

Монтаж и проблема «пространство–время»

К.А.Шергова, кандидат искусствоведения

Функция монтажа как способа организации пространственно-временной зависимости материала является важнейшей. Монтаж сам по себе предполагает нарушение реальной ценности и взаимоотношений времени и пространства. Создается «экранная реальность», которая характеризуется своими собственными параметрами протяженности и продолжительности.

Ключевые слова: пространство, время, «немонтажное кино»,

внутрикадровый монтаж

УДК 778.5.01.

Полемика, начатая в 20-е годы вокруг проблемы “пространство-время” на экране, продолжается и по сей день. Представитель французской “Новой волны” Морис Шерер, например, утверждал, что “пространство является основной формой выражения, наиболее присущей кино, поскольку это зрительное искусство”.¹ С другой стороны, Андрей Тарковский считал главной идеей кинематографа “время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях.”²

Однако произведения кино и телевидения развиваются и в пространстве, и во времени; пространство и время на экране следует рассматривать в свете их взаимной зависимости, неразрывного континуума. Изображение на экране обладает большей выразительной силой, чем в живописи именно благодаря возможности воспроизвести движение

¹ Цит. по кн. М.Мартен. Язык кино. М.,Искусство, 1959 г., С.205

² А.Тарковский. Запечатленное время. «Искусство кино», 1967 №4, С.70

действительности в его временной длительности, а пространственные иллюстрации временных форм увеличивают экспрессивность восприятия произведения по сравнению, например, с музыкой.

Анализируя взаимосвязь временных и пространственных отношений, давно уже художественно освоенных в литературе и искусстве, М.Бахтин пользуется термином “хронотоп”. На литературных примерах (а их можно привести и из опыта экрана), автор определяет художественный хронотоп как “слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время, - продолжает он, - здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем.”³

В философии пространство характеризуется как всеобщая форма сосуществования тел или как расположение их одно возле другого, а время – как всеобщая форма смены явлений, т.е. как расстановка их одно после другого. Кинематограф, как и любой вид искусства, по мере выявления возможностей своих выразительных средств, “научился” отражать действительность в образах. Здесь художник получает почти неограниченную свободу запечатлевать материальные, пространственные формы в их движении во времени. Но так как кино, в силу своей эстетической определенности, есть субъективное отражение мира, этот мир предстает перед зрителем не в своих реальных измерениях, а в новом – экранном – виде. В конструировании этой новой, творчески созданной реальности проявляется особое значение монтажа как метода организации пространственно-временных отношений мира, как способа манипуляции его характеристиками – протяженностью (пространства) и длительностью (времени).

³ М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., Художественная литература, 1975 г., С.235

Уже на ранних этапах развития кинематографа стало ясно, что посредством монтажа можно соединить два события, весьма отдаленные одно от другого по месту, но связанные логикой и одновременностью действия. Прием параллелизма, знакомый и по другим видам искусства, приобрел особую выразительность в эстетике движущихся изображений. Кинематографист не только склеивал куски разных пространств в определенной последовательности, он также чередовал эти изображения в предусмотренном ритмическом порядке, и, “растягивая” или “сжимая” время действия, управлял реакцией зрителя. Принципы задержки действия в целях нагнетания напряжения были тщательно разработаны Д.Гриффитом.

Освобождение камеры от ее первоначальной неподвижности и монтаж позволили акробатически переносить действие то в одну, то в другую пространственную плоскость, возвращаться назад или забегать вперед во времени. Оказалось, что монтаж в состоянии не только связать два различных участка пространства, но и создать новое, фиктивное, экранное, или (используя современные термины) виртуальное пространство. Эксперименты Л.Кулешова и практика Д.Вертова (для него “киноглаз” был прежде всего средством преодоления пространства и времени) доказали, что при помощи монтажа фрагменты из разных участков пространства получают в сознании зрителя новое пространственное единство, даже если это пространство вообще не показано целиком (ибо объективно оно и не существует, так как разные части действия отсняты в разных местах). “Пространство “аутентично” на экране только до тех пор, - пишет Ст.Ленартович, - пока ножницы не перережут пленку и не будет приклеен следующий кадр. Соединением двух или трех различных кадров может быть создано совершенно новое, условное кинематографическое пространство”.⁴

Итак, ножницы Л.Кулешова разрезали пленку, и когда режиссер склеил кадры, в соединении разных кусков возникла встреча двух людей, которой в

⁴ Ст.Леонартович. Организация времени и пространства в производстве киноискусства. В сб. «Вопросы киноискусства», М., АН СССР, 1958 г. С.354

действительности не было. Логика непрерывного движения на экране соединила для зрителя в одном пространстве улицу Петровку, Москву-реку, памятник Гоголю на Арбатской площади, Белый дом в Вашингтоне, и лестницу храма Христа Спасителя. Таким образом, индуктивно в сознании зрителя возникло представление о некоем пространстве – зритель составил его после целостного восприятия мозаики изображений смонтированных кадров.

