

## МОНТАЖ КАК СПОСОБ МОДЕЛИРОВАНИЯ МЫШЛЕНИЯ

**Шергова К.А.**

Зав.кафедрой режиссуры  
Академии медиаиндустрии,  
кандидат искусствоведения

**Аннотация:** *В процессе аудиовизуального «описания» происходящего и его осмысления особенно значимую роль играет монтаж – межкадровый и внутрикадровый, свободно оперирующий пространственно-временной определенностью материала. Используя его выразительные возможности, можно изложить логический ход мышления на экране и тем самым управлять ассоциациями зрителей.*

**Summary:** *The film editing freely operating the spatial and temporal reality of the film plays a major role in the process of audio-visual description of the action. Using the expressional capacity of the editing the author can establish a logical model of reasoning for viewers and manage their creative associations.*

**Ключевые слова:** *Монтаж, образ, действительность, авторский взгляд*  
**Key words:** *Editing, image, reality, author's point of view*

Вопросы использования монтажа в экранном произведении тесно связаны с проблемой мышления экранными образами и понятиями. Кино и телепроизведение, сколь бы реальным оно не было в силу своей документальной, фотографической природы есть и эстетически организованный слепок действительности – результат творческих усилий. С расширением авторского начала в искусстве экрана углубились его возможности анализировать мир художественным путем.

«Функция глаза и уха, - писал Д.Лоусон, - состоит не только в регистрации видимого и слышимого, но и в передаче непосредственного впечатления мозгу». <sup>1</sup> Лишь после этой «умственной» обработки материала

---

<sup>1</sup> Д.Лоусон. Фильм – творческий процесс. М.:Искусство, 1965, С.256.

кинematографист начинает отождествлять свои чувства с объективом камеры или с микрофоном и анализировать явления жизни, выделяя существенные моменты их развития, необходимые для раскрытия его тезы. Иногда кажется, что процесс этот протекает симультанно, особенно в «прямом» телевидении, где режиссер «видит» и «слышит» событие в момент его совершения и мгновенно включает в эфир определенное изображение, одновременно давая указания операторам о постановке следующего кадра. Экранному образу, однако, всегда предшествует движение авторской мысли (художник выбирает один из нескольких кадров и в связи с его содержанием решает содержание следующего), поэтому он, в сущности, вторичен – по отношению к «оригиналу», к реальности.

Фактически все изобразительно-выразительные средства экрана – композиция кадра, пластика, в особенности колорит и освещение, звук – участвуют в нахождении экранных эквивалентов умственной работы творца. Но в процессе аудиовизуального «описания» происходящего и его осмысления особенно значимую роль играет монтаж – межкадровый и внутрикадровый, свободно оперирующий пространственно-временной определенностью материала.

В 1920-ых годах принципы монтажной выразительности немого кинематографа создали основу для выявления авторских рассуждений и творческой интерпретации окружающего мира посредством соединения пластически несоотносимых кадров. Советские режиссеры того времени теоретически осмыслили наблюдение – при сопоставлении двух кадров рождается новое представление. В.Пудовкин когда-то утверждал, что монтаж – это альфа и омега кинематографа. Используя его выразительные возможности, можно изложить логический ход мышления на экране и тем самым управлять ассоциациями зрителей. Поэтому Пудовкин считал монтаж неотделимым от авторской мысли, «мысли анализирующей, мысли критической, мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> В. Пудовкин. Избранные статьи. М.: Искусство, 1955, С.109.

Рассуждения творца могут развиваться по горизонтали (крупный план сапога городского в «Матери» В.Пудовкина является символом власти), по вертикали (горькую иронию вызывает триумфальное шествие Гвидо в «8 1\2» Ф.Феллини под музыку из «Севильского цирюльника»), а также и вглубь одного и того же изображения (похоронная процессия во время свадьбы в «Алчности» Э.Штрогейма – знамение жалкого сосуществования и кончины супругов).

