

## **ПОНЯТИЯ «КАДР», «МОНТАЖ» И «ОБРАЗ» НА ОСНОВЕ СТАТЕЙ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА**

**Коровкина Екатерина Сергеевна**

студент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, РФ, г. Москва

Наиболее чёткое и полное объяснение природы монтажа, на мой взгляд, Эйзенштейн даёт в статье «За кадром», где на примере японских иероглифов рассматривает взаимосвязь «предметов» и «понятий»: сопоставление двух «изобразимых» предметов приводит к появлению «неизобразимого» понятия, точно так же работает и монтаж. Монтаж – это средство смыслового выражения, а потому психологическая выразительность имеет гораздо большее значение, чем принципы натурализма, которые могут быть свойственны отдельно взятым деталям, но не должны препятствовать выполнению смыслового задания. Такое понимание законов монтажа приводит Эйзенштейна и к отличному от современников пониманию кадра как такового: если раньше кадр был всего лишь элементом монтажа и эти «маленькие прямоугольники с организованным в них кусочком события» [1] просто склеивались, то теперь кадр – это ячейка монтажа, характерной чертой которой является столкновение, конфликт. Понять, в чём именно заключается столкновение кадров и как оно проявляется, помогает очень наглядный пример, который Эйзенштейн также приводит в статье: портрет, нарисованный японским автором эстампов Сяраку, отличается диспропорцией черт лица, все они как бы конфликтуют друг с другом – маленькие глаза не соотносятся с чересчур большим носом, крошечный рот противоречит огромному подбородку. Но вместе с тем общая картина лица складывается, смысловое выражение становится оформленным и портрет ничем не уступает древней маске театра, которая была создана на основе принципов ортодоксальной формальной логики. Опираясь на личное восприятие двух произведений искусства, могу предположить, что портрет Сяраку, а, значит, и монтаж, выполненный на базе конфликтов, имеет гораздо большее эмоциональное воздействие на человека, нежели пропорциональная маска и последовательно склеенные между собой кадры, так как именно столкновение и «чудовищные несуразности» [1] выражают исключительное и потому намного более ценное отношение человека, автора к какому-либо явлению. Эмоциональной составляющей монтажа Эйзенштейн уделяет огромное внимание, и в этой статье он рассматривает некий парадокс «эмоциональных переходов» [1], которые получили широкое распространение как в японских театрах Кабуки, так и в современных фильмах: с одной стороны введение данных переходов замедляет темпы эволюции кино и театра, а с другой стороны – «резаная игра» [1], в основе которой лежат эмоциональные переходы, даёт возможность для создания совершенно новых приёмов достижения большей заострённости, усиления напряжения и «психологического процесса игры мотивов» [1]. Так, например, при монтаже можно добиться перехода эмоционального состояния за счёт резкой смены кадров с «конфликтными» выражениями лица героя, или подчеркнуть психологическую «игру сомнений» зрителя с помощью столкновения светового наполнения кадра, или же использовать приём разложения связи и процесса движения, работая с темпом и ритмом сопоставляемых друг с другом ячеек монтажа.

Разбор принципов и приёмов монтажа на основе театра – характерная особенность трудов Эйзенштейна: он был убеждён в том, что образная система кинопроизведения непременно должна быть игровой, а потому игровая по своей сути природа театра должна быть соотнесена как с игрой актёров кино, так и с последующей монтажной обработкой. В статье «Монтаж аттракционов» он и вовсе сплетает театр и кино воедино, устанавливая общие самостоятельные и первичные элементы конструкции, которые с одинаковым успехом могут быть применены как на сцене, так и на экране. Эйзенштейн выступает против «иллюзорной изобразительности» и «представляемости» [2], так как понимает, что это фактически останавливает развитие двух, пожалуй, самых мощных видов искусства. Замену

