



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2012

---

**Montazh atrakcionov Sergeja Eisensteina v kontekste modelirovanija  
ekscentricheskoy poetiki avangarda**

Burenina-Petrova, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich  
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-66837>  
Conference or Workshop Item

Originally published at:

Burenina-Petrova, Olga (2012). Montazh atrakcionov Sergeja Eisensteina v kontekste modelirovanija ekscentricheskoy poetiki avangarda. In: Mezhdunarodnaja nauchno-teoreticheskaja konferencija "Problemy poetiki i stixovedenija» (24-25.05. 2012), Almaty, Kazachstan, 24 May 2012 - 25 May 2012. s.n., 101-104.

О.Д. Буренина-Петрова (Швейцария, Цюрих)

### **«МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ» СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА В КОНТЕКСТЕ МОДЕЛИРОВАНИЯ ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ АВАНГАРДА**

Сергей Эйзенштейн в работе 1923 г. «Монтаж аттракционов», занимаясь созданием эксцентрического театра, разрабатывает понятие аттракциона в культуре и выдвигает понятие «монтаж аттракционов». Эксцентрическое искусство – это «свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект – монтаж аттракционов. [...] Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль – это построить крепкую мюзик-холльную – цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы». Аттракцион трактуется Эйзенштейном как «самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу действительности театра и театра вообще». [1, 70]

Монтаж кадров, считает Эйзенштейн, – художественный эквивалент акробатического прыжка, каждый последующий кадр – это резкий «перескок» от предыдущего, вызывающий шоковый эффект у зрителя. Акробатический прыжок в цирке, таким образом, аналог ассоциации в киноискусстве. В русле метода Эйзенштейна, любое произведение кинематографа, в том числе тесно связанные с ним литература и театр, должны воспроизводить элементарную структуру циркового представления.

Принципиальное значение для теории Эйзенштейна имеет понятие циркового аттракциона. Слово аттракцион впервые стало применяться в цирке по отношению к опасным номерам, основанным на новейших достижениях техники, особенно сильно привлекавших внимание большой публики. В аттракционах часто присутствуют элементы сложных трюков, например элементы сальто-мортале – циркового трюка, заключающегося в перевороте тела прыгуна в воздухе через голову, без опоры. Слово, напомним, происходит от итал. salto – прыжок, mortale – смертельный, что этимологически подчеркивает опасность подобного циркового номера. Аттракцион (франц. attraction, от лат. attraho – притягиваю), – часто связанный с риском номер, эффектною действия притягивающий внимание зрителя, преобразующий зрителя в соучастника переживаемого и порождающий не только в зрителе, но и в самом художнике аттрактирующий шок. Эйзенштейн, охарактеризовавший цирк как «молекулу культуры», а аттракцион – как молекулу цирка, утверждал, что цирк – это психический

раздражитель, обладающий мощной силой воздействия на сознание и подсознание зрителей [2, 436]. В цирке на зрителя воздействует не иллюзия, а опасность непосредственного действия. В литературе и других искусствах «аттракционы должны строиться по методу гиперболы, фокуса, пародии, заимствованных у цирка и варьете, то есть зрелищ, составленных из отдельных трюков, не имеющих между собой сюжетной связи, чтобы зритель был насторожен, заинтригован и реагировал бы смехом и разрядкой напряжения. Чтоб он ни в коем случае не принял аттракцион за «иллюзорное положение». [3, 61]

Разрабатывая теорию и практику нового искусства, Эйзенштейн опирается на основы созданной Мейерхольдом биомеханики. Именно в аттракционе Мейерхольд усматривал умение актера регулировать свое поведение на сцене, подчинять движения определенному ритмическому рисунку, управлять механизмом движения собственного тела.

С одной стороны, аттракцион, – это «максимальный расход энергии, ориентация на присутствие зрителей и усиление их заинтересованного визуального внимания» [4, 226]. С другой стороны, не только актер вовлекает зарядом своей энергии в поле своего зрелищного действия зрителя, но и зритель *лично* обладает в момент свершения аттракциона энергией *воздействия*, притягивающей актера. Визуальная, звуковая, вербальная энергетика циркового аттракциона, воздействующая на психику реципиента помимо его воли, сродни «жизненному порыву», в смысле Бергсона. Поэтому в цирке наблюдается переход искусства от традиционного мимесиса к презентации открытой энергии. Энергетический потенциал искусства выдвигается здесь на первый план в качестве доминирующего.

В целом «монтаж аттракционов» связан как со сменой художественного видения и моделированием новой поэтической системы, (в которой основное место отводится «неиллюзорному, а изображение вытесняется *представлением*), так и с обусловленной этими явлениями сокращением дистанции между артистом и зрителем. Приближение, разрушая образ целого, обнажает трансцендентную сущность изображаемого. Психические резервы зрительного зала в момент исполнения аттракциона задействованы в равной степени с психическими возможностями артиста. Тем самым достигается определенная динамика равновесия между артистом и зрителем.