Сыграв решающую роль в процессе становления искусства экрана, монтаж был тем выразительным средством, которое позволило режиссерам вести повествование, создавать драматургически насыщенные сюжеты, анализировать и обобщать явления действительности, выразить понятия, творить образы. С Эйзенштейн увидел силу монтажа в том, что эмоции и разум аудитории включаются в творческий процесс. Монтажный стык всегда детерминирует определенную трактовку мира, преобразуя ее с экрана в зрительный зал. Однако «индивидуальность зрителя не только не поработается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом».<sup>3</sup>

Итак, по утверждению С.Эйзенштейна, реалистическое значение монтажа выражается в построении образа, воплотившего в себе тему посредством сочетания отдельных «кусков». Именно в конструировании экранного образа проявляются творческие возможности автора-режиссера, поскольку образ художественный предполагает, кроме неразрывной связи чувственного и логического, и определенную долю воображения, фантазии. Отсюда и берет начало эстетическое основание использования различных видов метафор, ассоциативных сравнений, символично-аллегорических построений в художественной ткани экранного произведения. Поэтому, например, знаменитое чередование кадров весеннего ледохода в «Матери» В.Пудовкина с кадрами рабочей демонстрации воспринимается не как информация о том, что борьба классов происходит весной, а символ неотвратимости хода

---

<sup>3</sup> С.Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М.:Искусство, 1964, т.2 С.171

истории. Жестокость при расстреле рабочих в финале «Стачки» С.Эйзенштейна уподобляется хладнокровию при убийстве быка на бойне и т.д. Подобными примерами ассоциативного монтажа наполнен кинематограф периода немого кино.

Говоря об образном понимании материала в документалистике, Ю.Ханютин обозначает последовательность процесса создания фильма: «факт – мысль – образ». Сам характер достоверной фиксации мира в неигровом произведении как бы предполагает, что экран в состоянии показать истину об этой действительности. Однако факт, взятый в отдельности, по словам М.Горького, «еще не вся правда, он – только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства».<sup>4</sup> Фиксируя факты, нужно открыть в их организации истину о них, обобщить и оценить эту истину, воплотить ее определенных выводах – сообразно мировоззрению автора.

«Кадр фильма – это всегда синтез объективных свойств показываемых явлений и субъективных намерений режиссера, его отношения к предмету».<sup>5</sup>

Творчество режиссера, как и всякого художника, всегда обуславливается известным складом мыслительной деятельности, непременно связанной с конкретным мировоззрением. Ибо творец всегда оценивает действительность, отражая ее в своих работах сообразно определенным эстетическим позициям (а также и возможностям выразительных средств данного вида искусства).

Искусство экрана, где «предмет глаза» сочетается с «предметом уха» стало массовым не только благодаря своей звукозрительной природе, а также (в отличие от театра) и благодаря возможности тиражирования. Именно по причине его массовости кинематограф назывался «важнейшим из всех искусств». Телевидение, будучи вездесущим и актуальным по своей специфике, еще более расширило аудиторию экрана, тем самым создав

---

<sup>4</sup> М.Горький. Собрание сочинений в 30 тт. М.: Художественная литература, 1953, т.26, С.296

<sup>5</sup> З.Лисса. Эстетика киномузыки. М.:Музыка, 1970, С.93

новые возможности воздействия на массы. В этой связи особое значение приобретает проблема способности языка экрана, в частности – монтажа, для выражения авторского отношения к отражаемой действительности.

«Изучение монтажа показало, - утверждает Д.Лоусон, - что в зависимости от того, как отбирается и монтируется фактический материал, поразительно меняется его значение и смысл».<sup>6</sup>

Еще на начальной стадии развития кинематографии советские мастера обратились к тематике важных исторических событий – революции и строительства нового общественного строя – в свете своих идейно-эстетических убеждений. Не случайно в специальной литературе монтаж этих кинематографистов называется еще и «идеологическим». С.Эйзенштейн считал монтажное мышление неотрывным от общеидейных основ мышления в целом, от определенного отношения к отображаемому явлению. Поэтому, развертывая сюжеты революционной действительности, авторы игровых картин того времени широко прибегали к документализму. (Можно согласиться с мнением исследователей, утверждающих, что именно тогда и появился тот жанр, который сегодня столь широко распространен – докудрама).

С другой стороны, в неигровых фильмах Д.Вертова экранный образ окружающего мира создавался посредством «остранения»<sup>7</sup> реального факта. Документалист воплощал определенную тему в соединении коротких, как бы разрозненных кусков хроники, часто без точного пространственного и временного адреса, строя обобщенную поэтическую мозаику жизни.