традиционного отражения логически сопряжённых событий и возможностей их разрешения автор статьи видит в новом приёме свободного монтажа самостоятельных воздействий, которые, выстроившись в определённую целостную композицию, являли бы зрителю тематический эффект монтажа аттракционов. Под аттракционами понимается некая изобразительная заготовка, которая базируется на реакции зрителя, так как основной её задачей является эмоциональное сопровождение: чувственное или психологическое воздействие. Систему аттракционов Эйзенштейн рассматривает как единственную основу действительности спектакля, так как «изобразительные куски», также входящие в его структуру, могут служить только для истолкования автора или же для передачи отображения эпохи, в то время как аттракционы, и театральные, и монтажные, представляют собой нечто самостоятельное, всеопределяющее и способное передать не формальное логическое сюжетное правдоподобие, а правдоподобие чувственное, эмоциональное.

Материалистическое у Эйзенштейна отходит на второй план, потому что произведение искусства в его понимании – это прежде всего «трактор, перепахивающий психику зрителя» [3]. Однако, несмотря на то, что большая часть работ Эйзенштейна посвящена именно системе игрового кино и противопоставлению её системе неигровой, он понимал, что «правда» и будущее стоят за третьей системой, внеигровой. Если над первыми двумя системами довели материал и показ явления, то систему внеигровую должен определять «вывод из явления» и «суждения по материалу, конкретизируемые в законченные понятия» [4]. Теперь монтажная ячейка не должна представлять собой букву или слово, каждый кадр должен быть лозунгом, освобождённым от примитива, или же хотя бы вписываться в общую систему лозунга, потому что старая формула «исходя из материала» [4] более не жизнеспособна ввиду отсутствия потенциала в развитии.

Разбирая монтаж и в целом кинопроизводство с разных сторон, Эйзенштейн рассматривал не только визуальную, но и аудиальную сторону фильмов. В статье «Будущее звуковой системы» он приходит к интересному выводу: возможности нового технического открытия могут не только «затормозить развитие и усовершенствование кино как искусства», но и «уничтожить все его современные формальные достижения» [5]. Причин этому автор видит несколько: во-первых, в сравнении со звуком, цветное и стереоскопическое кино имеет ничтожное значение и потому им будет уделено гораздо меньше внимания, чем могло бы быть, а ведь цвет – это не просто «оболочка образной мысли, а одна из форм её существования» [6], во-вторых, использование звуков при монтаже сильно скажется на его визуальной стороне, которая потеряет большую часть самостоятельности и значимости, так как зритель будет воспринимать не сопоставление монтажных кусков, а каждый кусок в отдельности, что противоречит природе монтажа как таковой. Вместе с тем, понимая все возможности, которые даёт звуковое сопровождение, Эйзенштейн предлагает выход из столь затруднительной и несколько парадоксальной ситуации: на стадии первых опытов звук по отношению к визуальному монтажному куску должен использоваться контрапунктически, то есть идти вразрез с ожидаемыми зрительными образами, так как это поможет если не избежать эпохи автоматического использования звука для «высококультурных драм и прочих сфотографированных представлений театрального порядка» [5], то хотя бы отсрочить её. Более того, в контрапунктическом методе сочетания визуального и аудиального Эйзенштейн видит орудие достижения небывалой культурной интернациональной высоты, так как данный подход позволяет существенно разграничить современное кино и «зафильмованные пьесы», которые были заперты в национальные рынки как раз по причине полного совпадения визуальных образов и «звукового» сопровождения (в том числе надписей, объяснительных кусков и т.д.). Продолжая тему визуальных образов и их существования внутри монтажной системы, стоит обратиться к статье «Диккенс, Гриффит и мы». Уже в романах Диккенса, ещё до появления кинематографа, обнаруживается монтажная природа в описании образов героев: на первый взгляд неуклюжие и искусственно вставленные фразы направлены на то, чтобы читатель уловил даже мимолётные характеристики действий героев. Со временем романная «монтажность» переросла в монтажность кинематографическую, при этом переняв все приёмы, которыми когда-то пользовалась литература: кадровость, «крупнопланность», нарастание и убыстрение темпа, игра света, сплетение звуковых и зрительных элементов, прерывание единства физического времени, места и т.д. Причём «литературный монтаж» не ограничивается только монтажными экспозициями, ему свойственно и не менее кинематографическое «ведение параллельных сцен, врезанных друг в друга» [7]. В этой же статье мы находим подтверждение того, что Эйзенштейн даже спустя годы остаётся верен своим более ранним размышлениям, касающихся образной системы игрового

