

RU

Принципы, содержание и эволюция учебной программы подготовки кинорежиссеров «Гранит кинонауки» (1933) Сергея Эйзенштейна

Пеньковская И. И., Сложеникина Ю. В.

Аннотация. Цель исследования – представить первую авторскую программу подготовки кинорежиссеров, во-первых, как новаторский системный образовательный продукт, во-вторых, как позиционирование эстетической концепции Сергея Эйзенштейна. Авторы ставят целью анализ принципов и содержания учебной программы подготовки кинорежиссеров «Гранит кинонауки» (1933) Сергея Эйзенштейна, а также ее последующей эволюции в виде «Программы преподавания теории и практики режиссуры» (1936). Эйзенштейн явился разработчиком первой программы подготовки кинорежиссеров, положения которой были включены в его фундаментальные работы «Метод» и «Монтаж». Эйзенштейн предложил оригинальный метод обучения – режиссерский практикум, основанный на коллективной работе, групповой дискуссии для обнаружения противоречий и построения художественных образов. Научная новизна обусловлена выявлением фундаментальных принципов и основ становления отечественного и мирового режиссерского обучения; доказательством того, что любая образовательная программа является гибкой, трансформируемой системой, в основу которой положено совместное стремление учителя и учеников к поиску истины. В статье также рассматривается эволюция данной программы. После опубликования программа подверглась критике и самокритике, и в 1936 г. появился ее новый вариант – «Программа преподавания теории и практики режиссуры». В результате исследования установлено, что в программе «Гранит кинонауки» Эйзенштейном были определены принципы педагогики кино и в целом ориентиры режиссерского образования Высшего государственного института кинематографии (ВГИКа). Программа стала основой лекционного курса, прочитанного режиссером в 1933–1936 гг. во ВГИКе.

EN

The principles, content and evolution of Sergei Eisenstein's "Granite of Film Science" curriculum for film directors

I. I. Penkovskaya, Y. V. Slozhenikina

Abstract. The research aims to present Sergei Eisenstein's groundbreaking curriculum for film directors, "Granite of Film Science" (1933), as a pioneering educational product and as a reflection of his aesthetic philosophy. The authors analyze the principles and content of the curriculum, as well as its subsequent evolution into "A Program for Teaching the Theory and Practice of Directing" (1936). Eisenstein, a pioneer in film directing education, developed the first curriculum for film directors, whose principles were later incorporated into his foundational works "Method" and "Montage". He proposed a unique teaching method, namely, the directing practicum, based on collaborative work and group discussions to identify contradictions and construct artistic images. The novelty of this research lies in identifying the fundamental principles and foundations of the development of Russian and global directing education, demonstrating that any educational program is a flexible, transformable system built upon a shared pursuit of truth between teacher and student. The article also examines the evolution of the curriculum. Following its publication, "Granite of Film Science" faced both criticism and self-critique, leading to the creation of its revised version, "A Program for Teaching the Theory and Practice of Directing" in 1936. The study reveals that Eisenstein defined the principles of film pedagogy and the guiding principles of directing education at the Higher State Institute of Cinematography (VGIK) in his "Granite of Film Science" curriculum. This program formed the basis for a series of lectures delivered by Eisenstein at VGIK between 1933 and 1936.

Введение

Актуальность данного исследования. Фигура Сергея Эйзенштейна продолжает привлекать исследовательский интерес специалистов со всего мира. Так, к 120-летию со дня его рождения был выпущен сборник

статей «Эйзенштейн для XXI века» (2020), в котором теоретики и практики киноискусства осмысливают феномен многогранной личности. Исследователь и популяризатор творчества Эйзенштейна Н. И. Клейман относит режиссера к тем немногим людям, которые «образуют лицо эпохи» (Кичин, 2023).

И. В. Степанова во введении к статье «Традиционные компоненты театральной педагогики в вузах культуры и искусств» приводит цитату режиссера-педагога Д. В. Баканова: «Смотря на нынешнее положение дел в театральной педагогике, хочется призвать – не разрушать и не отрицать наше творческое наследие. Надо начать изучать, проникать в тот “ген” нравственности и профессионализма, который был открыт нашими предшественниками» (2018, с. 41); см. также (Баканов, 2016). Данное исследование призвано укрепить фундамент отечественной педагогики, направленной на подготовку творческих специалистов.

В. Н. Поляков в работе «Современные требования к студенту и выпускнику режиссерской дисциплины» пишет о встроенности режиссерской профессии в современный социум. Поэтому, заключает автор, меняющиеся социальные условия должны привести к новой модели режиссерского образования. Выпускники, получившие образование на основе данной педагогической модели, «должны уметь гибко приспосабливаться к меняющимся условиям социума, рынка труда, досуговых услуг, эффективно работать в инновационном режиме» (Поляков, 2015, с. 282).

О. И. Марков, говоря о современных государственных стандартах подготовки режиссеров, пишет, что «профессионально-культурная компетенция в условиях высшего художественно-педагогического образования не может быть сформирована как интегративное качество личности режиссера, если блоки и дисциплины учебного плана не объединены одними принципами взаимодействия всех дисциплин» (2012, с. 38). Исследователь настаивает на необходимости обобщающего междисциплинарного взгляда как проявления синтетического подхода к науке и педагогической практике, поиска синергетического эффекта взаимодействия науки, искусства, педагогики (Марков, 2012, с. 38).