Характерной особенностью немого фильма было быстрое перебрасывание действия с одного места на другое, симультанный показ нескольких событий в разной обстановке, что уничтожало классическое единство пространства и демонстрировало способность кинематографа проникать всюду. Звуковой фильм вводит камеру внутри пространства, как бы проводя зрителя сквозь его пластику. В этой связи З.Лисса отмечал, что “через показанное в двух измерениях движение мы воспринимаем пространство, предметы и их движение в трех измерениях. Эффекты приближения или удаления камеры производят особенно сильное впечатление движения вглубь, в третье измерение киномира”⁵. Заметим в скобках, что на современном этапе развития экранных искусств мы можем говорить о повторяющемся на новом витке приеме быстрого перебрасывания действия в клиповом монтаже, а также о возникновении уже четвертого измерения в произведениях, снятых в 3D формате. Но эта тема требует более подробного и долгого разговора, выходящего за рамки данной работы.

Нужно особо подчеркнуть, что пространство в фильме (обычном, не 3D) неизменно связано с движением, без которого, сколь бы технически хорошо не была воссоздана иллюзия третьего измерения, протяженность и перспектива кадра остались бы только техническим трюком. Лишь будучи связанным с движением камеры и с перемещением объектов перед ней, третье измерение получает художественную функцию.

⁵ З.Лисса. Эстетика киномузыки. М., Музыка, 1970 г., С.92

Аналитический монтаж приводит к полному ощущению пространства, выделяя его наиболее характерные составные элементы. Статичная камера ограничивала пространство отдельным кадром; движение аппарата его расширило, создало органическое, целостное развитие действия в пространстве. Как известно, об этой возможности кино стали говорить после фильма Орсона Уэллса “Гражданин Кейн” (хотя попытки глубинного освоения кадра наблюдались и раньше). Появился т.н. внутрикадровый монтаж. Идея пространственности в непрерывно снятом длинном кадре достигалась посредством внутрикадровой организации материала с помощью заранее организованной мизансцены. Монтаж здесь осуществляет свою конструктивную деятельность не за счет связи кадров между собой, а внутри самого кадра – благодаря изменению крупности, ракурса и композиции при движении актеров и камеры вглубь кадра.

В кино эта очевидная подлинность пространства играет особую драматургическую роль. Оно не только служит в большей или меньшей мере успешно выбранным фоном действия, но как бы соучаствует в драме, влияет на психологию героев, обуславливает их поступки. Это качество внутрикадрового монтажа со всей очевидностью обнаруживается, например, в фильмах Калатозова, Антониони, Феллини и Кавалеровича, которые широко использовали пространство – сколь бы конкретизированным оно ни было. Для них оно оставалось визуальным символом идеи происходящего действия.

Еще одна особенность кинопространства состоит в том, что оно включает в себя звук, как компонент действительности, поэтому иногда фильм воздействует больше своей “звуковой картиной”, чем визуальной. Звук резкого торможения и крик, вмонтированные в зрительный ряд, могут информировать о катастрофе, не показывая ее. Шум бушующего моря или нежная мелодия шарманки музыканта сообщают, что они находятся где-то рядом, хотя на экране они не видны. Тем самым, при помощи звука,

смонтированного с изображением, тоже можно дать представление о пространстве.

Противники монтажного кинематографа (А.Базен, например) в свое время утверждали, что пространство, созданное при склейке кадров, порочно именно потому, что оно “недействительное”, подчиненное замыслу автора. Однако особенность фильма, безмонтажно “регистрирующего» окружающий мир, состоит в том, что он предлагает зрителю изображение как бы подлинного пространства, хотя фильм и действительность физически различаются полностью. Именно здесь кроется смысл иллюзии современного фильма: иллюзия эта тотальна в двойном смысле – фильм максимально (психологически) идентичен действительности, хотя он и максимально (материально) отличается от нее. Справедливо замечено, что “камера (глаз режиссера) выбирает себе всегда определенный ракурс, позволяет себе некоторые сокращения или деформацию перспективы, делая все это ради художественной выразительности, чтобы выделить именно те, а не иные черты показанного явления. Эти перспективы не всегда соответствуют нормальной зрительской; они заставляют нас смотреть на изображаемые предметы то сверху, то снизу, то со стороны, то вдруг с ненормально близкого расстояния и т.д. и все это обогащает наше видение пространственных предметов”.⁶

