижский сапожник» и «Обломок империи» заметно влияние авангардной эстетики. Обратимся к картине «Обломок империи», вышедшей на экраны в 1929 году.

Драматургическая основа фильма лежит в области жанра драмы. Фильм рассказывает об унтер-офицере Филимонове, участнике Первой Мировой войны, потерявшем память. По мере социализации в новом советском обществе его недуг отступает. Сцена возвращения памяти решена с помощью оригинального монтажно-пластического решения, контрастирующего с общим визуальным рядом фильма.

Спокойный ритм киноповествования вдруг обрывается резкой монтажной склейкой. Мы видим мчащийся на нас поезд, снятый ракурсом снизу. Движение по диагонали разрывает кадр. В наплыве мы видим женское лицо. Это жена главного героя. Затем мы снова на миг возвращаемся к Филимонову, крутящему ручку швейной машины. Этот кадр монтируется с иглой машинки, взятой планом-деталью. «Монтажный трюк» повторяется несколько раз.

Возникает бешеный ритм, в который вторгается крупный план затвора пулемета. Темп уменьшается. Смена ритмов позволяет воплотить на экране визуально-пластическими способами момент возвращения памяти к человеку. Игра профессионального актера на крупных планах усиливается авангардными визуальными приемами, которые трансформируют привычную реальность. Таким образом, в этой сцене возникает аттракционная ситуация объединения в одно художественное целое двух стилей — реалистического и авангардного.

Аттракционность фильмов поставангардного периода базируется на *внедрении в художественную ткань реалистического произведения авангардных стилистических элементов*. Комплекс этих элементов в некоторых случаях образует завершённую часть произведения (сцена, эпизод), тем самым позволяя нам говорить об осмысленности творческого решения. Следовательно, *аттракционность классического авангарда на последующем этапе развития киноязыка трансформировалась в эстетический компонент реалистического кинематографа*. Различные конфигурации типично авангардных выразительных средств приобрели статус самостоятельного эстетического компонента произведения, иными словами, *трансформировались в аттракционы*. Их коммуникативное предназначение заключалось в создании «сигнала повышенной мощности», привлекающего внимание зрителя, а эстетическое содержание реализовывалось в кульминационных моментах действия.

Подраздел 2.2.4. «Аттракционность фильмов «авторского кино». 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 отечественных и зарубежных режиссеров в их творческих поисках.

В 1960-х годах режиссер М. Ромм отмечал, что без «монтажа аттракционов» немислим практически любой авторский современный фильм. В статье «Возвращаясь к «монтажу аттракционов» режиссер утверждал, что в эпоху «антимонтажного» кино 1960-х годов прием до сих пор остается востребованным. В подтверждение слов М. Ромм приводит примеры использования «монтажа аттракционов» в картине Ф. Феллини «Сладкая жизнь», находя в повествовании аттракционные эпизоды, последовательность которых эффектно выражает авторский замысел.

Поставив перед собой задачу создать подлинно зрелищное киноповествование, режиссер обращается к творческому опыту С. Эйзенштейна 1920-х годов в фильме «Обыкновенный фашизм». По мнению

М. 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.

М. Ромм замечает: «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 «Потемкина» 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»¹⁴.

На принципе контраста построены основополагающие эпизоды «Обыкновенного фашизма», призванные запустить в сознании зрителя активную ассоциативную работу.

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. Ромма и на создание многосоставных, завершенных по смысловому содержанию эпизодов.

Посредством контрастного 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, экстатичной толпы, немецких военнопленных, боев за Сталинград и победоносного взятия Берлина), М.

¹⁴ Ромм М. Возвращаясь к «монтажу аттракционов». // Избранные произведения в 3 тт. Т. 1. — М.: Искусство, 1980. С. 317.

Ромм конструирует самостоятельный смысловой кусок с намеренным нарушением исторической последовательности, но подлинно аттракционным звучанием. Образ войны приобретает вневременное измерение.

Переосмысление «монтажа аттракционов» за счет актуализации принципа контрастного соединения материала помогло М. Ромму создать на основе хроникального материала сложное авторское повествование публицистической направленности.

По схожему принципу, представляющему кинофильм как цепочку взаимосвязанных аттракционных эпизодов, построены картины Ж.-Л. Годара, Ф. Феллини, П.П. Пазолини, Ф. Трюффо, К. Шаброля, М. Беллоккьо, М. Феррери, Л. Шепитько, Э. Климова.