Таким образом, актуальность исследования обусловлена: поиском путей взаимодействия теории и практики обучения кинорежиссуре для достижения синергетического эффекта; возможностями реализации междисциплинарного подхода в обучении будущих режиссеров; дальнейшей разработкой понятия педагогической личности; определением признаков индивидуальности ученого-педагога; когнитивным подходом к учебному тексту как реализации авторской наррации; поиском эффективных прагматических установок коммуникации в учебной аудитории.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать опубликованные режиссером учебные программы подготовки кинорежиссеров с точки зрения их принципов и содержания;
- проследить преемственность и новаторство первого и отредактированного вариантов программы «Гранит кинонауки» С. М. Эйзенштейна;
- через текст программы «Гранит кинонауки» реконструировать педагогическую личность режиссера, черты его индивидуального педагогического стиля, педагогические ориентиры.

Материалом для исследования послужили:

- Эйзенштейн С. Гранит кинонауки / републикация и предисловие Н. И. Клеймана // Киноведческие записки. 2007. № 85;
- Эйзенштейн С. Гранит кинонауки // Советское кино. 1933. № 5-6, 7, 9;
- Эйзенштейн С. М. Программа преподавания теории и практики режиссуры (1936) // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2.

Теоретическую базу исследования составляют работы, посвященные проблеме становления отечественного кинообразования, теории и практики преподавания кинорежиссуры (Баканов, 2016; Кичин, 2023; Марков, 2012; Поляков, 2015; Снежко, Мельникова, 2021; Степанова, 2018; Теория и практика преподавания..., 1988; Gichuki, 2023; Kepley, 1990; Kuch, 2022; Morris, 2020; Nesbet, 2003; Salazkina, 2009).

Методы исследования. Для решения указанных задач в статье применяются следующие методы исследования: 1) метод анализа научно-методической литературы по проблеме кинообразования и кинорежиссуры – для систематизации теоретических и эмпирических данных по теме исследования; 2) описательный метод – для изложения принципов и содержания программы подготовки кинорежиссеров «Гранит кинонауки» (1933) и ее модернизированного варианта – «Программы преподавания теории и практики режиссуры» (1936); 3) метод обобщения и результирования – для представления фундаментальных принципов и приемов обучения будущих режиссеров как базиса кинообразования в России и мире.

Практическая значимость исследования состоит, во-первых, в манифестации материала, ставшего библиографической редкостью, во-вторых, результаты исследования могут быть учтены при подготовке авторских курсов по кинорежиссуре, педагогике. Принципы и методы, предложенные Эйзенштейном, имеют универсальный характер и могут быть экстраполированы на другие учебные дисциплины.

Обсуждение и результаты

Личность Эйзенштейна привлекает внимание исследователей со всего мира (Gichuki, 2023; Kepley, 1990; Kuch, 2022; Morris, 2020; Nesbet, 2003; Salazkina, 2009). Однако педагогическая ипостась режиссера – одно из темных пятен в мировой и российской науке. Эйзенштейн явился разработчиком первых систематических

программ подготовки кинорежиссеров, но к настоящему времени, как отмечает специалист по творчеству Эйзенштейна киновед Наум Клейман, программы и их эволюция не исследованы (Эйзенштейн, 2007, с. 9).

Созданная в 1919 г. Государственная школа кинематографии в первые годы работы ориентировалась на подготовку киноактеров, поскольку стало очевидно, что роль в кино требует иной подготовки, нежели театральная. Приоритет в подготовке киноактеров с момента основания киношколы принадлежал Льву Кулешову – создателю мастерской, из которой вышли актеры В. И. Пудовкин, Б. В. Барнет, М. И. Ромм, А. С. Хохлова, некоторые другие. По мере расширения границ преподавания киноискусства стала очевидной проблема подготовки режиссерских кадров – людей с собственным взглядом на мир.

К 1928 г. – началу преподавания Эйзенштейна – школа кинематографии преобразовалась в техникум, в целом сложилась канва подготовки киноактеров, прошло несколько выпусков дипломированных специалистов, было снято первое советское кино. На повестке дня стоял вопрос подготовки кинорежиссеров. Л. Кулешов о приходе Эйзенштейна в кинотехникум писал: «С его приходом в ГТК (Государственный техникум кинематографии. – И. П., Ю. С.) как преподавателя начался новый замечательный этап ее развития. Было заложено основание подлинной кинематографической науки...» (2014, с. 39). Единый режиссерско-актерский факультет разделился на два.

А. А. Снежко и С. И. Мельникова отмечают, что Эйзенштейну сразу же пришлось перестроить вступительные испытания: на первое место вышли не внешние данные, что было важно для будущих актеров, а наличие творческой папки, показывающей умение видеть «картинку», наблюдательность, эстетическое восприятие действительности. Следующим этапом было собеседование, которое должно было выявить «культурный уровень, навыки режиссерского видения, политический кругозор, гражданскую позицию. Режиссер, по Эйзенштейну, должен был быть фигурой всесторонне развитой, разбирающейся и интересующейся разными аспектами жизни человека и общества, открытой и “живой”» (Снежко, Мельникова, 2021, с. 72).

