

ЭВОЛЮЦИЯ САТИРИЧЕСКОЙ ГРАФИКИ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Борзова Екатерина Викторовна
Научный сотрудник – ответственный
хранитель,
ФГБУК «Государственный Русский
Музей».
Россия, г. Санкт-Петербург.
art.press@bk.ru

Аннотация

В статье рассматриваются образно-стилистические особенности сатирических рисунков С.М. Эйзенштейна в период с 1910-х по 1948 гг. Проводятся параллели с современным западным искусством, подчеркиваются истоки творчества художника. Особое внимание уделено изменению объекта иронии в карикатурах: от действий отдельных лиц до функционирования государственной системы в целом.

Ключевые слова: графика, Эйзенштейн, карикатура, монтаж, движение, цвет, модернизм.

Библиографическое описание для цитирования:

Борзова Е.В. Эволюция сатирической графики С. М. Эйзенштейна // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 52-62. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/13/>

Имя Сергея Эйзенштейна известно благодаря его фильмам. Однако талант мастера гораздо многограннее и распространялся на многие сферы культуры: театр, литература, изобразительное искусство.

Его первые рисунки относятся к 1914 году, когда в конце писем матери в Петроград можно увидеть животных или клоунов. Шестнадцатилетний подросток воспроизводил на бумаге те образы, которые впечатлили его в реальной жизни. За пятьдесят лет жизни Эйзенштейн создал более шести тысяч рисунков, разнообразных по стилю и содержанию. Можно выделить ряд жанров, к которым он постоянно обращался: шаржи, ню, сатира. Последний является наиболее характерным для понимания графики художника, поскольку именно в нем Эйзенштейн выразил собственное понимание искусства, воплотил эволюцию теоретических взглядов.

Прежде чем переходить к непосредственному анализу сатирических произведений художника, необходимо отметить следующее. В данной статье под словом «рисунок» понимается только самостоятельная работа Эйзенштейна, а не подготовительный эскиз

к его фильмам или спектаклям. Такие скетчи, предназначенные для последующего воплощения в других областях искусства, носят вспомогательный характер и не могут объективно отразить творческие поиски автора. Кроме того, были рассмотрены только те рисунки, которые являются наиболее типичными для данного периода времени, даже если они противоречат теоретическим трудам мастера. Стоит помнить, что графические этюды Эйзенштейн создавал за один сеанс и в дальнейшем не возвращался к ним для изменения. В то же время свои литературные исследования мастер неоднократно перерабатывал, внося многочисленные правки в соответствии с новыми идеями. Поэтому подобное несовпадение вполне допустимо.

Для того чтобы проследить эволюцию сатирических образов, созданных Эйзенштейном, стоит анализировать их по хронологическому принципу, выделив три периода развития: ранний, зрелый и поздний.

Ранний период полностью охватывает второе десятилетие XX века. В это время в жизни Эйзенштейна происходят важные перемены. В 1915 году он поступает в Институт гражданских инженеров в Петрограде, чтобы пойти по стопам отца. Однако после революции он решает посвятить себя искусству, переезжает в Москву, где становится студентом ГВЫРМ В.Э. Мейерхольтда. Как позднее писал мастер, «революция сделала меня художником» [3, с. 117].

Данное слово следует понимать в широком смысле, ибо Эйзенштейн не переставал рисовать и до событий 1917 года. Его первые сатирические рисунки относятся еще к школьному периоду. Это иронические образы животных, ведущих себя, как люди: они женятся, ходят в театр, развлекаются.

