

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



*Культура*  
України

*Випуск 7*  
*Мистецтвознавство*

Збірник наукових праць



Харків  
2000

вже на гастролі: співала партії Амнеріс («Аїда»), Кармен, Азучени («Трубадур»). У Граці ж вона виконала одну з найскладніших оперних партій Кундрі в опері Вагнера «Парсіфаль». Після тривалих гастролей в Іспанії, Швейцарії, Німеччині та ін. Іра Маланюк у 1956 році (після відходу радянських окупаційних військ) знову повертається до Австрії і співає у Віденській опері. Неможливо перелічити всі видання преси, які коментували виступи та гастролі Ірини Маланюк, друкували інтерв'ю з нею, нариси про її життя та творчість. Звання «Камерзенгерін» вона одержала двічі: в Німеччині у 1957 р. і в Австрії в 1973 р. Це найвища відзнака для оперних співаків у німецькомовних країнах, підтвердження її надзвичайних досягнень і величезної праці.

Можна називати ще багато імен акторів, музикантів для яких Австрія стала і школою творчої майстерності, і притулком у складні революційні та воєнні буремні роки.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бояджиева Л.* Рейнхардт. — Л., 1987. — С. 11.
2. *Хома Водяний.* Спомини про Леся Курбаса (1901-1913 роки) // *Леся Курбас.* — К., 1969. — С. 63.
3. *Над синім Дунаєм.* Ювіл. 36. Віденської Січі. — Відень, 1932.
4. *Холмогорова І.В.* Німецький театр // *История зарубежного театра.* Т.П. — М., 1984. — С. 264.
5. *Диригент і композитор Андрій Гнатюшин.* Матеріали до біографії. — Відень, 1994.
6. *Österreichisch-Ukrainische Rundschau.* — Wien, Dezember, 1995. — №1(30). — S.45.
7. *Стефанія Павлюшин.* Історія однієї кар'єри. — Львів, 1994. — С. 12-13.
8. *Путилицева Т.А.* Австрійський театр // *История западно-европейского театра.* — М., 1974. — С. 329.
9. *Кисіль О.* Український театр. — К., 1925. — С. 161.

Надійшла до редколегії 6.09.2000 р.

УДК 791.43(091)

П.І. Гаврилюк

### З ІСТОРІЇ МОНТАЖУ В КІНЕМАТОГРАФІ

*Розглядаються питання історії і теорії монтажу в кіномистецтві*

Серед виразних засобів, які використовуються в кінематографі, чільне місце посідає монтаж. Первинно монтаж виник лише як технічне з'єднання, проте вже на початку нашого століття став найсильнішим виразним засобом. Перші фільми Л. Люм'єра були без монтажу і склались з одного кадру. Пізніше, через збільшення тривалості стрічки, постала необхідність монтажу, оскільки неможливо було зняти всі події чи дії одним вмиканням апарата, доводилося склеювати окремо зняті кадри кінофільму. Суто технічне з'єднання кінокадрів — первинна форма монтажу, так званий технічний монтаж, який не є засобом виразності, передбачає систему правил з'єднання кадрів за виразністю, формальним зв'язком, рухом, композицією, тональністю, масштабністю об'єктів та ін.

Художній монтаж здійснювався немов за допомогою механічного монтажу, чи в середині останнього. Монтаж можна визначити як метод режисерсь-

кого мислення в кінематографі, це зафіксоване на плівці з'єднання візуальних і звукових образів, це мислення через образи дійсності.

У книзі «Монтаж кінокартини» С. Васильєв так визначає монтаж картини: «Монтаж – це збирання. Стосовно кінематографії цим словом прийнято називати збирання кінокартини. Як відомо, картина складається з низки кусків різної довжини, що містять будь-який момент дії та змінюють один одного в певній послідовності. Кожен такий кусок, як частина цілого, тобто кінокартини, природно має узгоджуватися з іншими як щодо правильного розгортання дії у часі, так і щодо узгодженості дії, яка відбувається в одному куску, з уривками дії у наступних кусках. Іншими словами, виникає вимога наступності кусків дії. Кожен кусок картини має бути або необхідним результатом попередніх, або обов'язковою передумовою для наступних, тобто наявність його в низці кусків має бути виправданою». [1]

Знадобилися десятиліття існування кінематографу, доки підсумовувалися окремі знахідки, прийоми, способи, частина з яких відкривалася випадково, більшість же виникала внаслідок серйозних роздумів, пошуків, експериментів над різними кінематографічними ефектами й трюками, перш ніж розпочалося вивчення та узагальнення накопиченого досвіду – створення теорії кінематографічного монтажу. Пошуки й щасливі знахідки в цій сфері були в Л. Кулешова, Д. Вертова, В. Пудовкіна, С. Ейзенштейна, О. Довженка, Є. Шуб, Рене Клера, Д. Гриффіта, М. Ромма, С. Герасимова та ін.