Эйзенштейн начал работу по созданию систематической программы преподавания кинорежиссуры. В 1933 г. Эйзенштейн представил программу «Гранит кинонауки» – такое название имел ее первый вариант. Ежегодно программа корректировалась, в ее составлении принимали участие другие преподаватели ГТК, она обсуждалась на заседаниях кафедры, совершенствовалась и апробировалась: «Эта работа была коллективной, но главная роль в ней принадлежала Эйзенштейну» (Кулешов, 2014, с. 40).

Программа была напечатана в журнале «Советское кино» в трех книжках (четыре номера): № 5-6, 7, 9 за 1933 г. Представляется, что в журнале «Советское кино» была опубликована только первая половина программы, поскольку будущие режиссеры, по материалам проекта, так и не приступили к изучению и практике монтажа, подготовке дипломной киноработы. Программа представляла эстетическую концепцию режиссера, ее положения были включены автором в фундаментальную двухтомную книгу «Метод» (Эйзенштейн, 2002). В лекционном курсе сложилась канва и будущей важной монографии Эйзенштейна «Монтаж». О. Буренина-Петрова пишет, что режиссер вывел прием монтажа на уровень научного концепта, монтаж стал не просто частью «отдельно взятой новаторской художественной системы», но явил собой «общее мировоззрение самых разных художественно-изобразительных направлений первой трети XX в., новый метод художественного мышления» (Burenina-Petrova, 2012, с. 103).

Во введении к программе «Гранит кинонауки» Эйзенштейн:

- во-первых, несколько раз подчеркивает новизну предпринятого дела: «...впервые за все время существования режиссуры делается попытка организованно и до конца ответственно разобраться во всех основных положениях, определяющих этот род деятельности, и диалектически вскрыть вопросы творческой деятельности режиссера и тех элементов, через которые она реализуется»; «...мы впервые делаем попытку не только поставить разумное обучение и воспитание режиссера, но стараемся заложить ряд базисных отправных начал кинотеории, теории выразительности и методики режиссерского творчества вообще»; «...не надо забывать, что дело подобного рода делается впервые» (1933, № 5-6, с. 58);
- во-вторых, отмечает, что работе над программой предшествовали «длительная исследовательская работа, работа по суммированию общего кинематографического опыта и подведение итогов моей личной работы в разных областях искусства» (1933, № 5-6, с. 58);
- в-третьих, фиксирует свое авторство: «...составление подобной программы... было возложено на меня» (1933, № 5-6, с. 58);
- в-четвертых, предлагает открытое обсуждение, широкий обмен коллективным опытом, сотрудничество и ждет живой отклик творческих людей на предложенную концепцию обучения и воспитания кинорежиссеров (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 58).

В основу обучения Эйзенштейн заложил принципы каузальности и взаимосвязи. Поэтому с каждым разделом или темой студент встречается дважды: сначала на ознакомительном этапе, «энциклопедически-хрестоматийно», затем – сознательно опознавая изученные частные виды и проявления в целом (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 59). От темы к теме происходит единый непрерывный процесс развития и усложнения. Составляющие программу темы и разделы только на первый взгляд кажутся самостоятельными. На самом деле специфика изучаемой темы – это качественный скачок, перерастание признака в нечто большее на новой стадии: «...только такой подход гарантирует и обеспечивает стойкость всего теоретического здания» (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 59).

Конечная цель киноискусства – практическое перестроение социальной действительности. Такая мощная задача может быть решена только комплексными средствами, поэтому предмет режиссуры должен «сжиматься» с другими факультетскими дисциплинами. Предмет режиссуры и сам режиссер – это связующее «заузление» всех творческих областей, но при этом режиссура не растворяется в других сферах, а наоборот, выглядит выпукло, имеет «отечканенную» специфику (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 60). Работа режиссера – «отслаивающаяся», при всей ее общности с актерским, сценарным, композиторским и др. трудом.

В разделе программы «Метод обучения» была заявлена недостаточность всех имеющихся методов обучения, не учитывающих специфику творческого конструктивного и изобретательного труда режиссера. Был предложен новаторский метод обучения – режиссерский практикум, основанный на коллективной работе, групповой дискуссии для обнаружения противоречий и построения художественных образов. Анализируя частные случаи, студент «отчетливо видит перед собой абрис и контур необходимых теоретических продвижек вперед» (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 60-61). Новаторство метода Эйзенштейна, таким образом, заключалось в обучающей траектории от практики к теории, от стихийной постановки практического вопроса к поиску осознанного теоретического ответа на него: «Снабжение познаниями, не вытекающими из реальной потребности изучающего, как показывает опыт, значительно уступает по продуктивности» (1933, № 5-6, с. 61).

В разделе программы «Ход проведения метода» Эйзенштейн определил последовательность этапов обучения режиссуре: 1) дискуссионно-творческий практикум (аудиторный, под руководством преподавателя); 2) дискуссионно-творческий практикум в группах по пять человек (на дому, под руководством ассистента преподавателя); 3) индивидуальный практикум, перенос внешней дискуссии во внутритворческое рассмотрение; 4) защита перед руководителем.