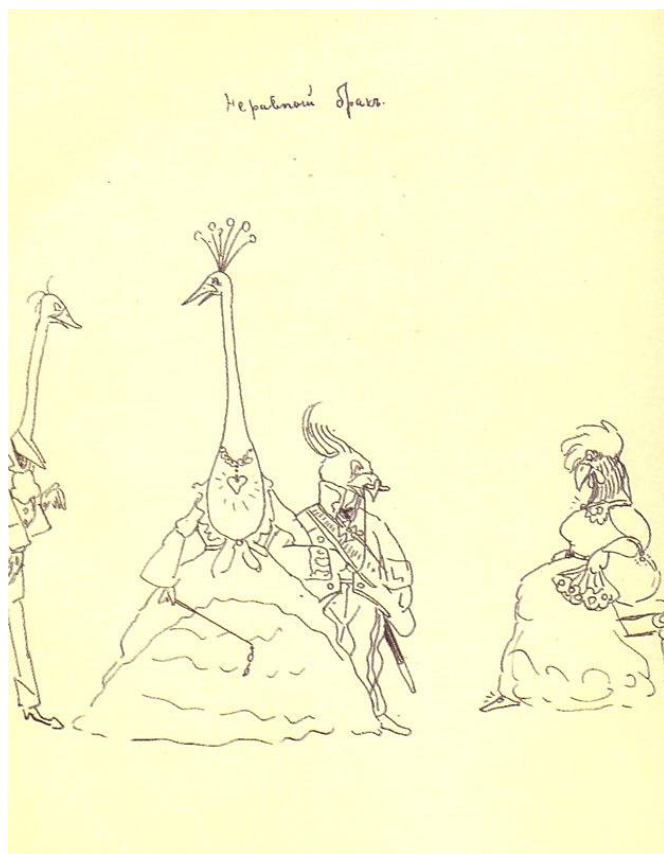


Рис. 1. Сергей Эйзенштейн. Неравный брак. 1914 г. Бумага, карандаш.

Большое значение для них играет натура. Художник наблюдает за знакомыми своего отца, подмечая в их поведении повадки зверей, и с помощью гротеска доводит эти черты до абсурда. О том, что Эйзенштейн хорошо изучил мир животных, свидетельствуют его письма [1]. После посещения цирка он записывал особенности их поведения, которые сопоставлял с рижанами. Так, себя мальчик ассоциировал с поросенком и в письмах маме изображал этого животного за своими делами: в школе, на каникулах, на пляже.

Возможно, подобный путь был продиктован детскими воспоминаниями. Художник вспоминал [3], что близкий друг его отца развлекал маленького мальчика быстрыми анималистическими скетчами, которые завораживали Эйзенштейна скоростью создания и плавностью линий.

Несмотря на кажущуюся простоту трактовки данных образов, они не столь однозначны. Эйзенштейн впервые прибегает к аллегории и совмещению двух противоположных ситуаций, еще не обосновывая этого теоретически. Но в дальнейшем это положение станет основным в концепции искусства мастера. Нельзя обойти вниманием и басни Крылова, которые читал художник. Образные, вечно актуальные, они высмеивают человеческие пороки, зашифрованные в животных. Такое отстранение придает произведениям искусства условность, многомерность восприятия.

После переезда в Петроград его сюжеты меняются. Несмотря на обеспеченное положение матери, он стремился заработать деньги самостоятельно. Помня о положительных отзывах знакомых отца о его рисунках, Эйзенштейн создает несколько карикатур на политических деятелей и относит их в газеты с целью публикации.