кинопроизведения: он пишет, что монтажное мышление не может быть оторвано от общеидейных основ мышления в целом, и это снова отсылает к мысли про первичную роль «реальных деланностей» [2] и аттракционов, основной целью которых Эйзенштейн видел демонстрацию конечного идеологического вывода. Здесь же мы также находим уже встречавшееся в статье «За кадром» явление дуализма кадра и монтажа, которое Эйзенштейн называет смехотворным, потому что присущий нашему, советскому, кинематографу «микрокосм монтажа не мог не рисоваться картиной единства, которое во внутреннем напоре противоречий раздваивается, чтобы вновь собираться в новое единство на новом уровне» [7]. Интересную мысль Эйзенштейн высказывает не только насчёт природы «русского» взгляда на монтаж, но и насчёт крупного плана: если, например, в американском кинопроизводстве функциями крупного плана выступают показ и представление, то в советском – значение, обозначение и «создание нового качества целого из сопоставления отдельного» [7], что опять же возвращает нас к мысли о том, что кинематограф и в частности монтаж – это искусство сопоставлений, построенное на базе конфликтов, столкновений, артистичности и театральности, где многообразие подчинено единству, а образ важнее изображаемого. Говоря об «изображаемом» стоит отметить, что данное определение может быть рассмотрено с двух сторон: как изображение в кадре, которое имеет меньшее значение, нежели «понятие», созданное в результате столкновения этих кадров, и как изображение на экране, значение которого Эйзенштейн не умалял, о чём и написал в статье «Динамический квадрат». Лейтмотивом статьи выступило некое обращение к кинопроизводителям: необходимо ввести новую, квадратную форму киноэкрана и отказаться от старой, прямоугольной, которая не способна запечатлеть в проекции всевозможные геометрические формы грани изображения, например, на прямоугольном экране невозможно показать готические соборы или бездонные каньоны Уолл-стрит. Форма экрана интересовала Эйзенштейна и как самостоятельный элемент киноиндустрии, и как своеобразный элемент монтажа, которому режиссёр и теоретик кино уделял наибольшее внимание: квадрат мог обеспечить кинопроизводство огромным количеством новых приёмов динамического монтажа, начиная со «смены размеров от маленького квадрата в центре до всеобъемлющего полноразмерного квадрата во весь экран» и заканчивая «ритмически подобранным сочетанием различных форм экрана» [8], которые могли бы воздействовать на восприятие зрителя «эффективными импульсами, связанными с последовательным геометрическим и размерным изменением различных возможных пропорций и очертаний» [8]. Такая тесная взаимосвязь разных этапов кинопроизводства – съёмки с монтажом и монтажа с трансляцией на экран – пожалуй, подтверждает главную мысль Эйзенштейна, нашедшую отражение практически во всех его работах: элементы фильма нужно понимать не как отдельные структуры, не как цепь, а как цельный образ, несущий в себе единое смысловое наполнение. Особенно ярко эта мысль отражена в статье «Монтаж (1938)», именно в ней Эйзенштейн размышляет о природе объединяющего начала, причём, по словам автора, изначально обратить исследовательский интерес нужно было не на непредусмотренное возникновение «общего», а на предусмотренное и даже в некотором роде запланированное, потому что именно так монтаж выступает в роли «закономерного средства реалистического раскрытия содержания» [9]. В сознание зрителя образ входит постепенно, сначала проходя этап становления образа, а потом – этап результата становления, имеющий определяющее значение для запоминания образа, поэтому фильм должен восприниматься ещё и как динамическое произведение искусства, для понимания которого важен не только результат, но и сам процесс. На динамике строятся и действия актёров, чья живая игра – это в первую очередь возникновение, развитие чувств, и монтаж, с помощью которого характер героя не просто предстаёт для зрителя «готовой данностью», а последовательно образуется. Монтажную «динамическую силу» Эйзенштейн видит в том, что именно монтаж «заставляет зрителей проделать тот же созидательный путь, которым прошёл автор, создавая образ» [9] и тем самым во всей своей полноте передаёт замысел и ощущения автора. Но, возможно, ещё более ценно то, что монтаж даёт зрителю проявить и свою индивидуальность, раскрыть тему по-своему, понять образы в соответствии с личным опытом, чувствами и в какой-то степени самому выступить в роли творца, создателя. Интересное наблюдение Эйзенштейн делает и в области построения «монтажных листов», в которых, казалось бы, необходимо расписывать все крупности планов, ракурсы и т.д, однако, на самом деле достаточно лишь разложить тему на определяющие изображения и пронумеровать, чтобы получить типично монтажное построение со всей его эмоциональностью и «живостью». Секрет, по словам Эйзенштейна, заключается всё в том же динамическом процессе, который связывает и режиссёров, и актёров, и зрителей – все они одинаково воспринимают цельный и единый образ темы, а потому идут по одному и тому же