В программе 1933 г. Эйзенштейн ставил во главу угла практическую подготовку, освоению истории и теории искусства в целом и киноискусства в частности не придавал особого значения, писал о примате освоения положительной «сегодняшней практики», «с минимальными историко-критическими информационными экскурсами» (1933, № 5-6, с. 61). Отрицал традиционализм и априорность: «Всемерно избегаются ярлыковое обозначение и формулировки нерушимых определений» (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 61). Студенту не нужна «игра в дефиниции», а нужно знание «процесса делания и созидания» (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 62).

С точки зрения организации учебного процесса и его календарно-тематического планирования Эйзенштейн представил слабо упорядоченную программу: иногда членение на курсы и семестры вовсе отсутствует. Поэтому считаем возможным самостоятельно определить границы семестров на основании начала первого раздела.

На первом курсе специфические режиссерские дисциплины едва различимы, более или менее отчетливо обособляются только к концу года. Решаются две задачи обучения: психофизическое воспитание будущего творческого работника и ознакомление с общими чертами творческой деятельности. Первому курсу соответствует энциклопедически-хрестоматийный этап накопления первоначального знания. Первый курс состоит из двух разделов.

Раздел первый предусматривает: 1) работу над собой; 2) работу анализа и синтеза. На беллетристических примерах и западной военно-мемуарной литературе (программа содержит примерный литературный материал) студенты учились анализу, сопоставлению, индукции и дедукции. Эйзенштейн отмечал, что в противовес диалектике и философии примеры искусства вовлекают студента в работу своей занимательностью. Предусматривались занятия по практическому ознакомлению с профессией режиссера. Эйзенштейн утверждал, что незаменимое качество режиссера – наблюдательность. Студент учится, с одной стороны, разлагать явления для создания образов и крупных планов, с другой – тенденциозно обобщать и излагать явления для монтажа элементов излагаемого. Практическое движение – от объективности к тенденциозности, формулированию авторской точки зрения на явление. В плане организации творческого процесса ставилась задача – на иллюстративном материале по разным разделам ознакомиться с биографиями, приемами и техникой крупных творческих личностей, чтобы «способствовать познавательному “освоению” этого рода деятельности и стимулировать к личной творческой активности...» (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 64).

Подраздел «Режиссер на производстве» знакомил со всеми фазами и видами деятельности специалистов, работающих над кинокартиной. Осваивая подраздел «Кинематографическое произведение», студент должен был его увидеть глазами будущего режиссера. В плане накопления бэкграунда изучался зарубежный и отечественный кинематограф, отражающий разные творческие школы и направления.

Резюмируя программу первого курса, Эйзенштейн пишет, что это «клеточка», охватывающая весь материал, который впоследствии будет раскрыт с точки зрения механизмов созидания: «...материал этот предположительно обнимает эти проблемы с возможно большего числа сторон» (1933, № 5-6, с. 66). В программе видны наметки практики за пределами института – летней практики во время каникул, хотя еще с расплывчатыми заданием и целями («бытовое осознание и политически устремленный охват окружающей социалистической действительности» (Эйзенштейн, 1933, № 5-6, с. 66)).

Эйзенштейн ввел практику, когда окончание каждого курса давало право на тот или иной вид работ по специальности от технического помощника режиссера (I курс), через помощника режиссера по художественной части (II курс) и ассистента (III курс) к сопостановщику и режиссеру (IV курс).

Второй курс начинался с практикума выразительного проявления. Дидактические единицы третьего семестра объемны и разнообразны. Один из компонентов – теория конфликта. Эйзенштейновская теория конфликта исходит из того, что выразительность – это амбивалентное понятие: «из себя», обнаружение себя

во вне и «на себя» как результат воздействия (Эйзенштейн, 1933, № 7, с. 67). Человек – и субъект, и объект выразительности: он осуществляет воздействие и подвергается экспрессии. Неестественность или иные социальные уклады и формы приводят к непониманию. Эти два фактора важны для «искусственного реконструирования объектов подражания (то есть произведения искусства)» (Эйзенштейн, 1933, № 7, с. 68). Теория конфликта, по Эйзенштейну, это постижение и изложение условий, при которых протекает выразительное проявление в природе. Поэтому режиссер вписывает в теорию конфликта процесс отражения как биологическую основу выразительности (от механических физико-химических реакций до высшей нервной деятельности), как взаимодействие человека и природы. Предположим, что эта тема была исключена из последующей программы в связи с тем, что теория конфликта в искусстве получила иное толкование на основе эстетического аспекта художественного конфликта Гегеля («коллизии») и была в этом аспекте разработана на российской почве.