В основе любого аттракциона – искусство провокации и демонстрации событий, процессов, художественных жестов, акций, представлений, строящееся на приближении к реальной опасности и даже гибели. Аттракцион открыт вовне и преодолевает земное притяжение манежа или сцены. Он магичен. Трюк, напротив, замкнувшись на себе самом, лишен магических свойств и может быть достигнут путем тренировки. Подобно трюку, аттракцион часто основывается на эффекте неожиданности, однако

его содержание может быть и вполне известно зрителю. Эйзенштейн, в противовес Мейерхольду, не резко разграничивал оба этих понятия, считая трюк частным проявлением универсализованного им аттракциона. В дальнейшем Эйзенштейн определяет цирк не просто как ведущий элемент зрелищного воздействия, а, сверх того, как философский образ развития homo sapiens: «И каждый, если не головою и памятью, то ушным лабиринтом и когда-то отбитыми локтями и коленями, помнит ту трудную полосу детства, когда почти единственным содержанием в борьбе за место под солнцем у каждого из нас ребенком была проблема равновесия при переходе от четвертого состояния «ползунка» к гордому двуногому состоянию повелителя Вселенной. Отзвук личной биографии ребенка, векового прошлого всего его рода и вида». [2, 436]

Таким образом, цирк, согласно Эйзенштейну, – искусство неизменно сопутствующее эволюции человека и даже во многом определяющее ее ход. Рассуждая о монтаже аттракционов, Эйзенштейн по сути идентифицирует цирковые приемы с литературными, даже признает их первичными по отношению к литературным приемам. Любой текст, включая художественный воспроизводит, по Эйзенштейну, принципы построения циркового представления. В основе любого настоящего произведения искусства – монтаж и аттракцион. В основе гениального произведения или его отдельного фрагмента – монтаж аттракционов. Монтаж аттракционов, концептуализированный Эйзенштейном, по сути, представлял собой не только метод одной, отдельно взятой новаторской художественной системы, но и общее мировоззрение самых разных художественно-изобразительных направлений первой трети XX в., новый метод художественного мышления. Аттракцион, по Эйзенштейну, есть всякий агрессивный момент театра, разрушающий сценическую условность и конструирующий реальную угрозу смерти. Несколько позже Антонен Арто в манифесте театра жестокости, узрев в «монтаже аттракционов» «галлюцинацию, понимаемую как главное драматическое средство» [5, 67], сделает ее ведущим сценическим принципом своего театра. «Монтаж аттракционов» предельным образом воздействует на зрителя, оказывающегося по силе психических переживаний действующим лицом, в большинстве случаев даже главным.

Эффект знаменитой «психической атаки» на красноармейцев белогвардейского корпуса под командованием Владимира Каппеля в фильме «Чапаев» как раз и заключался в том, что бой презентуется как аттракцион, сочетающий мощные потоки воздействующих элементов – звука<sup>1</sup>, ритмики (или неподвижности), вторжения крупных кадров. Каппелевцы наступают на красноармейцев в черных мундирах с аксельбантами, на их знамени

<sup>1</sup> Наташа Друбек-Майер именует остранные звуки, эпатажные и эмоционально стимулирующие аудиоторию, звуковым аттракционом. См.: [6, 316].

изображены череп и кости и, сверх того, звучит непрерывная барабанная дробь, воспроизводящая барабанную дробь в цирке перед сложнейшим «смертельным» номером артиста. Сергей Васильев объяснял звуковое сопровождение «психической атаки» тем, что «барабанная дробь – это неотъемлемый признак элемента вымуштровки. Отсюда идет непосредственное слияние этих вещей. Как в цирке, когда смотрите аттракционный номер. О чем думал Каппель? Об аттракционном воздействии на людей. Аттракционный номер сопровождается отчаянной барабанной дробью. Это не случайно». [7, 162]

При этом «психическую атаку» испытывают не только красноармейцы – герои киноленты, но и сам зритель. Аттракционный эффект «психической атаки» станет затем частым образцом для подражания в батальной кинематографии. В фильме Леонида Лукова «Александр Пархоменко» солдаты кайзера, наступая на красноармейцев, играют «Эдинбургский марш». Красноармейцы взирают на гипнотическое наступление немецких войск. До тех пор пока они остаются безмолвствующими зрителями, армия неприятеля потенциально одерживает победу. В тот момент, когда в ответ звучит «Интернационал», а красноармейцы переходят в наступление, их психические резервы в качестве наблюдателей начинают уравниваться с энергией противника.