Фільми Д. Гриффіта («Народження нації», «Нетерпимість»), С. Ейзенштейна («Жовтень», «Броненосець Потьомкін», «Генеральна лінія», «Старе та нове»), В. Пудовкіна («Мати», «Кінець Санкт-Петербурга», «Нашадок Чингіз Хана») та ін. режисерів довели на практиці необмежені можливості монтажу. Монтаж фільму (збирання, склеювання), з чого ж він розпочинається?

З відбору кадрів. Співвідношення декількох кадрів складає монтажну фразу, декількох фраз – епізод. Кончаловський у своїй книзі «Парабола задуму» пише про монтаж фільму: «Фільм складається з великих частин, частини – з епізодів, епізоди – з окремих кадрів, пов'язаних між собою. Кожен із цих процесів називається одним і тим же словом «монтаж», хоча й має різні функції. Але в цьому й полягає діалектична єдність монтажу як процесу, оскільки загальними законами будови пронизуються часткове й загальне, форма загалом та окрема її цеглинка» [2].

За одиницю монтажного оповідання візьмемо так званий монтажний кадр, мається на увазі – окремий безперервно знятий кусок плівки. Комбінація окремих кадрів з метою досягти максимуму виразності кожного з них через вдале зіставлення і є основою художнього монтажу. Саме на цій межі ремісничо-технічний монтаж трансформується в монтажне мистецтво.

Уже з самого початку була встановлена приблизно загальна термінологія – що таке кадрік, кадр, мізанкадр; які рухи камери відповідають поняттям:

панорама, зйомка з руху, від'їзд, наїзд, що вважати дальнім планом, що загальним, середнім, першим, великим, деталлю та ін.

Виведені закони та правила зчеплення (з'єднання), зіткнення, скріплення монтажних фраз та елементів. Нині основні принципи кіномонтажу стали загальновідомими і складають «граматику монтажу». Наприклад,

- якщо кадри нічим не з'єднані, цілісного враження не буде;
- зміна масштабу або точки зйомки не повинні бути різкими; занадто різкий контраст між двома кадрами при відсутності об'єднуючих їх зорових чи логічних факторів порушує єдність цілого;
- плавне сприйняття монтажних елементів досягається поступовим переходом від плану до плану, проте в потрібний момент сам фактор усунення цієї поступовості сягає необхідності глядацького впливу;
- при переході від плану до плану підрізьку слід робити на русі актора чи предмета;
- потрібно стежити за збігом рухів порядку мізансцен, за темпом об'єктів у кадрі; при зчепленні монтажних фраз слід зважати на світло, графічну подібність, колір;
- плани по довжині мають точно відповідати ритму і смислу монтажного куска; короткі плани породжують тривогу, неспокій, довгі – філософський, роздумливий настрій.

Усі ці правила, які є азами монтажу, в руках майстрів не стали ремеслом, не перетворилися на штампи.

Співвідношення кадрів різноманітні: бувають одночасно сюжетними, образотворчо-композиційними, звуковими, подібними чи контрастними за рухом і масштабністю об'єктів. В одних випадках кадр – це тривалий цілісний епізод, в інших – лише короткий кусок, швидко показана деталь. Окремий кадр сприймається та осмислюється в сукупності з оточуючими кадрами, пов'язаний з епізодами інших частин фільму.

С. Ейзенштейн визначив лаконічно: «Кадр – не елемент монтажу. Кадр – комірка монтажу. По іншу сторону діалектичного стрибка в єдиному рядку кадр – монтаж. Але чим характеризується монтаж і його ембріон – кадр? Зіткненням, конфліктом двох, поруч розміщених, кусків» [3].

Одного разу під час зйомки Паризької опери була пошкоджена плівка: зйомку довелося на деякий час зупинити. В результаті вийшов фільм, в якому автобус несподівано перетворюється на катафалк. Таким чином, Мельєс відкрив і розробив систему прихованого трюкового монтажу. Він першим випробував на практиці несподівані та ексцентричні зіткнення кадрів, почав вільно розпоряджатися кінематографічним часом і простором, миттєво за допомогою монтажу змінювати місце дії, чарівно трансформуючи обстановку та навіть вигляд діючих осіб.