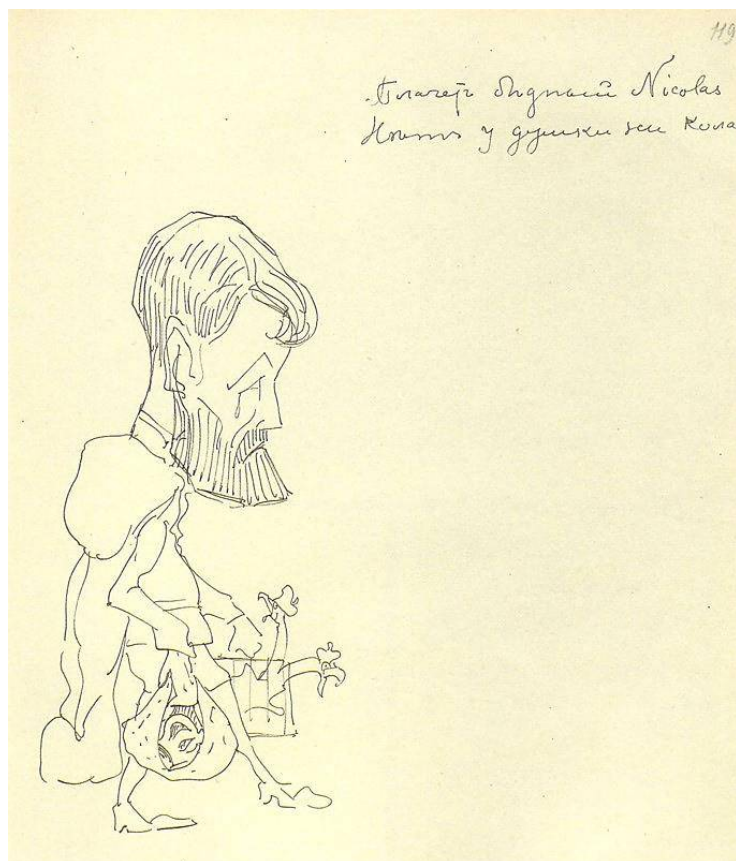


Рис. 2. Сергей Эйзенштейн. Плачет бедный Nicolas, нет у души ни кола. 1917 г. Бумага, чернила.

Известный сатирик А. Аверченко, издатель «Сатирикона», посчитал их неловкими зарисовками. Но редакция «Петербургской газеты» оценивает работы высоко. К этому же периоду относится неудачная попытка мастера поступить в Академию художеств [2]. Комиссия под председательством Н.А. Тырсы назвала его рисунки сделанными не глазом или душой, но умом: Эйзенштейн не столько видел, сколько знал. Подобное решение не изменило намерений художника продолжать творить.

Его карикатуры на известных политиков пользуются благосклонностью редакции и публики. Революционные события сказались лишь на выборе персонажей для сатиры: образ Николая II сменяется Керенским и министрами Временного правительства. Подход художника близок его анималистическим зарисовкам, в то же время оставаясь в русле тенденций революционных скетчей. Эйзенштейн выбирает наиболее выразительную черту внешности и изобразительно доводит ее до абсурда. Но видимое для него не самоцель, а способ передачи внутреннего состояния души персонажа. Так, бывшего императора терзают думы, которые он не способен решить. А Керенский выглядит уставшим, потерянным в созданных им обстоятельствах человеком.

Позднее Эйзенштейн создает многофигурные композиции, высмеивающие новые правила жизни в обществе, тяжелые условия быта, которые люди не способны осознать.



Рис. 3. Сергей Эйзенштейн.
Дом. 1910-е годы. Бумага,
чернила.

Его персонажи с радостью записываются на курсы банщиков, стоят в очереди за сахаром, пользуются общественным душем. Здесь объектом насмешки художника становится не конкретный индивид, а социум в целом, не понимающий абсурдность ситуаций. Эйзенштейн видел подобные ситуации на улицах Петрограда, а потому можно говорить о реалистическом методе автора.

Стоит отметить стилистические особенности ранней сатиры Эйзенштейна. Позднее он писал, что в это время «находился в плену передвижнического увлечения сюжетом вместо передвижнического поиска формы» [3, с. 128]. Действительно, его работы близки рисункам П. Федотова или О. Домье, которых мастер считал истинными новаторами в искусстве. Их творчество изображало реальную жизнь со всеми недостатками, без принятой идеализации. Кроме того, можно отметить излишнюю детализацию, выписанность даже мелких деталей. Автор еще боится пустого пространства и стремится максимально заполнить лист.