Весьма специфически в программе представлено учение о мотиве как побудителе к проявлению. Эта тема развивалась от а) первоначальной стадии выразительности растений через б) стадию рефлексов с предопределенной ответной реакцией (лапка лягушки) к в) произвольному движению во всей полноте «сознательного реагирования через внутреннюю борьбу мотивов» (Эйзенштейн, 1933, № 7, с. 70). В связи с эйзенштейновским пониманием мотива предполагалось изучение движения разных видов живых существ. В программе этот раздел соотнесен с диалектикой Энгельса, и, хотя в нем Эйзенштейн совсем не оперирует понятиями режиссуры, раздел имеет для него сущностное значение. Мотив как противоречие складывается из целесообразности («умудренного опытом» реагирования) и утилитарности («примитивного» реагирования) (Эйзенштейн, 1933, № 7, с. 73). Взаимодействие обоих мотивов «конструирует динамику (“пульсацию”) выразительного проявления» (Эйзенштейн, 1933, № 7, с. 74). Этим заканчивается третий семестр.

Четвертый семестр посвящен «рассмотрению выразительного с точки зрения взаимного общения, обмена и потребления» (Эйзенштейн, 1933, № 9, с. 61). Отдельная тема – учение о ритме, аритмии как хаосе. Студенты осваивали ритмический анализ мизансцены, переходили к синкретическому ее анализу: звук, движение, свет, цвет.

Второй раздел четвертого семестра органически продолжал третий семестр с момента, на котором был закончен, – в целом программа не имела жестких тематико-временных рамок, и каждый раздел мог идти параллельно с еще каким-либо разделом курса. Предусматривалось конструирование выразительного действия (мимика, жестикация, интонация), то есть актерская игра в объеме режиссерского показа.

Последняя тема четвертого семестра – построение выразительных произведений на человеке. Занятия предполагали построение на конкретных игровых заданиях сложных выразительных проявлений. Для подготовки крупных планов студенты изучали мимику лица, мимику руки, мимику речи, тело в целом как производителя выразительного движения. Знакомились с монтажом различных выразительных проявлений.

В программе «Гранит кинонауки» Эйзенштейном были определены принципы педагогики кино и в целом ориентиры режиссерского образования Высшего государственного института кинематографии (ВГИКа). Программа стала основой лекционного курса, изучению которого посвящено данное исследование.

После выхода номеров журнала «Советское кино» редакция пригласила всех заинтересованных к обсуждению проекта программы. Программа подверглась критике и самокритике, был учтен приобретенный за три года опыт работы во ВГИКе – и в 1936 г. появился ее новый вариант. Измененная и переработанная программа преподавания режиссуры была напечатана в журнале «Искусство кино», № 4 за 1936 г. Программа скоро стала библиографической редкостью, поэтому в шеститомном собрании избранных произведений страницы второго тома были отданы под повторную публикацию «Программы преподавания теории и практики режиссуры (1936)» (Эйзенштейн, 1964, с. 131-156). Данная программа как этап становления педагогической системы Эйзенштейна отчасти комментировалась в учебном пособии «Теория и практика преподавания кинорежиссуры (из педагогического наследия С. М. Эйзенштейна)» (1988), составитель и автор примечаний Е. С. Левин.

В «Основных положениях», предшествующих переработанной программе 1936 г., Эйзенштейн определяет принципы, на которых должно строиться обучение режиссерской дисциплине. Так же, как и в программе «Гранит науки», – это каузальность, взаимозависимость, накопление и усложнение признаков с их переходом в новое качество, узнавание части в целом.

Изучение режиссуры – это движение от наглядных и простых форм и проявлений к их объективизации в художественном произведении. От хаоса и безотносительности изучаемых на факультете дисциплин – к взаимопроникновению, углублению и вращению в соседние дисциплины. Эйзенштейн повторил мысль о том, что традиционными методиками нельзя сформировать режиссера, по Эйзенштейну (1964, с. 13), личность творчески изобретательскую и творчески конструктивную.

Педагог развил и трансформировал новаторскую четырехступенчатую модель обучения кинорежиссуре, ввел объемный теоретический курс. В трактовке программы обучения 1936 г. освоение профессии проходит через этапы: режиссерский практикум – теоретическая лекция – самостоятельная индивидуальная работа – контрольная работа.

В качестве основного метода обучения режиссерскому мастерству Эйзенштейн в обновленной программе по-прежнему отстаивал режиссерский практикум. Ведущая роль в практикуме принадлежит руководителю. Мастер задает вектор решения творческих задач, обеспечивает правильную постановку вопросов. Руководитель не приходит на практикум с заранее проложенным маршрутом, по которому должны пройти студенты. Он лабилен и живо откликается на наррации учеников. Поэтому при подготовке к практикуму педагогу надо определить

только «узловые этапы разрешения, через которые он проводит аудиторию, максимум же изобретательской и композиционной работы проводить совместно с аудиторией на месте, дабы наглядно и осязательно продемонстрировать этот процесс в работе самого мастера» (Эйзенштейн, 1964, с. 134). При этом Эйзенштейн приветствовал только рациональное изобретательство и дисциплину творческого труда.

Задача руководителя – через обсуждение и отсеивание неправильных ответов прийти к исчерпывающе правильному композиционному решению; через частное решение подвести студентов к закономерностям творческого созидания; через общие решения выйти на теоретические обобщения. И только когда на режиссерских практиках студент самостоятельно прошел путь от малого творческого акта до теоретического осмысления одной из проблем, он готов к слушанию цикла теоретических лекций.