В Англії А. Сміт уперше монтує загальні та великі плани, а його колега Д. Уільямсон для підсилення емоційного напруження дії застосовує паралель-

ний монтаж, тобто послідовний показ різних дій, які відбуваються одночасно і пов'язані з однією подією. Проте, А. Сміт байдуже ставився до свого винаходу, так само як і Д. Уільямсон не зміг належно оцінити драматичні можливості паралельного монтажу.

Істинно творче опанування технічних нововведень, використання їх як художнього засобу виразності характеризує творчість режисера Д. Гриффіта. У фільмі «З любові до золота» він використовує крупні плани, щоб передати внутрішній стан персонажів. У фільмі «Нетерпимість» він застосував наближення або дуже крупні плани людських силуетів, паралельний монтаж з поверненням у минуле, уміння створити напруження, стриманість акторської гри, рухому камеру. Заслуги Д. Гриффіта в сфері практичного використання монтажу були значні. Після його фільмів стало неможливим повернення до нерухомої камери, одноманітної побудови кадрів. Проте метод американського режисера не порушував межі сюжетного опису.

Як слушно зазначив теоретик кіно Айвор Монтегю, якщо велике відкриття можливостей кіно не було результатом творчих пошуків, свідомо до нього ніхто не прагнув. Коли ж це відкриття зробили, його навіть не відразу помітили. Першими, кому довелося осмислити кінематографічний процес, пояснити його, сформулювати його закони, були росіяни. Це не означає, що росіяни знімали фільми краще за інших. Звичайно, ні. Росіяни лише краще знали і краще могли пояснити те, що вони робили. Інші керувалися неусвідомленим досвідом.

С. Юткевич у передмові до книги К. Рейсца «Техніка кіномонтажу» точніше охарактеризував внесок радянських режисерів у теорію кінематографічного монтажу: «Відмітною ознакою радянських майстрів і теоретиків було те, що вони переосмислили поняття монтажу, вивели його за межі вузьких меж техніцизму, визначили монтаж як естетичну категорію нового мистецтва ХХ ст. Вони встановили зв'язки цього мистецтва з досвідом, накопиченим світовою культурою і, в решті решт, що є найголовнішим, наслідуючи марксистську методологію, узаконили місце монтажу, довівши його нерозривний зв'язок з ідейно-творчим задумом фільму, з його образним складом» [4].

## II. Теорія монтажу

Новий етап розвитку монтажу в світовому кіно пов'язаний з історією радянського кіномистецтва, з новаторськими пошуками Л. Кулешова, Д. Вертова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна.

На відміну від Гриффіта, радянські режисери тісно поєднали практику з теорією, з аналітичним осмисленням принципів монтажних конструкцій.

Першим теоретиком кіномонтажу став Лев Кулешов. Вивчаючи іноземні фільми, переважно американські вестерни, він виявив, що динаміка дії у цих картинах досягається завдяки монтажу коротких кусків плівки. У результаті експериментів з кіноплівкою зроблено відкриття, яке дістало назву «ефект Кулешова». Суть його полягає в тому, що кінокадри, які зняті в різних місцях, належать до різних подій, зображують різних людей, об'єднуючи в монтажну

фразу, поєднуються не лише формально, але й за змістом. Монтуючи один і той же крупний план актора І. Мозжухіна з іншими кадрами – зображеннями миски супу, труни, дівчинки, яка грається – кожного разу творці монтажної фрази отримували новий зміст. В одному разі вражала майстерність актора, його вміння передати глибокі роздуми над забутим обідом, у другій комбінації – печаль, пов'язана зі смертю близької людини, у третьому – легка посмішка, з якою актор спостерігав за дитиною. Метаморфози, що відбувалися з одним і тим самим кадром, зачарували Кулешова. Повірівши у чудодійну силу монтажу, він дійшов висновку: за допомогою монтажу можливо все: виправити в уже готовій стрічці, але можна й порушити; можна штучно створити навіть те, що реально не існує. Кулешов вважав монтаж основним засобом впливу на глядача. Окремий кадр, кусок, сцена – ще не є кінематографією. Вони стають такою лише в подальшому сполученні один з одним, у певній комбінації. Саме Кулешов першим із кінематографістів з'ясував, що сприйняття кожного кінематографічного плану образотворче, що глядач бачить у ньому передусім те, що перебуває в причинно-наслідковому зв'язку з попередніми планами, і що відчуття безперервної дії завжди зумовлене тим, що композиція наступного плану продовжує напрямок руху, зливає в єдність різні за змістом плани, немов підказуючи їх причинно-наслідковий зв'язок.