Быстрые монохромные зарисовки Эйзенштейна отличаются плавностью линий. Уже в это время художник считал, что главным в искусстве является движение, которое позволяет избежать статичности персонажей и ситуаций. «Линия – след движения», – утверждал мастер [3, с. 127]. Подобный подход сделал основным выразительным средством рисунка именно линию, которая моделирует объем, создает пластичность фигур и становится больше, чем просто контур. Поэтому о сатирической графике Эйзенштейна 1910-х годов можно говорить скорее не как об особом феномене, но – типичном примере политической карикатуры того времени.

Гораздо больший интерес представляет второй этап, охватывающий 1920-е и 1930-е годы. Этот период – время сложения мастера. Он начинает работать в театре, создает первые фильмы, обосновывает теорию развития искусства. Кроме того, Эйзенштейн совершает поездки в Европу, США и Мексику, где знакомится с современным искусством, тенденции которого стремится отобразить в своих рисунках.

В эти два десятилетия политическая сатира в творчестве художника уступает место другим жанрам, в основном эротическому. Фактически можно говорить лишь о двух больших циклах работ – «Советские курортники» и «Реваншисты». Такая перемена связана с новым взглядом автора на искусство, на котором стоит остановиться подробнее.

Свою основную концепцию Эйзенштейн назвал «теорией конфликтов» [4]. Он полагал, что в основе настоящего произведения любого вида искусства (в том числе, изобразительного) лежит диссонанс между содержанием и формой. Первое заключается в выборе архетипа (женщина, ребенок, семейный очаг), который понятен зрителю на подсознательном уровне и не нуждается в дополнительном объяснении. Художник считал, что архетип не обладает вариативностью трактовок и всегда однозначен [4]. Однако форма его выражения должна быть максимально современной. Художественно-стилистические выразительные средства образуют композицию, которая апеллирует к эмоциям. Тогда между этими частями рисунка происходит диссонанс, который позволяет передать душевное состояние самого автора. То есть рисунку отводится роль связующего звена между чувствами художника и зрителя. Фактически Эйзенштейн отрицает реалистический метод изображения: идея, заложенная в произведение, должна быть выражена непрямо, но в аллегорических формах.

Этим отчасти объясняется нивелирование сатирического жанра. Эйзенштейн уже не хочет рисовать явные карикатуры, но как изобразить их в символическом ключе, он еще не знает.

Второе значительное исследование художника касается цвета. Эйзенштейн после своего возвращения из Мексики начинает активно использовать красные, зеленые, коричневые и синие оттенки. Во многом это обусловлено национальным искусством далекой страны, которое основано на сочетании ярких красок.

Эйзенштейн полагал [5], что включение цвета в произведение всегда должно быть обусловлено художественной задачей. Соответственно, автор разработал систему символического значения красок: голубой – отчаяние, красный – предельное выражение любого чувства. Стоит особо подчеркнуть, что в этом аспекте Эйзенштейн не был новатором и придерживался общепринятой академической трактовки [5].

Тем не менее, нельзя отрицать того, что художник основывается на своих теориях 1910-х годов. Он писал, что в каждом рисунке стремился «передать выразительное движение цвета» [3, с. 119]. То есть для мастера по-прежнему главным в искусстве является принцип движения.



Рис. 4. Сергей Эйзенштейн. Лист из серии «Реваншисты». 1933 г. Бумага, цветные карандаши.