Рассмотрим, как реализован принцип на пример фильма «Восхождение», являющейся центральной работой в творчестве Л. Шепитько.

В экранизации повести «Сотников» В. Быкова были сохранены центральная сюжетная линия и основные действующие лица, но сильное притчевое начало литературного первоисточника позволило режиссеру создать многоуровневое авторское произведение. Своеобразие художественного материала заключается в соединении сцен бытового жизнеописания, снятых в близкой к документальной стилистике, с символическими сценами, наполненными глубоким семантическим содержанием. Центральные сцены фильма, отличающиеся особой выразительностью, мы обозначили как аттракционные. Их аттракционный характер имеет максимальное воздействие на аудиторию, что позволило режиссеру эффективно справиться с поставленной перед собой творческой задачей.

Цель в работе со зрителем была сформулирована Л. Шепитько на страницах журнала «Искусство кино»: «Мы обязаны встряхнуть погружившихся в сон. Тех, кто всегда готов плакать от смеха, потому что это очищает легкие, но разучился плакать от сострадания, оттого что вот сейчас

перед нами раскрылась на экране какая-то важнейшая для человека истина. А ведь нравственное потрясение не легкие очищает – душу»¹⁵.

Фильм начинается с эпизода погони группы партизан от отряда немецких карателей. С самого начала действия режиссер задает высокий эмоциональный градус разворачивающимся событиям. Плохо вооруженные люди бегут от безупречно оснащенных профессиональных солдат. Неравенство сил автоматически ставит партизан в положение жертв, заставляя зрителя сопереживать слабым с первых минут картины. Тревожная драматическая ситуация разрешается перестрелкой, которая выводит на первый план главных действующих лиц ленты – Рыбака и Сотникова.

Мы видим, что с первых минут экранного действия режиссер подготавливает зрительское восприятие к аттракционному эффекту, который будет использован в следующих эпизодах. Энергичный ритм позволяет завладеть вниманием публики с самого начала действия.

Стоит отметить, что обращение к аттракциону используется в поворотных точках сюжета. Критическое положение персонажей, прописанное на драматургическом уровне, намеренно утрируется режиссером за счет монтажно-пластического решения кадра.

Так в сцене на чердаке в доме у Демчихи, где Рыбак и Сотников спрятались от полицаев, вмонтированы кадры, эмоционально обостряющие сюжетную коллизию. Кашель больного Сотникова случайно выдает врагам притаившихся партизан. Несмотря на уговоры Демчихи, полицаи намерены проверить чердак. Скрыться Рыбаку и Сотникову некуда. Но, может быть, есть возможность избежать беды?

Зрительское ожидание неминуемого раскрытия тайны подогревается копошением у входа на чердак. Полицай маловат ростом и поэтому решает применить «железный метод» – выпустить несколько пуль. Самый критический момент действия намеренно удлиняется посредством последовательного соединения кадров по принципу «палач» – «жертва».

¹⁵ Лариса. Сост.: Э. Климов. М.: Искусство, 1987. С. 278.

Аттракционный эффект создается за счет монтажного дробления кадров-антитез от средней крупности до детали. Кульминационной точкой становится склейка кадров «дуло автомата» и «перекошенное от страха лицо Рыбака», после чего партизан заявляет о своей сдаче врагу.

Отметим, что по аналогичному принципу «палач» – «жертва» смонтирована сцена пытки Сотникова в кабинете следователя Портнова.

Аттракцион выполняет функцию «катализатора» тревожной атмосферы кадра в сценах пограничного состояния между жизнью и смертью главных действующих лиц.

Например, несбывшиеся наяву грезы Рыбака о побеге из немецкой западни внезапно разрывают ход действия оглушающим монтажным ритмом. Каждый раз сцена неминуемо заканчивается автоматной очередью в спину партизана. С помощью аттракциона на экране визуализируется внутренняя борьба Рыбака, разрывающегося между желанием жить и товарищеским долгом.

Тревожное дыхание близкой смерти более ощутимо в сцене неосуществленного самоубийства Сотникова. Беспомощность партизана, оставшегося один на один с полицией, раненного в ногу и бессильного перед обстоятельствами, продиктовали ему один достойный выход – выстрел в голову. Драматизм ситуации подкреплен в кадре белоснежной безжизненностью поля, нарастающими звуками шагов приближающегося врага и лаконичностью актерского жеста Б. Плотникова. В кульминационной точке действия время ощутимо растягивается по сравнению с поспешностью его хода ранее. Эмоциональное напряжение достигает максимального напряжения в момент склейки двух кадров – бледного лица Сотникова и отталкивающей холодным блеском Луны. Но опасения аудитории не сбудутся: Сотников не успеет нажать на курок, так как на помощь своему товарищу вовремя подоспеет Рыбак.