Короткий монтаж, поширений у німому кіно, дробив акторський образ. У майстерні Кулешова ставка робилася на «неактора», «натурщика», на зовнішню динаміку та пластичну гостроту екранного образу, акторські поглиблення в психологію, акторські переживання відкидалися як щось стороннє новому мистецтву. Захоплений всесиллям монтажу, Кулешов стверджував, що зміст кадру не має великого значення – все ремонтується монтажем кадрів. Кадр має діяти, як знак, як буква в слові.

Д. Вертов також досліджував роль кадру і монтажу; силу кіно він убачав у зніманні «життя зненацька», розглядав кінокадр як осередок цього життя, що несе значну візуальну інформацію. За допомогою монтажу у Вертова розгорталась тематична розповідь, монтувалися куски стрічки, близькі за темою, але не об'єднані межами однієї події. Д. Вертов відкрив поезію глядацьких ритмів, розробив прийоми ритмічного монтажу.

В. Пудовкін був учнем Л. Кулешова і брав активну участь в його дослідженнях. Він звернув увагу на співвіднесеність реального та екранного часу і простору: «Склеюючи куски, кінематографіст творить, створює свій новий екранний простір. Окремі елементи, які зняті на плівку, можливо, в різних місцях реального, дійсного простору, він сполучає в простір екранний».

Подібним чином характеризується й кінематографічний час: «Цей новий екранний час зумовлений лише швидкістю спостереження, лише кількістю і тривалістю окремих елементів, обраних для екранного донесення процесу, що знімався. Чергування кадрів утворює ритм фільму і рух об'єктів (у середині кадру, в епізодах і сценах) – його темп».

Єдність часу і простору в фільмі зумовлюється подібністю сусідніх кадрів та їхнім зв'язком за різними компонентами – розвитком дії, внутрішньокадровим рухом, грою акторів, темпо-ритмом, композицією кадру та світлокомпозицією, у кольоровому фільмі – за кольором. Роль монтажу в кіно Пудовкін вбачав не лише в послідовному донесенні сюжету, не лише в показі дій, що відбуваються одночасно в різних місцях.

Монтаж робить автора фільму активним спостерігачем життя, за допомогою монтажу є можливість через певні протиставлення знятих кадрів керувати увагою глядача, нашпихувати його на порівняння, узагальнення, висловлювати ставлення авторів до зображеного матеріалу. Пудовкін першим серед режисерів усвідомив, що сила акторської виразності в кіно базується не на механічному тренуванні зовнішніх типажних даних, а на художньому перевтіленні актора, його проникненні у внутрішній світ героя. Залучаючи до роботи у своїх фільмах акторів, вихованих за системою Станіславського, режисер на практиці переконливо довів, що природа акторської творчості в театрі і кіно єдина.

З введенням звуку у кіно, коли короткий монтаж відійшов на другий план і на «авансцену» кадру вийшов актор, Пудовкін послідовно відстоював провідну роль актора, який створює людський образ, котрому мають відповідати всі елементи екранної виразності.

Досягнення Л. Кулешова, Д. Вертова розвивав С. Ейзенштейн у своїй системі мистецтва кіномонтажу. Він оцінив динамічні можливості монтажу і здатність кіно об'єднувати зміст кадрів, утворюючи новий смисл.