Юрий Олеша в небольшом эссе «Зрелища» описывает эффект воздействия «психической атаки» мотогонщиков на зрителей. Артисты в очках, брезентовых крагах и черных бриджах еще до выступления выглядят почти монструозно. Олеша описывает номер так, как будто мотогонщики выворачивают энергию земли наизнанку. Стрельба мотора и кружение машины приводят героя к избытку ощущений, в конце концов блокирующих слух: «Машина описывала круги. Иногда казалось, что вместе с седоком она вылетит за край! Усилий воли стоило не отшатнуться в эту секунду. Я делал усилие и не отшатывался, понимая, что это маленькое мужество просто необходимо, чтобы совершенно не пасть в собственных глазах. Производя вихрь, она пронеслась мимо меня. Затем я видел сзади – быстро удаляющаяся фигурка с пригнувшимися плечами. Так как всякий раз, когда она пронеслась мимо, я испытывал испуг, то потом в стремительном улепетывании этой маленькой, щуплой фигурки, оседлавшей тяжелую машину, я усматривал какое-то лукавство. Я даже ожидал иногда, что фигурка на меня оглянется. Труба, сколоченная из досок, сотрясалась. С ужасом я узнавал в ней просто бочку. Ко всему, еще стрельба мотора. Великолепный, сухой, высокого тона звук. Когда номер окончился, я был глухим. [8, 199]

«Монтаж аттракционов», прочно укоренившийся в русской культуре 1920-х гг., разрушает условность сценического представления, превносит в

него опасность, случайность, ожидание непредвиденного, «трудность и страшность», [9, 107] внезапное вторжение смерти. Чувство опасности рождается равно и на манеже и в зрительном зале. Страх, исходящий из зрительного зала, для выступающего артиста может обладать губительной силой. В романе «Вор» Леонов показывает, как Пугель, учитель акробатики Тани, в начале представления нагнетает в себе предчувствие гибели артистки, поскольку, как ему кажется, он оставил дома одно из ее трико (по цирковым суевериям, это примета обрекала артиста на катастрофу, «абфаль»): «Убыстренным сознанием Таня соразмерила расстояние до точки в воздухе, дальше которой ее не пустит петля. Великий азарт охватил артистку, когда она взглянула в ряды, где подобно горе овощей, тесно лежали людские физиономии: великим страхом веяло от них. Секунда разделилась на тысячные доли, а те расплылись на новые, невнятные разуму, мгновенья. Таня метнулась вниз, и время как бы остановилось. Потом все видели голубое, продолговатое тело, висящее, как поблекший цветок, но в сознании это не отпечатывалось никак. Таня повисла; мертвая, она как бы глядела на мертвый свет лампона: петля приподняла ей подбородок. [10, 435]

Цель циркового артиста – не эстетика, а жизненная правда. Подвергая себя смертельной опасности, артист, тем самым, подвергает воздействию реальности и зрителей. Шкловский писавший, что «цирк не нуждается в красоте» [9, 107], имел тем самым в виду, что цирк всегда основан на реальности, часто граничащей с жестокостью. «Монтаж аттракционов» представлял собой, в понимании Эйзенштейна, не сплав отдельных цирковых трюков, а разыгрывал вышедшую из-под контроля игровую народную стихию. Напряженность и выразительность созданного им нелинейного монтажа были достигнуты на практике во многом именно благодаря тому, что ему удалось создать особое поле взаимодействия и «вибрации» разнородных, на первый взгляд, кадров, оказывающихся на самом деле архетипическими образами.

Принципы эксцентрической поэтики Эйзенштейна оказали сильное влияние на процесс размежевания литературного и зрелищного пластов в культуре XX века. Классическому нарративу, то есть вербальному акту, фиксирующему процессуальность как способ бытия повествовательного текста, резко противопоставляется эксцентрическое представление, отказывающееся от чисто символической функции. Смысл происходящего становится невозможным передать посредством привычной наррации: он раскрывается в ситуации «психической атаки» аттракционов, тем больше оказывающих воздействие на зрителя или читателя, чем меньше проявляется связь между ними. Нарратор в такой ситуации уже не является носителем знания о финале произведения. Он, как и его герои, существует в центре

событий, поэтому исход нарративного текста нового типа чаще всего оказывается непредсказуемым.

## Литература

1. Сергей Эйзенштейн. Монтаж аттракционов, Леф, № 3, 1923, 70 – 75
2. Сергей Эйзенштейн. 2002. Мистерия цирка. Структура как сюжет. В: Сергей Эйзенштейн. *Метод. Том первый. Grundproblem – Дневники. Письма. Записки.* Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 431–439
3. Ростислав Юренев. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. В двух частях. Часть 1. 1898-1929. Москва: Искусство, 1985
4. Susan Melrose. A semiotics of the dramatic text. Basingstoke: MacMilan, 1994
5. Антонен Арто. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000
6. Наташа Друбек-Майер. «Звукомонтаж» в фильме «Гармонь» Игоря Савченко. В: Stumm oder vertont. Krisen und Neuanfänge in der Filmkunst um 1930. Die Welt der Slaven, LIV, 2, München: Otto Sagner Verlag, 2009, 309-325
7. Георгий Васильев, Сергей Васильев. Собр. соч. в 3-х т. Москва: Искусство, 1982. Т. 2
8. Юрий Олеша. Избранное. Зависть и другие. Pullman, Michigan: Russian Language Specialties, 1973
9. Виктор Шкловский. Искусство цирка. В: Виктор Шкловский. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М., 106-107
10. Леонид Леонов. Вop. (Slavische Propyläen 129). München: Wilhelm Fink Verlag, 1975