Когда-то монтаж разбил классическое единство места и времени, связывая разные места действия и периоды времени в единую пространственную целость в логически-временной преемственности. Подобно тому, как реальное пространство превращается в пространство экранное, эстетически организованное по замыслу автора, реальное время также выступает в своей экранной модификации. Поскольку зритель видит на белом прямоугольнике экрана не само пространство, а его изображение, физическое время действия тоже принимает эстетическую окраску. “Кинематографическое время, - пишет Д.Лоусон,- это сознательная

⁶ З.Лисса. Эстетика киномузыки. М., Музыка, 1970 г., С.93

организация реального времени. Оно должно быть построено на незыблемой основе фактической хронологии”.⁷

Еще в эпоху немого кинематографа Гриффит открыл прием “возврата к прошлому”. Посредством монтажа стало возможным “сокращать”, конденсировать действие. Режиссер соединял куски самых характерных моментов события, и после просмотра у зрителей оставалось впечатление о его связи; более того, с уменьшением длины временных отрезков (кадров) в момент кульминации возрастал интерес самого зрителя к развязке.

Монтаж способен не только “сжимать” изображаемое на экране время, но и “растягивать” его, субъективно продлевая таким образом объективную длительность события. В первом выпуске “Киноглаза” Д.Вертов склеил на протяжении 17 метров пленки 53 момента поднятия флага в день открытия пионерского лагеря. С.Эйзенштейн при показе знаменитой одесской лестницы как бы останавливает время, расчлняя событие на различные сцены, развивающиеся одновременно. В одной из серий американского документального фильма “Почему мы воюем?” Фрэнк Капра «удлинил» момент демонстрации фашистского фанатизма в Берлине, монтируя с этой сценой кадры подобных же действий, происходящих в Риме и Токио.

Ускоренная или замедленная съемка, тоже несет авторскую интерпретацию действительности. Кроме того, В.Пудовкин, рассматривая природу крупного плана изображения, пришел к выводу, “что всматривающийся, изучающий, впитывающий в себя человек прежде всего в своем восприятии изменяет действительные пространственные и временные соотношения: *он приближает к себе далекое и задерживает быстрое*”.⁸

Монтаж позволяет “повернуть” ход времени в обратную сторону. Такая инверсия может создать комический эффект (“Двое робких” Р.Клера) или атмосферу таинственности (“Вампир” К.Драйера), подчеркнуть символику (реконструкция разрушенной статуи царя в “Октябре”

⁷ Д.Лоусон. Фильм – творческий процесс. М., Искусство, 1965г., С.419

⁸ В.Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. Т.1. М., Искусство, 1974г., С.152

С.Эйзенштейна). Фотографическая остановка движения (стоп-кадр) тоже может нести драматургическую нагрузку (вспомним идею смерти, подсказанную “окаменелостью” кадра в “Мсье Верду” Чаплина).

В отличие от литературы, показывающей что *произошло*, фильм, подобно драме, изображает то, что *происходит*, хотя действие и было заснято в прошлом. Три основных плоскости времени возникают при его организации в экранном произведении: время события, время повествования и время восприятия.

Итак, время событий – это реальное время протекания действия, время повествования – экранное время, а время восприятия всегда представляется зрителю настоящим, независимо от того, куда направлена мысль действующего лица – назад, в прошлое, через ретроспекцию, или вперед, в будущее.

Трансформация объективного времени на экране осуществляется, прежде всего, посредством монтажа и движения камеры. Так как время в кинематографе неразрывно связано с пространством, выявление при помощи монтажа *временных* деталей, по утверждению Ст.Леонартовича, связано с изоляцией тех или иных пространственных деталей. Длительность кадра в немом фильме определялась чисто ритмически, тогда как в фильме звуковом она зависит от события, происходящего в кадре. Иначе говоря, структура монтажа предопределяется содержанием кадра. Поэтому кинопроизведение уже не komponуется только ритмически, в монтажной; оно детерминируется сценарием (литературным и режиссерским) еще до съемки; монтажные переходы предопределяются заранее. (Ни в коей мере не умаляя роль сценария в немом кино, хотелось бы просто подчеркнуть его большее значение в звуковом). В немом фильме продолжительность отдельных кадров определялась ритмом фильма вообще, а теперь этот ритм зависит от продолжительности события, от его организации в кадре, а также от движения камеры. Фактически определенное движение может быть

физически медленным, а своей внутренней насыщенностью создавать впечатление краткости и наоборот.