По поводу предложенной четырехступенчатой модели Эйзенштейн писал: «...этот метод обеспечивает наиболее полное и всестороннее раскрытие индивидуальности, хода мысли, умственного и творческого склада и predisположения, роста и успеваемости каждой индивидуальности внутри коллектива аудитории» (1964, с. 134).

Рассмотрим, как конкретно реализовывались принципы и метод обучения теории и практике режиссуры в ходе освоения четырехлетней программы.

Первый курс являлся пропедевтическим: на нем студенты получали сведения, необходимые для любой творческой профессии: преподаваемые циклы «не имеют самостоятельного значения, а являются необходимыми подготовительными предметами к специфике режиссерской композиции и выразительного движения» (Эйзенштейн, 1964, с. 136). В небольшом количестве давались знания и навыки режиссерского дела. Первый курс был призван запустить механизм «творчески созидательной активности вообще» (Эйзенштейн, 1964, с. 135).

Раздел первый назывался «Работа над собой». Он предусматривал развитие физических данных, основ движения (бокс, гимнастика, биомеханика), ритмики (танец), постановку голоса и дикции, ориентацию во времени и пространстве. Вводился рисунок для обучения композиции, пропорции, ракурсу, обучение направленному восприятию, в том числе через фотографирование. Студенты получали элементарные навыки анализа, синтеза и реконструкции действительности и литературных произведений. Обучение велось по принципу антитезы типа «общее и частное», «объективное и тенденциозное» и др.

Теоретическое обучение творческому процессу предполагало определение качеств творческой личности, изучение приемов и техники работы, ее планирование, обращение к творческому наследию и биографиям выдающихся творческих личностей (Флобер, Золя, Бальзак, Мопассан, Гоголь, Толстой, западные и советские мастера театра и кинематографа). В том числе студентов учили критическому отношению к неудачам, их анализу и преодолению, работе в творческом коллективе.

На практикуме творческого процесса воспитывалось соблюдение творческого режима и самодисциплинирование, уделялось внимание умению быть тактичным в общении с людьми.

Формирование всех вышеперечисленных, по определению Эйзенштейна, предпосылочных данных к творческой работе давало возможность перейти ко второму разделу – «Работа над фильмом». Студент должен был соприкоснуться со всеми специалистами и процессами создания кино. Учебным материалом служили западные и советские образцы и примеры режиссерской кинокультуры по выбору руководителя курса, отражающие разножанровую природу кино.

Летом была предусмотрена практика за пределами учебного заведения. Ее цель – совершенствование методов практического обследования действительности. За лето студент должен описать события, людей, явления («киноразведка»), дать им характеристику, подкрепить фотоматериалами, зарисовками. Такие очерковые заметки впоследствии должны превратиться в художественный образ действительности. В профессиональном плане окончивший первый курс студент может получить квалификацию технического помощника режиссера.

Со второго курса Эйзенштейн запускал метод коллективного дискуссионного отбора и изобретения. Студенты обучались построению статической и динамической мизансцены, превращению мизансцены в примитивный монтажный лист, звуковому сопровождению. Разобранные на практикуме мизансцены должны были стать образцами для коллективных домашних заданий, выполняемых студенческими группами. По мысли Эйзенштейна, такие группы должны были стать переходной формой от коллективного мышления к индивидуальному решению заданий. Основу обучения составлял принцип «стадиальной последовательности развития и композиционного соприсутствия отдельных элементов выразительного проявления» (Эйзенштейн, 1964, с. 142).

Второй, третий и четвертый разделы давали историю, теорию и процесс выразительного проявления. Базой для освоения этой режиссерской темы являлась дисциплина по психологии и поведению человека. Третий раздел программы «Теория выразительного проявления» предполагал изложение и критическое осмысление учений о выразительном движении человека от Античности (Платон, Аристотель, Цицерон и др.) через Средневековье и Новое время (теологические концепции, Декарт, Спиноза и др.) до XIX в. и современности (Дарвин, Бехтерев, Фрейд и др.). Этот раздел в полной мере («исчерпывающе») был бы изучен по плану Эйзенштейна после обращения к 43 авторским концепциям.

В четвертом разделе «Процесс выразительного проявления» выразительность рассматривалась как «средство социального взаимного общения и воздействия», как «обнаружение себя вовне» (Эйзенштейн, 1964, с. 144). В противовес прежней школе актерского мастерства, основанной на наигранности, нарочитой подаче, искусственности, выразительность позиционировалась как органичность. После анализа и синтеза проблемы выразительности семестр заканчивался реконструкцией «выразительного проявления (воспроизведение его) как перехода к выразительному произведению» (Эйзенштейн, 1964, с. 144).

Содержание второго семестра второго курса диалектически проистекало из предыдущего: от выразительного проявления отдельного человека к выразительному образу в искусстве. В связи с этим планировались два раздела: а) о личном образе; б) об образе произведения. Эйзенштейн, обучая режиссеров, тем не менее давал студентам сильную актерскую подготовку. После небольшого теоретического осмысления перед студентами снова ставилось несколько практических задач, которые необходимо было решить на практикумах: практикум самостоятельного создания образа по заданной роли; практикум исполнения созданного образа в объеме режиссерского показа (Эйзенштейн, 1964, с. 146).