Режиссер намеренно «обманет» зрителя в той сцене, чтобы шаги смерти отдались троекратным эхом в кульминационной точке фильма. В эпизоде

казни аттракционный эффект призван довести зрителя до шокового состояния. Самый драматичный момент повести В. Быкова закономерно является самым тяжелым эмоционально куском фильма.

Для достижения аттракционного эффекта режиссер задействует все выразительные средства киноязыка, которые создали образ гнетущей, но при этом торжественной атмосферы: композиция, устанавливающая зрительское внимание на лице Сотникова, степень освещенности кадра, подчеркивающая мертвенную бледность главного героя, и неспешность монтажного ритма, концентрирующая эмоциональную напряженность.

Но главным элементом в создании аттракционного эффекта является кадр повешения Сотникова. Фиксируя момент перехода в небытие, он без натуралистических подробностей (камера намеренно уходит от фиксации смерти), но при наличии вышеперечисленных атмосферных элементов, производит шокирующее впечатление.

Финальный кадр сцены казни является кульминацией действия всего фильма и самой высокой точкой эмоционального воздействия на зрителя. Соединение этих компонентов обеспечило эффективность аттракционного эффекта в создании центрального образа смерти главного героя.

Таким образом, в «авторском кино» принцип аттракционности реализуется в создании произведения, *сконструированного из различных компонентов киноязыка*. Аттракционы могут быть *выразительными деталями киноизображения, средством создания особой тональности кадра*, а также *составлять законченные по смыслу сцены и эпизоды*. В *последовательном соединении всех аттракционных компонентов действия* раскрывается творческая задумка и оформляется авторское высказывание.

Композиционный строй фильма, созданный по принципу аттракционного сочленения, преследует следующие эстетические цели: 1) раскрыть образ какого-либо явления в его парадоксальности; 2) оставить у зрителя сильное эмоциональное впечатление после просмотра картины.

Подраздел 2.2.5. «Аттракционность современных форм медиаискусства». В границах современного медиаискусства принцип «монтажа аттракционов» становится основополагающим в области видеоарта, ряда телевизионной и интернет-продукции, фильмов виртуальной реальности.

Рассмотрим характер аттракционности на примере жанра музыкального видео. Сформировавшись в середине прошлого века в рамках ТВ-эстетики, этот жанр преодолел эволюцию. Отойдя от телевизионной иллюстративности ранних работ, решавших сугубо маркетинговые задачи по продвижению популярной продукции среди массовой аудитории, музыкальное видео к началу XXI века уже представляло самостоятельную форму авторского творчества, заслуживающую серьезного исследования.

Примером подлинно авторского музыкального видео может служить работа художника Джона Минтона, создавшего клип «Magic Doors» на одноименный трек группы Portishead. Музыкальная индустрия знает множество примеров бессюжетных клипов, где видеоряд является лишь эффектной иллюстрацией к музыкальной композиции. В случае с «Magic Doors» мы видим гармоничное сочетание музыки и экранного изображения, союз которых расчлнить невозможно.

Стилистика этого музыкального видео во многом наследует направлению нью-йоркского авангарда, но также заметно влияние европейских авангардных традиций.

Аттракционность клипа выражается в отказе от сюжетного строения, сложной и многослойной структуре изображения, ассоциативном монтаже.

Формат бессюжетного музыкального видеоклипа предполагает, что камертоном, определяющим видеоряд, становится музыкальный строй. Portishead исполняет музыку в стиле трип-хоп — направлении в экспериментальной электронике, для которого характерно сочетание ритмических элементов хип-хопа с отчетливыми бас-партиями и приглушенным вокалом.

Лавина образов и смыслов обрушивается на зрителя посредством ритмичного (клипового) монтажа. Быстрая и динамичная нарезка кадров оказывает почти гипнотическое воздействие. Это достигается во многом благодаря параллелизму визуального и звукового рядов. Композиция видео повторяет композицию самого музыкального трека — вступление, куплет, припев, куплет, припев, бридж, припев, финал.