Э.Шуб в своих произведениях продемонстрировала как при помощи монтажа содержание старых хроник может приобрести новый смысл – сообразно воззрениям публициста. Россия династии Романовых в ее знаменитом фильме предстает как контрапунктическое сопоставление фактов, как синтез противоречий, полученный при критическом осмыслении:

---

<sup>6</sup> Д.Лоусон. Фильм- творческий процесс. М.:Искусство, 1965, С.127

<sup>7</sup> термин В.Шкловского

в то время, как помещики пьют свой утренний чай, крестьяне надрываются на земле; в то время, как придворная знать веселится на балу, шахтеры трудятся под землей; в то время, как в роскоши и великолепии царская семья празднует 300-летие своего дома, народ живет в нищете и т.д. композиционный строй действия лаконично осмысливается надписями: «Тот, кто хочет войны» и «Тот, кого должны послать на войну», Э.Шуб воспользовалась тем количеством кадров, которое позволяет одному и тому же документу, вмонтированному в разные зрительные (а может быть и звукозрительные) ряды, выявлять различную доминанту из его первоначальной многозначности. Отсюда и проистекает суждение об «обратимости» факта. Потому что «при всей своей тенденциозности кинокадр полно раскрывает свое значение лишь в определенном монтажном контексте, будучи включенным в структуру фильма, определяемую драматургией авторской мысли. Поэтому включение кинокадров в определенную систему или помогает усилить эту тенденцию, или может изменить ее, подчинить другой авторской концепции».<sup>8</sup>

Так, в «Обыкновенном фашизме» М.Ромма изображение и закадровый комментарий слагаются в образ антигуманности нацизма, в призыв к человечеству – не допустить вновь такого варварства (вспомним картину толпы, кричащей «Зиг-хайль!», вмонтированную после кадров горы костей или голос автора, сообщавший, что немецкие солдаты работают, а в изображении видно эту «работу» - избиение и расстрелы мирных людей). Так, документально показывая мир фашизма, публицист в рамках своего произведения создает новый мир – мир антифашизма.

Итак, в зависимости от позиции автора можно толковать сущность одних и тех же явлений по-разному. Например, фильмы о подготовке Олимпиады в Сочи - «Философия мягкого пути» С.Мирошниченко, сделанный по заказу ВГТРК и победитель Каннского телерынка MIPTV 2013 «Путинская

---

<sup>8</sup> Р.Бганцева. Реальность и ее интерпретация в политическом документальном фильме. В сб. Документальное и художественное в современном искусстве. М.: Мысль, 1975, С.101

Олимпиада» немецкого продюсера С.Бауманн. Первый фильм, показанный в эфире сразу после церемонии Открытия, содержит огромное интервью с В.В.Путиным (которому и принадлежат слова о «мягком пути») и повествует в восторженном стиле об уникальных технологических достижениях при сооружении олимпийских объектов, показывая несколько дней из жизни самых разных людей, делавших Олимпиаду: сотрудника канатной дороги и работника порта, пограничника и водителя катка, машиниста башенного крана и бригадира озеленителей парка, ледовара и подводного сварщика, и даже ювелира и «делателя» снега. В работе этих людей много интересного, непривычного для нас, живущих обычной повседневной жизнью. В фильме ни слова не говорится о чудовищной коррупции и воровстве на этих стройках, нет кадров недостроенных и брошенных зданий, нет гор неубранного мусора, который в последнюю минуту спешно закрывали щитами и перетяжками, не рассказывается об ущербе экологии, правонарушениях, не возникает разговор о судьбах людей, выселенных из своих домов ради прокладки олимпийских трасс и строительства стадионов. Зато все эти темы присутствуют в «Путинской Олимпиаде». Кстати, по-английски фильм называется «Putin's Games», что имеет и второй смысл - «Путинские игры», что само по себе уже показательно. Та же самая подготовка к Олимпиаде здесь рассматривается совершенно под другим углом. Даже одно и то же событие – голосование в Гватемале, где был сделан выбор в пользу Сочи, отражено с прямо противоположных сторон: в одном случае это рассказ президента о «борьбе против нечестных методов», а в другом – свидетельство участника коррупционной схемы лоббирования Сочи против Зальцбурга. Сделанная в жанре памфлета лента заставляет зрителей смеяться, раскрывая в то же время тревожную правду о том, что происходит на самом деле.

Другой пример разной трактовки одних и тех же событий - "Зима, уходи!" (группа учеников М.Разбежкиной) и «Площадь свободной России» (режиссёр А.Егоров), посвященные протестному движению зимой 2011-12 года и

небывалой политической активности накануне выборов в Государственную Думу и президентских. Снимались оба фильма практически параллельно, запечатлены почти одни и те же митинги. Смысл первого - "опять по нулям, такая страна, поэтому мы пришли, чтобы начать всё сначала", а второго - "эти 20 лет прошли не зря, мы многому научились, хотя продолжать тяжелее, чем начинать". Но противоположность здесь - не в оценке существующего режима, а в отношении к уже прожитому времени. И, вместе взятые, дают не конфликт, но объём.