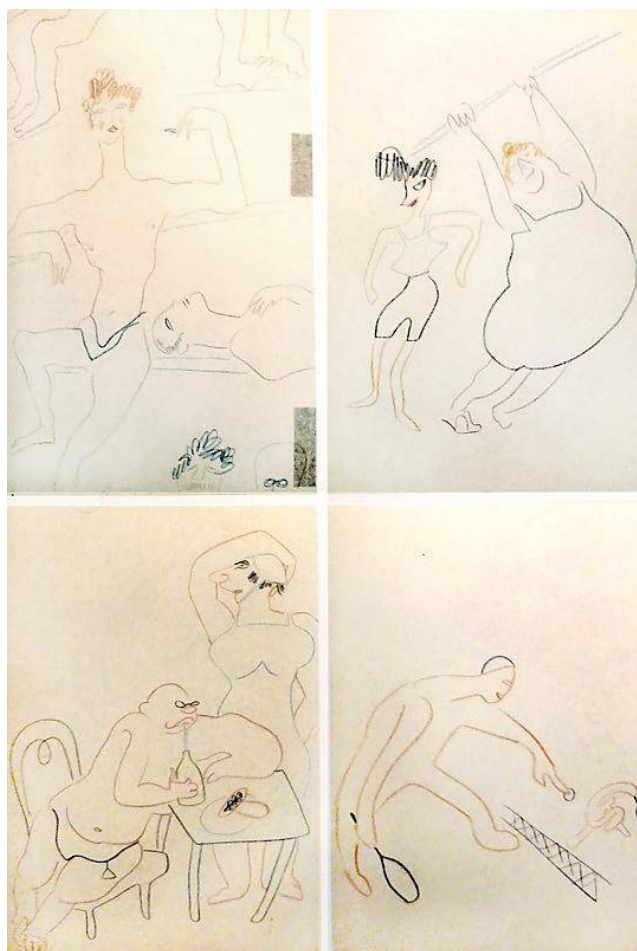


Рис. 5. Сергей Эйзенштейн. Листы из серии «Etudes dynamiques (советские курортники)». 1932 г. Бумага, карандаш, цветные карандаши.

В «Реваншистах» Эйзенштейн сознательно выбирает момент прогулки, что не подразумевает статичности персонажей. Некоторые из «советских курортников» занимаются спортом, но ряд – лежит на пляже. Однако гибкая прерывающаяся линия подчеркивает изменения: герои еще ищут удобную позу. Красный цвет символизирует радость героев от полученной путевки. Однако мастер изображает их в неприглядном виде: обрюзгшие тела, перекошенные лица. Для Эйзенштейна они смешны мелочностью своих желаний. Очевидно, что кроме примитивного отдыха их ничего не интересует. Автор передает свою насмешку относительно триумфа бытового над духовным, который он увидел в советской жизни 1930-х годов.

Несколько иная сатира присутствует в работе из серии «Реваншисты». Две жертвы войны (по своей сути архетип) противопоставлены друг другу колористически и содержательно (один награжден орденом и оттого держится увереннее). Однако, обращаясь к цветовой теории Эйзенштейна, получаем иную трактовку рисунка. Одинаково раненные мужчины получили разное признание на родине. Герой с орденом изображен синим, то есть отчаявшимся и разочарованным; для него нет будущего. Второму сообщены красные тона, а значит, он полон сил и решимости отомстить, несмотря на увечья. Объектом насмешки Эйзенштейна являются не они, но государство, отправляющее своих граждан на смерть. Оно выборочно премирует одних, не замечая подвига таких же солдат.

Таким образом, на втором этапе художник сатирически обличает не общество или его индивидов, но государственные устои, которые были приняты авторитарным путем. Рисунки Эйзенштейна усложняются: вместо простого нарратива он использует систему символов и иносказаний. Стилистически мастер использует черты западного модернизма Ж. Кокто, П. Пикассо или Ж. Брака. Обобщенные формы фигур переданы тонкой линией, что увеличивает схематичность изображения. Создан образ, а не натуралистичный герой. Эйзенштейн больше не боится пустого пространства и отходит от подробной проработки всех деталей. При этом рисунки объемны, что достигается за счет точечного включения цвета и экспериментального совмещения планов.

Последний принцип мастер назвал концепцией монтажа и разрабатывал с 1920-х годов до своей смерти. Однако применительно к сатирической графике он особенно заметен на последнем этапе ее развития – 1940-х годах.

В это время Эйзенштейн, с одной стороны, обобщает накопленный опыт, с другой, – дальше развивает собственные теории. Стоит подчеркнуть, что концепцией монтажа художник начал заниматься еще в 1920-е годы. Но каждый раз, обращаясь к этой теме, он менял ее концептуальное основание. Наиболее полное воплощение она нашла в фильмах Эйзенштейна, но он писал [5] и про рисунки.