эмоциональному пути. И даже монтажный лист со вписанными в него последовательными «звуковыми изображениями» работает по аналогичной схеме. Звуковые и звукозрительные образы упоминались и в более ранних статьях Эйзенштейна, например, в «Будущем звуковой системы», которая уже была кратко мной разобрана, однако, наиболее полное воплощение эта тема нашла в статье «Вертикальный монтаж», где Эйзенштейн утверждает новый принцип монтажа, основанный на полифонном построении и обеспечивающий комплексное образное звучание изображения и музыки посредством одновременного сочетания музыкальных фраз и фраз изобразительных. «Вертикальный» фактор взаимодействия заключается в том, что изображение теперь не только «приклеивается» к такому же горизонтальному изображению, но и как бы «надстраивается над звукокуском» [10]. Эйзенштейн выделяет несколько видов двигательной синхронности изображения и мелодии в звукозрительном монтаже: «бытовую», метрическую, ритмическую, мелодическую и тональную, причём каждый из этих видов может стать «ведущим» в зависимости от выразительных задач, которые ставит перед собой автор, так как все эти виды в равной степени направлены на создание окончательной внутренней синхронности образа, выражение идейного содержания. Здесь же свою образную относительность получает и цвет: теперь его значение зависит вовсе не от абсолютного его соотношения со звуком и эмоцией, а от общего образного строя произведения. Таким образом, рассмотрев как ранние, так и более поздние статьи Эйзенштейна, мы обнаруживаем, что они в некотором смысле закольцованы между собой и, несмотря на эволюцию представлений и описание разных явлений, направлены на утверждение одной мысли: ядром фильма должны становиться не элементы кинопроизводства, а образ и понятие, которые автор вкладывает в смысловую задачу, реализующуюся за счёт объединения этих разнородных элементов и их идейного подчинения друг другу.

#### **Список литературы:**

1. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 283-297с. (статья «За кадром»)
2. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 269-274с. (статья «Монтаж аттракционов»)
3. Сергей Эйзенштейн. О строении вещей / Под ред. Е.Я. Басина. – СПб.: Алетейя, 2014. 109-116с. (статья «К вопросу о материалистическом подходе к форме»)
4. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. 32-36с. (статья «Наш 'Октябрь'. По ту сторону игровой и неигровой)»)
5. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 315-317с. (статья «Будущее звуковой фильма»)
6. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. 14-19с. (статья «О специфике кино»)
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. 129-181с. (статья «Диккенс, Гриффит и мы»)
8. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 317-329с. (статья «Динамический квадрат»)
9. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 156-189с. (статья «Монтаж»)
10. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 189-269с. (статья «Вертикальный монтаж»)