З.Кракауэр и А.Базен, призывая в своих теоретических работах к «реабилитации физической реальности», к использованию «мумифицирующих» возможностей киноплёнки, видели в монтаже только средство «подделки» действительности. Однако практика показала, что сами по себе факты, даже заснятые методом «синема-верите», недостаточны для всестороннего, полноценного *раскрытия* мира. Факты (кадры) нужно осмыслить, преломить в соответствии с концепцией, философией творца, чтобы получить в результате законченное художественное или художественно-публицистическое произведение. Но здесь возникает важный вопрос о мере правдивости субъективного отражения объективной действительности, ибо «зритель – и настоящий и будущий - увидит событие таким, каким его увидел оператор. А оператор может увидеть мир и глазами художника, мыслителя, борца, и глазами нейтрального обозревателя, взглядом поверхностного констататора». <sup>9</sup> Более того, в процессе интерпретации факта монтажом его можно исказить, превратить документально-точно зафиксированный объект или явление в неистину. Именно этот принцип – доверие аудитории к документальной информации – и лежит в основе лживых пропагандистских методов. Еще Геббельс утверждал, что пропаганда будто бы может быть эффективной тогда, когда она лишь правдоподобна, а не правдива. Но очевидно, что единичный факт

---

<sup>9</sup> А.Микоша. С точки зрения кинооператора. В сб. Документальное кино сегодня. М.:Искусство,1963, С.165.

выступает в определенном отношении не только с особенным, но и с всеобщим. И если автор руководствуется этими принципами для выявления связей отдельного факта, его толкование действительности окажется правдивым, истинным.

Возможности монтажа используются на экране не только для выявления авторских рассуждений в сфере эмоционального, но и в области логического, для раскрытия смысла происходящего посредством абстрагирования. Экранные понятия - результаты абстракции – есть одна из форм отражения мира в мышлении, при которой сущность данного явления воспринимается посредством обобщения его характерных сторон и признаков. С.Эйзенштейн в статье «Перспективы»<sup>10</sup> выступил против отделения «языка логики» от «языка образов» в художественном творчестве; рассматривая проблемы, связанные с выявлением закономерностей мышления в эстетике, он сделал теоретический вывод об интеллектуальном кино. В фильме «Октябрь» он отобразил понятие религии, последовательно смонтировав изображения богов разных вероисповедований. В том же фильме в сцену речей меньшевиков были «врезаны» арфы и балалайки, которые образно характеризовали «медоточивость» и пустое «треньканье» этих словоизлияний; тем самым художник придал определенный смысл параллельно соединенным изображениям.

Таким образом, мы видим, что посредством монтажа вполне можно выразить в экранных образах и понятиях движение авторской мысли. Кроме того, можно проникнуть в психику изображаемых лиц (раньше это считалось прерогативой лишь литературы), посмотреть на мир сквозь призму переживаний героя. Классический пример такого рода монтажного ряда присутствует у В.Пудовкина – чтобы показать радость Павла от известия о близком освобождении, режиссер создает сложный образ свободы, который олицетворяется в начинающем ходить ребенке, в колыбании ветвей, в

---

<sup>10</sup> С.Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т.2, С.35-44. М.:Искусство, 1964

весеннем потоке. Может быть, не точно это «видит» человек в тюрьме при мысли о свободе, но режиссер выбрал эти кадры-символы и *заставил* зрителя почувствовать душевное состояние героя.

Когда-то С.Эйзенштейн писал, что только киностихии доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека. Тенденция к развитию фотографичности изображения в 1930-ых годах обогатила монтажное мышление выразительными возможностями звука. Внутренний монолог и закадровый комментарий получили со временем широкое распространение как способы раскрытия эмоционально-рационального начала в фильме. «Субъективизация объектива» позволила камере использовать все более разнообразные ракурсы и движения для выявления самых интимных переживаний персонажа. Монтажные построения становятся средством «вторжения» в восприятие зрителя, как и кадры, полученные благодаря глубинной мизансцене.

Ныне имеет место прямое воздействие экрана на процесс восприятия зрителя, хотя это и не осознается им с очевидностью. Прием «субъективной камеры» получил столь широкое распространение, что переключался из т.н. «авторского» кино в довольно консервативные, в своем большинстве, с точки зрения использования выразительных средств, телесериалы. Наиболее ярким примером подобного служат сериалы В.Гай Германики «Школа» и «Краткий курс счастливой жизни».