Монтаж в графике строится на основе теории конфликтов, о которой было написано ранее. Однако можно выделить и явные новации. Художник вводит понятия анализа (противопоставление композиционных элементов рисунка) и синтеза (их взаимодействие, вследствие чего происходит либо слияние, либо поглощение одного другим). Эти приемы помогают создавать образ вместо простой передачи предмета. Эйзенштейн разграничивал данные понятия. Наличие образа отличает настоящее произведение искусства, поскольку характеризуется многозначностью

трактовок, а значит, придает содержанию работ глубину. В качестве примера художник приводил пару «время – часы» [4].

Сатирическая графика данного периода отличается от ранних рисунков мастера. В качестве основы Эйзенштейн по-прежнему берет архетип. Но только мифологический (Прометей, Дракон) или религиозный (Святой Себастьян, Блудный сын). Далее художник либо помещает их в современные условия, либо использует стилистику модерна, что также является приметой времени. Подобное столкновение вечного и настоящего, реального и вымышленного создает образ, в котором конкретика уступает место живому началу. Автор насмехается над действительностью, в которой перепутаны и смешаны понятия добра, сострадания, греха и прощения.



Рис. 6. Сергей Эйзенштейн. Святой Себастьян в райвоенкомате. «Годен!». 1942. Бумага, черный и красный карандаши.



Рис. 7. Сергей Эйзенштейн. Homme libre. 1944 г. Бумага, карандаш, цветные карандаши.

Фактически Эйзенштейн продолжает высмеивать не людей, но время и строй, которые допустили подобную ситуацию. Израненного Святого Себастьяна комиссия признает годным к военной службе – рисунок создан во время эвакуации в Алма-Ате. Подвиг Прометея не оценен людьми, и он остается закованным в цепи – возможно, аллюзия режиссера на трудную работу над «Иваном Грозным». В цикле работ о Блудном сыне Эйзенштейн использует плоскостность фигур, присущую западным модернистам, и экспериментирует с ракурсом: ни один из героев не смотрит прямо на зрителя. Они замкнуты в собственном мире, из которого нет возможности сбежать.

В это же время в творчестве художника происходит сближение жанров. Серия «Воспоминания о путешествиях» на первый взгляд является портретными зарисовками. Однако подписи, сделанные художником, носят явный эротический характер. В то же время Эйзенштейн не просто фиксирует свободные европейские нравы, но облачает их в явную сатирическую форму. Он считает, что подобная демонстрация своей личной жизни недопустима и должна быть скрыта от посторонних глаз.

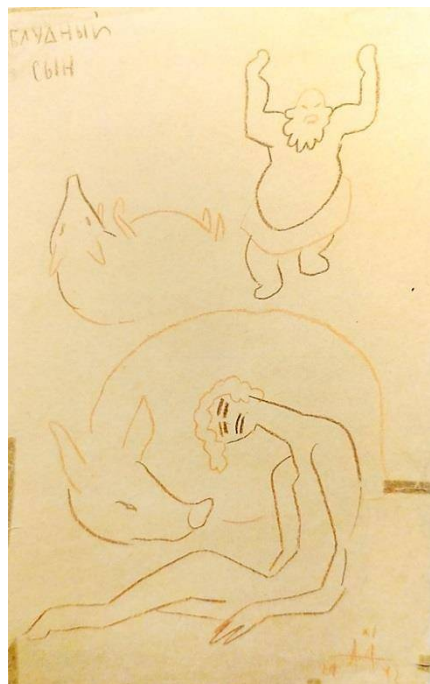


Рис. 8. Сергей Эйзенштейн. Лист из серии «История блудного сына». 1942 г. Бумага, цветные карандаши.



Рис. 9. Сергей Эйзенштейн. Листы из серии «Воспоминания о путешествиях». 1942 г. Бумага, черный и красный карандаши.