Затем руководитель режиссерского курса учил студентов выбору актера, формам сотрудничества актера и режиссера, эффективным профессиональным коммуникациям, совместной с актером работе над ролью через метод показа и метод рассказа – здесь и нужны режиссеру актерские навыки. Изучение раздела заканчивалось совместным практикумом студентов режиссерского и актерского факультетов с целью постановки этюдов.

Летом предусматривалась практика. После успешной сдачи сессии студент получал «право на звание квалифицированного помрежа по художественной части» (Эйзенштейн, 1964, с. 147). Эйзенштейн планировал программу обучения таким образом, что студенты не ощущали границу перехода от темы к теме или даже от семестра к семестру. Они трудились весь год, включая лето. А программа нового года обучения в значительной мере являлась продолжением предыдущего весеннего семестра. Так, фактически темы первого семестра третьего курса начинали изучаться во втором семестре второго курса. В примечании к V семестру Эйзенштейн пишет, что знакомство с частными приемами монтажа «проходится в виде особого курса параллельно IV семестру прохождения теории» (1964, с. 148).

Третий курс состоял из трех разделов, занимал, пожалуй, основное место в подготовке кинематографистов, поскольку обучал технике монтажа. Более того, формально курс не был разделен на семестры, логика построения курса, планирование тем были подчинены овладению теорией и практикой монтажа, созданию кинопроизведения. Курс начинался с первого раздела – «Практикума кинопроизведения». Основная предпосылка практикума – специфика создания образа специфическими средствами кино. В ходе практикума студент должен был перейти с уровня мизансцены и мизанкадра на уровень монтажной композиции сложной сцены, пройти полный процесс монтажного построения.

Второй раздел программы «Специальные элементы кинопроизведения» обучал созданию кадра как процессу монтажного сочетания «кадриков», по Эйзенштейну (1964, с. 149). Для выяснения специфики кинокадра Эйзенштейн планировал взаимодействие дисциплин по режиссуре с искусствоведением, считал необходимым изучение образцов живописной композиции. С этой целью в программу были заложены «совместные занятия руководителей предмета режиссуры и предмета искусствознания» (Эйзенштейн, 1964, с. 149). Поскольку кадр являлся одной из главных тем обучения, программой предполагалась «практическая работа студентов режиссерского факультета со студентами операторского факультета» (Эйзенштейн, 1964, с. 149).

Основной блок составляло изучение всех видов монтажа, в этом аспекте программа была составлена особенно подробно, с выделением множества подпунктов (разновидностей монтажа) и стадий.

Третий раздел программы «Построение кинопроизведения» включал небольшую теоретическую часть – обзор специфических разновидностей кинематографических жанров. Основное внимание в учебной программе уделялось практикуму построения киноленты (термин Эйзенштейна). Традиционным эйзенштейновским методом организации практикума была «коллективная творческая поэтапная работа над созданием полного кинопроизведения» (Эйзенштейн, 1964, с. 151). На определенном этапе (тема – сюжет – сценарий) практикум проводился совместно с выпускниками сценарного факультета или профессиональными сценаристами. На этапе разработки образов к практикуму привлекались студенты – выпускники актерского факультета или профессиональные актеры. На этапе съемки и монтажа к практикуму подключались студенты-выпускники операторского факультета или операторы-профессионалы. Фактически силами студентов и выпускников ВГИКа готовилось кинопроизведение от этапа замысла до реализации, показа. Цикл полного производства кино в стенах учебного заведения был разработан в основном усилиями Эйзенштейна – руководителя режиссерского курса, педагога-новатора, педагога-практика, выдающегося кинорежиссера. Каждый студент мог вносить индивидуальный вклад в создание кинопроизведения – такая инициатива включалась в зачетные показатели.

Ближе к концу учебного года студенты обучались составлению генерального плана, для будущих режиссеров проводились практические занятия по переложению фильма в полный генеральный план.

Обучение на третьем курсе заканчивалось написанием педагогом эссе, содержащего характеристику работы студента в творческом процессе и индивидуальное творческое задание. План работы на лето подготавливал студентов к завершающему четвертому курсу и к выполнению дипломной работы. Студенты, освоившие программу и прошедшие производственную практику, получали «право на звание квалифицированного ассистента-режиссера» (Эйзенштейн, 1964, с. 152).

На четвертом курсе предполагалась специализация по одному из трех направлений: художественная кинематография, публицистический и хроникальный фильм, научно-педагогический фильм. По каждой специализации читался соответствующий цикл дисциплин. Выбранный жанр и направление определяли будущую дипломную работу. Мастер специализации руководил шестью-семью студентами и отвечал за их выпуск. Теоретическое обучение заканчивалось в VII семестре, «VIII семестр был целиком отдан под реализацию и защиту дипломных работ» (Эйзенштейн, 1964, с. 154).