Объектив камеры уже давно проник не только вглубь кадра, он проник в глубину человеческой души, раскрывая ее мироощущение. Практически все внешние и внутренние стороны жизни стали доступны экранному анализу. Еще в экранизации «Американской трагедии» С.Эйзенштейн при помощи съемочного аппарата хотел показать безумие мысли Кларка, готовящегося совершить преступление. В «Земляничной поляне» И.Бергман материализует воспоминания профессора Борка, вводит в рамки одного кадра два временных измерения – настоящее и прошлое. Трагедия героя ощущается и в том, что он не может вернуться в прошлое, хотя оно и рядом. Все случилось

давно, все покрылось нестираемой патиной времени; профессор в конце своего жизненного пути способен только переосмыслить – вместе с режиссером – прошедшие события. Поэтому и действие развивается в двух временных плоскостях, в настоящем и в прошедшем, в абстрактном, застывшем времени – там, где стрелки часов не нужны. Подобное чувство «безвременья» испытывает зритель и при просмотре фильма «В прошлом году в Мариенбаде» А.Рене, где иллюзорность пространства и неподвижность времени выражают душевную опустошенность, бессмысленность образа жизни персонажей.

Литература описывает переживания героев; кино показывает их, перенося зрителей в различные временные пласты – то в прошлое, то в будущее, то в «будущее в прошлом». В «8 1/2» Ф.Феллини, проникая в глубину человеческого характера чисто кинематографическими способами, впервые демонстрирует, как возможное может превратиться в реальное. После «8 1/2» в кино все активнее проявляются особенности современного монтажного стиля – усложнение смысловых и временных связей между отдельными сценами. На множестве примеров мы можем наблюдать, как авторы сосредотачивают свое внимание на раскрытии внутреннего мира героев, соединяя в единый поток образов реальные события и грезы, умышленно стирая грань между действительностью и тем, что существует лишь в воображении персонажа.

Язык кино благодаря монтажу (внутрикадровому и междукадровому) решает и эстетически и этически сложную задачу проблему выражения на экране хода человеческой мысли. Свое дальнейшую разработку эта проблема получает в электронном родственнике кинематографа – телевидении, которое, кроме общественного института, есть и интимный собеседник, беседующий наедине со зрителем в стенах его дома. Поэтому телевизионный художник более тесно связан с аудиторией, чем кинематографист. Действие на телеэкране происходит в принципе в настоящем времени; если в других видах искусства художник тратит немало усилий для материализации

преломленного в своем воображении образа реальности, то задача при документальной подаче материала на экране состоит в интерпретации, в толковании *существующих* явлений, фактов жизни. В этом смысле чередование изображения людских толп с изображением стада овец представляют собой метафору, *выдуманную* автором, хотя и люди, и овцы засняты документально. *Придуманное* сравнение (скорее - противопоставление) голодающих малышей знатным дамам, принимающим молочную ванну, создает у зрителя ощущение подлинности отобранных, но реально существующих фактов. В первом случае зритель абстрагируется от действительности (бегущие люди похожи на овец). Во втором – публицист вместе со зрителем открывает, что пока одни люди нуждаются в молоке, другие купаются в нем; автор внушает зрителю мысль о человеческом неравенстве. Действие в обоих примерах – реальное, происходит оно а условно-настоящем времени, однако во втором случае оно гораздо более документально, даже более «телевизионно» в силу приближения зрителя к сути творческих функций автора.

Долгие годы господства «живого» телевидения, при котором зритель становится свидетелем происходящего одновременно с передачей события, а также прямое обращение человека в кадре к аудитории, обусловили веру зрителя в подлинность изображения на телеэкране. Поэтому телевизионная аудитория приобщается легче к мышлению автора экранными образами, хотя ассоциации порождаются здесь монтажной раскадровкой, трактовкой действительности, раскрытием характеров реальных людей, а не объективизацией мира, персонажей, находящихся в воображении художника.

## **Литература**

Документальное и художественное в современном искусстве. Сб. М.: Мысль, 1975

Документальное кино сегодня. Сб. М.:Искусство,1963

Лисса З. Эстетика киномузыки. М.:Музыка, 1970  
Лоусон Д. Фильм – творческий процесс. М.:Искусство, 1965  
Пудовкин В. Избранные статьи. М.: Искусство, 1955  
Соколов А. Монтаж, часть 1-я. М.: Изд. «625», 2000,  
Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. М.:Искусство, 1964

Шергова Ксения Александровна тел.+79037130999,  
e-mail – kshergova@ipk.ru