Внутрикадровый монтаж (движущаяся камера и глубинная мизансцена) помог зрителю более активно включаться в действие, развивающееся на экране. В монтажном кинематографе изображение предлагалось только в одном пространственно-временном измерении (за исключением изображений, полученных методом двойной экспозиции или деления кадра на несколько частей (поликадра), что очень затрудняет восприятие). С раскрепощением камеры и направлением ее движения вглубь кадра стало возможным совмещение нескольких пространств и временных отрезков в одном кадре.

Таким образом, можно сделать вывод, что немой фильм, использующий междукадровый монтаж как основное выразительное средство языка экрана, решил проблему соединения пространства и времени, а звуковой, значительно чаще пользующийся внутрикадровым монтажом, решает вопрос времени внутри пространства.

Монтаж в огромной мере способствовал превращению кино в искусство, прежде всего, в силу своих огромных возможностей трансформировать на экране пространственно-временные формы объективной действительности в зависимости от воли создателя фильма. Любой род искусства требует организации материала либо в пространстве, либо во времени, либо и в пространстве, и во времени; монтаж в кино служит именно этим средством организации, независимо от того, происходит ли процесс монтажа в момент съемки (посредством движения камеры и развития глубинной мизансцены), после съемки (при помощи сцепления и столкновения кадров) или до съемки (в сценарном творчестве). Во всех этих случаях цель монтажа одна – выразить на экране, довести до зрителя, авторскую трактовку окружающего мира. “Найти наиболее целесообразный “маршрут” для глаз зрителя среди всех этих взаимодействий, взаимопритяжений, взаимоотталкиваний кадров, привести все это множество

“интервалов” (междукадровых движений) к простому зрительному уравнению, к зрительной формуле, наилучшим образом выражающей основную тему кино вещи, - вот труднейшая и главнейшая задача автора-монтажера”.⁹

Возможность свободно манипулировать временем и пространством (“сжимать” или “растягивать” время, изменять ритм действия, соединять воедино несколько разных отрезков пространства или даже совмещать их в рамках одного кадра) приобретает особую актуальность для современной экранной публицистики. Именно эта возможность освобождает автора от хроникально-адресной ограниченности материала и позволяет – путем анализа конкретных жизненных действий, а не только их наблюдением и точным воспроизведением на экране, - охарактеризовать социальную значимость отображаемого явления.

Телевизионный принцип сохранения подлинности времени (в прямой передаче) в определенной мере сужает возможность манипулирования междукадровыми связями. Создается впечатление совпадения времени события с временем его экранного отражения и временем восприятия аудиторией. Однако, хотя *физические* величины времени здесь действительно совпадают, *психологически* время зрительского восприятия зависит от степени насыщенности экранного времени звукозрительной информацией. Это происходит в силу того, что, во-первых, рамка кадра и крупность плана выделяют для зрителя суть происходящего; во-вторых, авторский комментарий добавляет дополнительную информацию к изображению действия; в-третьих, связь звукового ряда с изобразительным создает возможность обогащения экранного образа; наконец, в-четвертых, многокамерный метод съемки позволяет не только взглянуть на событие с нескольких сторон, но даже, в известных пределах, изменить его ритм. Таким

⁹ Дз.Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., Искусство, 1966 г. С.114.

образом, одно и то же физическое время в зависимости от метода монтажа может получить разную психологическую “проекцию”. “Экранная действительность” при всех условиях характеризуется собственными параметрами протяженности и продолжительности.

Литература:

1. М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., Художественная литература, 1975 г.
2. Дз.Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., Искусство, 1966 г.
3. Ст.Леонартович. Организация времени и пространства в произведении киноискусства. В сб. «Вопросы киноискусства», М., АН СССР, 1958 г
4. З.Лисса. Эстетика киномузыки. М., Музыка, 1970 г.
5. Д.Лоусон. Фильм – творческий процесс. М., Искусство, 1965г
6. М.Мартен. Язык кино. М.,Искусство, 1959 г.
7. А.Тарковский. Запечатленное время. «Искусство кино», 1967 №4
8. В.Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. Т.1. М., Искусство, 1974г