Стоит также отметить композиционные особенности поздних работ художника. Линия становится еще более плавной и подчиняет все другие элементы: объем, пропорции фигур, ритм. Последний достигается также с помощью огрубления форм и их свободного расположения на листе. Эйзенштейн наполняет пустое пространство содержанием, которое помогает ему точнее выразить свою мысль. Он окончательно отходит от прямой карикатуры, заменяя ее игрой аллегорий и смыслов.

Подводя итог анализу эволюции сатирической графики Сергея Эйзенштейна, стоит отметить следующее. Рисунки автора остаются малоизученным фактом истории искусств XX века. Кроме того, его карикатуры не рассматриваются в качестве отдельного жанра. Тем не менее, можно сделать ряд выводов. В отличие от стилистических изменений, содержательно рисунки мастера всегда были направлены на проническое отображение действительности, которую художник видел вокруг себя. Однако композиционно он проходит путь от подражания отечественным «передвижникам» к творческому осмыслению западноевропейского модернизма. Безусловно, художник Сергей Эйзенштейн не менее интересен, чем режиссер Сергей Эйзенштейн.

Литература

1. Российский Государственный Архив Литературы и Искусства. Фонд. 1923. Опись. 1. Дело. 1544. Лист. 8.
2. Булгакова О. Судьба броненосца. Биография Сергея Эйзенштейна. – СПб.: Издательство Европейского Университета, 2017. – 394 с.
3. Эйзенштейн С. Мемуары (текст) / Составление, предисловие, комментарии Н.И. Клеймана. – М.: Труд; Музей кино, 1997. – 432 с.
4. Эйзенштейн С. М. Метод (в 2 т.) / Составление, предисловие, комментарии Н.И. Клеймана. М.: Музей кино, 2002. – 496 с.
5. Эйзенштейн С. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвертое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш (учебное издание) / Предисловие Р. Юренева. М.: ВГИК, 1998. – 193 с.

Статья поступила в редакцию 12.12.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.004

THE EVOLUTION OF SATIRICAL GRAPHICS OF SERGEI EISENSHTEIN

Borzova Ekaterina Viktorovna
Research fellow – keeper,
State Russian Museum.
Russia, Saint-Petersburg.
art.press@bk.ru

Abstract

The article deals with the figurative and stylistic features of satirical drawings of Eisenstein in the period from 1910 to 1948 years. His heritage parallels with modern western art. The sources of the artist's work are underlined. Special attention is paid to changing the object in caricatures: from the actions of individuals to the work of the state system in general.

Keywords: graphic art, Eisenstein, caricature, montage, motion, colour, modernism.

Bibliographic description for citation:

Borzova E.V. The evolution of satirical graphics of Sergei Eisenstein. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 52-62. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.004. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/13/> (In Russian)

References

1. Russian State Archive of Literature and Art. F. 1923, inv. 1, case 1544, l. 8.
2. Bulgakova O. *Sud'ba bronenostsa. Biografiya Sergeya Eizenshteina* [The fate of the battleship. Biography of Sergei Eisenstein]. St. Petersburg, European University Press, 2017. 394 p.
3. Eisenstein S. *Memuary (tekst)* [Memoirs (text). Drafting, Preface, Comments by N.I. Kleiman]. Moscow, Trud Publ., Museum of Cinema, 1997. 432 p.
4. Eisenstein S. M. *Metod (v 2 t.)* [Method (in 2 volumes)]. Moscow, Museum of Cinema, 2002. 496 p.
5. Eisenstein S. *Montazh: Montazh attraktsionov; Za kadrom; Chetvertoe izmerenie v kino; Montazh 1938; Vertikal'nyi montazh; Vkladysb* [Montage: Montage of amusement rides; Behind the scenes; The fourth dimension in the movie; Montage 1938; Vertical Montage; Insert]. Moscow, All-Russian State Institute of Cinematography 1998. 193 p.

Received: December 12, 2018.