Дипломная работа характеризовалась Эйзенштейном как подробный и исчерпывающий проект кинопостановки «в виде полностью разработанного генерального плана» (1964, с. 154). Учебной программой была утверждена следующая структура творческой выпускной работы. После защиты дипломной работы выпускник получал право на звание квалифицированного сорежиссера. Чтобы стать дипломированным специалистом, после защиты студент был обязан принять участие в качестве ассистента-практиканта или сорежиссера в производстве не менее одной кинокартины. Участие в производстве кино являлось производственной практикой. Только по ее завершении и отчета по практике выпускник получал диплом и звание квалифицированного режиссера.

Заключение

Таким образом, первая авторская программа подготовки кинорежиссеров стала новаторской как учебный продукт и оригинальной как позиционирование эстетической концепции Эйзенштейна, впоследствии нашедшей отражение в его монографических работах. Установлено, что в основу обучения Эйзенштейн заложил принципы каузальности и взаимосвязи. Эйзенштейн обосновал и внедрил преподавание предмета режиссуры во взаимосвязи с другими факультетскими дисциплинами. Был предложен новаторский метод обучения – режиссерский практикум. Новаторство метода Эйзенштейна заключалось в обучающей траектории от практики к теории, от стихийной постановки практического вопроса к поиску осознанного теоретического ответа на него. Эйзенштейн определил последовательность этапов обучения режиссуре, предложил считать окончание каждого курса правом на тот или иной вид работ по специальности. Педагог создал, развил и трансформировал новаторскую четырехступенчатую модель обучения кинорежиссуре, ввел объемный теоретический курс, а также специализацию по одному из направлений кинорежиссуры. Он вошел в историю педагогики кинорежиссуры как первый руководитель режиссерского курса, педагог-новатор, педагог-практик, ученый-педагог.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать построение модели педагогической и языковой личности Сергея Эйзенштейна на основе материалов его лекций, прочитанных во ВГИКе.

Источники | References

1. Баканов Д. В. Что режиссер в грядущем нам готовит? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 2 (64).
2. Кичин В. Клейман: драмы и заветы кинорежиссера Сергея Эйзенштейна // Российская газета. 19.01.2023. <https://rg.ru/2023/01/19/bitvy-titanov.html>
3. Кулешов Л. В. Начальные вехи // Воспоминания о ВГИКе: сборник / сост.: В. В. Виноградов, В. С. Малышев, М. А. Пальшкова. М.: ВГИК, 2014.
4. Марков О. И. Современные проблемы подготовки режиссеров театрализованных и традиционных форм досуга в условиях высшего художественно-педагогического образования // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. Т. 194.
5. Поляков В. Н. Современные требования к студенту и выпускнику режиссерской дисциплины // Символ науки. 2015. № 8.
6. Снежко А. А., Мельникова С. И. К проблеме становления отечественного кинообразования. Творческая программа С. Эйзенштейна обучения основам кинорежиссуры // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2.
7. Степанова И. В. Традиционные компоненты театральной педагогики в вузах культуры и искусств // Культура и искусство (Таджикистан). 2018. № 2.
8. Теория и практика преподавания кинорежиссуры (из педагогического наследия С. М. Эйзенштейна) / сост. и автор примеч. Е. С. Левин. М.: ВГИК, 1988.
9. Эйзенштейн для XXI века: сборник статей / ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020.
10. Эйзенштейн С. М. Метод / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. Grundproblem; Т. 2. Тайны мастеров.
11. Burenina-Petrova O. Montazh atrakcionov Sergeja Eisensteina v kontekste modelirovanija ekscentricheskoj poetiki avangarda // Problemy poetiki i stixovedenija: mezhdunarodnaja nauchno-teoreticheskaja konferencija (Almaty, 24-25 May 2012). Almaty, 2012.
12. Gichuki A. Sergei Eisenstein: Contributions to Montage Theory and Cinema // African Journal of Emerging Issues. 2023. Vol. 5. Iss. 1.
13. Kopley V. Eisenstein as Pedagogue // Quarterly Review of Film and Video. 1990. Vol. 14. Iss. 4.
14. Kuch U. Transmission of Knowledge: Eisenstein, Le Corbusier, and Montage as Image Practice in Film and Architecture // Dimensions. Journal of Architectural Knowledge. 2022. Vol. 2. Iss. 4.
15. Morris N. Eisenstein: Revolutionary and International Modernist // The Yearbook of English Studies. 2020. Vol. 50. Iss. 1.
16. Nesbet A. Savage Junctions: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking. N. Y.: I. B. Tauris, 2003.
17. Salazkina M. In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Информация об авторах | Author information**RU****Пеньковская Инна Игоревна¹****Сложеникина Юлия Владимировна², д. филол. н.**^{1,2} Московский финансово-промышленный университет «Синергия»**EN****Inna Igorevna Penkovskaya¹****Yulia Vladimirovna Slozhenikina², Dr**^{1,2} Moscow Financial and Industrial University “Synergy”¹ IPenkovskaya@lingva.edu.ru, ² goldword@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 01.09.2024; опубликовано online (published online): 10.10.2024.

Ключевые слова (keywords): Сергей Эйзенштейн; кинорежиссура; учебная программа «Гранит кинонауки»; режиссерский практикум; авторская педагогика; режиссерское образование; Sergei Eisenstein; film directing; curriculum “Granite of Film Science”; directing practicum; authorial pedagogy; directing education.