Начальный кадр — монитор радара с синеватыми параллельными полосами и эллипсом, пересекающим их. Это исходная точка, конфликт, задающий движение. Под первые звуки драм-машины, чеканящий жесткий и тревожный ритм, схема приходит в движение. Параллельные пересекаются, сталкиваются, смазываются, превращаясь в бесформенные фигуры. Камера «ныряет» в изображение монитора, нарушая негласную границу. Начинается первый куплет.

Мы слышим тихий женский голос. Вокалистка Бет Гиббонс поет о конфликте с действительностью. Лирическая героиня переживает кризис внутренней идентичности: «I can't deny what I've become. I'm just emotionally undone. I can't deny I can't be someone else. When I have tried to find the words To describe this sense absurd. Try to resist my thoughts But I can't lie». Словатекста «become» (стала), «undone» (разрушена), «be someone else» (быть кем-то), «words» (слова), «absurd» (абсурд), «lie» (врать) синхронно врываються смазанными надписями в тот момент, когда вокалистка пропеваает соответствующую строчку.

Надписи появляются в кадре, чтобы через миг раствориться в образном строе видеоряда. Понятия выражают экзистенциальный кризис, в котором находится современный человек, вынужденный «быть кем-то», «врать», чтобы стать в итоге «разрушенным» в ситуации «абсурдного» существования. Мы видим, что первый куплет на вербальном уровне передает то же переходное состояние, которое мы наблюдали во вступлении с геометрическими фигурами. Припев песни словно бы утверждает нас в правоте этого

наблюдения. «О, я теряю себя. Я не могу управлять своими желаниями. Нет больше смысла мне быть», — пропевает Бет Гиббонс.

Для лирики Portishead характерно стремление описать все возможные грани депрессивного состояния, в котором пребывает современная западная цивилизация. Сфера индивидуального бессознательного — главный источник вдохновения для музыкантов. Приблизиться к бессознательному возможно лишь в момент переходного психического состояния. Видеоклип Джона Минтона, на наш взгляд, является попыткой визуализировать пограничный момент «потери себя» («I'm losing myself»).

Визуальный ряд конструируется режиссером по принципу коллажа, разрабатывавшегося художниками советского авангарда. Джон Минтон нанизывает смыслы, фиксируя разнообразные знаки культуры, вырванные из привычного контекста.

Первый слой образов составляют знаки цивилизации. Это приметы интеллектуальной сферы, символы городской среды, индексы светской культуры. Сюда входят фотографии городской панорамы, обложки глянцевых журналов, лик святого, предметы бытовой техники, общественный транспорт и множество других статичных изображений цивилизованного мира.

Второй слой образов составляют знаки «мертвой» природы, отпечатки стихийной витальности, которые ассоциативно сопоставляются нами с потерянным внутренним миром лирической героини. Это фотографии водоемов, парков, деревьев, кустарников, а также упакованные в пластик продукты питания.

Среди потока вещей автор делает акцент на изображении банана, лежащего на плоской белоснежной поверхности кухонного стола. Семантическое значение этого образа многослойно. Но мы придерживаемся мнения, что Джон Минтон таким образом цитирует знаменитое произведение Энди Уорхола. Известно, что отец-основатель поп-арта написал картину, ставшую обложкой для первого музыкального альбома его друзей, группы The Velvet Underground, — желтый банан на белом фоне.

Элементы природы, будь то банан или дерево у обочины скоростной магистрали, вырваны из своей естественной среды. Как и в произведениях поп-арта, предметы лишаются своего прямого значения и становятся объектами дизайна в интерьерах цивилизации. Лишенный природной связи банан на краешке кухонного стола становится отражением духовного мира лирической героини в момент экзистенциального кризиса.

Куски припевов конструируются автором также по принципу коллажа. С первыми строчками («Oh I'm losing myself») мы видим на экране кадр с мелькающей в движении линией автодорожного тоннеля, где с помощью приема двойной экспозиции накладывается кадры, запечатлевшие Бет Гиббонс в процессе репетиции. Ассоциативный монтаж, применяемый здесь Минтоном, позволяет нам проинтерпретировать увиденное как визуализированный процесс движения мысли.

Кусок второго куплета монтируется подобно куску первого куплета. В сложную вязь видеоряда врываются следующие надписи: «divide» (разорваться), «who» (кто), «rehearsal» (репетиция), «studio» (студия), «person» (личность), «dream» (мечта), «enjoy» (наслаждение), «repeat» (повтор), «wrong» (ошибка).

Видеоряд формируют образы, отсылающие к процессу творчества: трубач, рок-концерт, молодые люди, находящиеся в состоянии транса. Ключевой образ — человеческий глаз, с помощью монтажного сопоставления превращающийся во вспыхивающую газовую конфорку.

В кинематографической традиции изображение глаза отсылает к процессу тяжелого творческого постижения мира, иногда мучительного, как у Луиса Бунюэля в «Андалузском псе», иногда — восторженно вдохновенного, как у Дзиги Вертова в «Человеке с киноаппаратом». Осознанно или нет, но Джон Минтон продолжает этот семантический ряд.

Описанный монтажный кусок затрагивает тему творческого человека, находящегося в непрерывном поиске самоидентификации в разрушенном мире, где цивилизация и природа не находятся в гармонии друг с другом. Кадр

со вспыхивающим «глазом конфорки» снова фиксирует пограничное состояние.

Словно пытаясь скрыться от всей этой лавины смыслов, бридж дает временную передышку. В круговом движении камера схватывает размытый образ лестницы, который взвихривается под звуки стонущей трубы, пропущенной через множество звуковых фильтров. Что это за лестница? Может быть, та, где находятся те самые «магические двери», в честь которых названа композиция Portishead? Двери, которые помогут найти выход за пределы своих возможностей, оторваться от телесной оболочки, скованной цепями цивилизации.

Этот образ восходит к библейскому сказанию о лестнице Иакова. Согласно ему, Иаков увидел во сне ступени, соединяющие землю и небо, по которым спускались ангелы. Лестница — символ сакральной и непрерывной связи между миром людей и миром Бога. Если придерживаться библейской интерпретации, то этот образ у Джона Минтона можно трактовать как полный разрыв современной цивилизации с сакральным миром и сакральным знанием.

Из бездны застывших фотографических отпечатков камера «высасывается» невидимой силой, чтобы оборвать свое путешествие по внутреннему миру современного человека, на финальных кадрах фиксируя горизонталь голубой линии, исчезающей вместе с последними тактами музыки.

Таким образом, концепция музыкального видео Джона Минтона заключается в деконструкции причинно-следственного восприятия мира, что выражается в отказе от сюжетного строения и обращении к приему коллажа. Музыка Portishead становится отправной точкой для создания короткого авторского произведения, наследующего традициям классического европейского и американского авангарда. В этом художественном пространстве знаки культуры не раскрываются в своем прямом значении, но, *вырванные из контекста*, составляют ударные *аттракционные точки* видеоряда. В их сопоставлении и столкновении рождается *комплексный образ*

внутреннего мира современного человека, потерянного в границах существующей цивилизации.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ подводятся итоги исследования, делаются теоретические и практические выводы об эстетической сущности «монтажа аттракционов».

Основные положения диссертации отражены в научных статьях, опубликованных в том числе в изданиях ВАК РФ.

Статьи в журналах, включенных в перечень ВАК РФ

1. Гуляева Я.В. Роль «монтажа аттракционов» в отечественном кинематографе и базовые аспекты аттракциона. / Я.В. Гуляева // Вестник ВГИК (в печати).

Другие публикации

1. Гуляева Я.В. Аттракцион и аттракционный эффект видео виртуальной реальности. / Я.В. Гуляева // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях: IX Международная научно-практическая конференция, Москва, 17-18 апреля 2017 г.: Материалы и доклады / Под общей редакцией О.Н. Раева. — М.: ВГИК, 2017. — С. 268-273.

2. Гуляева Я.В. Преодолевая аттракцион: освоение драматургического конфликта в фильмах виртуальной реальности. / Я.В. Гуляева. // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе и других областях: X Международная научно-практическая конференция, Москва, 16-18 апреля 2018 г.: Материалы и доклады / Под общей редакцией О.Н. Раева. — М.: ВГИК, 2019. (в печати).

3. Гуляева Я.В. Отечественный опыт создания виртуальных и сферических фильмов: основные темы и жанры. / Я.В. Гуляева. // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях: XI Международная научно-практическая конференция, Москва, 18-19 апреля 2019 г.: Материалы и доклады / Под общей редакцией О.Н. Раева (в печати).
4. Гуляева Я.В. Прием «монтажа аттракционов» в новостных сюжетах российского телевидения. / Я.В. Гуляева // Правда и ложь на экране: Материалы и доклады Всероссийской научной конференции, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 23 апреля 2019 г. (в печати).