На початку розвитку кінематографа виникло протиріччя між Пудовкіним та Ейзенштейном. Пудовкін стверджував, що сполучення двох кадрів за допомогою монтажу рівнозначно сумі  $(a + a)$ . Ейзенштейн в свою чергу вважав, що в результаті виходить не сума, а зовсім нова величина  $C^{16}$ , те, чого не було в кожному окремому кадрі. В рішенні цього протиріччя не може бути однозначної відповіді. Практика кінематографа затвердила формулу монтажу:  $(a + a) = C^{16}$ . «Працями Кулешова і Вертова (їхніми спільними зусиллями), – писав Пудовкін у 1929 р. – була пробита перша бреш, яка відкривала шлях до створення кіномови, а в пробити бреш увійшла людина, якій належала честь почати роботу вже не над складами, а над словотворенням – над кіномовою. Цією людиною був С.М. Ейзенштейн» [5]. Слід зазначити, що сам Пудовкін, як і Ейзенштейн, використовував кулешовські склади в таких словотвореннях, які надавали новій якості азбуці кіномонтажу. Незважаючи на деякі розбіжності в теорії між обома майстрами, що закінчилися надалі визнанням правоти Ейзенштейна, процес оновлення мови кінематографа та стилю набув у їхній творчості нової якості. Радянське кіно відійшло від монтажу-опису й відкрило метафоричний образний монтаж. У Гриффіта криголам залишався криголамом, а у фільмі «Маті» Пудовкіна рух криги, зіставлення з кадрами демонстрації стало образом революції.

Наприкінці 20-х – початку 30-х рр., коли кіно починало опановувати звук, слово стало одним із засобів кіновиразності. Необхідність зв'язку між звуком і

зображенням обмежувала можливості монтажу. Апарат тепер нерідко стежив за співрозмовниками і довжина кадру дорівнювала довжині реплік діалогу. Лише в процесі тривалих пошуків, практичних експериментів виявлено нові форми монтажних побудов за допомогою різноманітних поєднань зображення з музикою, шумами, піснями. Сучасний глядач здатний на основі набутих раніше образних структур, що зберігаються в пам'яті, подумки відтворювати ланки зображення, яких не вистачає. Ослаблення формального зв'язку між епізодами дозволяє ускладнити й посилити смислові комунікації між ними.

Про ці зміни в стилі сучасного монтажу говорить найдосвідченіший режисер і педагог С. Герасимов: «Монтаж зазнає дуже серйозних, принципових змін, жертвує основними силами, головними особливостями – вмінням оперувати часом і простором за допомогою різних відволікальних факторів, зокрема перебувань. Нині багато режисерів прагнуть діяти прямо, монтувати напролом, безпосередньо викладати суть, не відхиляючись від головного генерального напрямку в сюжеті, використовуючи лише те, що важливо, спираючись передусім на функціональне значення певного епізоду кадру. Саме цим шляхом утворився «принцип побіжного позначення» або смислу дії, або його середовища, настрою».

М. Ромм, розмірковуючи про новації в кіно, правильно і просто охарактеризував нову кіномову. На його думку, на екрані все нині зводиться до того, що будь-яка дія прагне бути незакінченою, побудова композиції характеризується незавершеністю, сюжет розгортається у формах вільного руху думки, і все це стало вирішальною ознакою будь-яких змін, які відбуваються у кінематографі. У такому кінематографі безпосередньо позначається нинішнє зростання темпу життя, наша загальна перенасиченість інформацією. І немов чуєш глядацькі понукання: «ну, зрозуміло, зрозуміло... далі, далі...» [6].

Цей принцип «говори далі» став певною мірою законом монтажних конструкцій, які відкинули різні кінематографічні хитрощі у формі затемнень, напливів, шпорок. Настільки зросла кінематографічна грамотність глядацької маси, що нині немовби немає необхідності в монтажній плавності. Такий кінематограф, як правило, багато в чому виграє, оскільки, порівняно з класичними монтажними традиціями, тут більше можна розповісти за короткий метраж. Але я зовсім не закликаю вас завжди надавати перевагу новим прийомам, користуватися безцеремонними і гарячковими склеюваннями, примовляючи «нині все монтується» безвідносно до особливостей досліджуваного матеріалу, принципів дослідження, драматургії. Проте, слід добре розуміти творче завдання, діяти відповідно до мети, знати ціну кожному способу досягнення необхідного результату.

Інший досвідчений режисер і педагог М. Ромм, порівнюючи свою роботу в німому кіно і сучасному кінематографі, відзначає слабкі та сильні сторони прийомів сучасного монтажу: «Нині монтаж в кінематографі затвердився, тобто те, що в німому кінематографі було функцією окремих елементів у глибині сцени, в звуковому кінематографі перейшло на сполучення величез-

них кусків сцен. Якщо в звуковому кінематографі сцени об'єднувати за контрастом, то такий монтаж виявиться найкращим...

...Кінематограф не може бути за своєю природою нерозривним. Він уривчастий. Отже, ми обов'язково дану його уривчастість разом із окремими кусками маємо вважати принципом роботи...

...Властивістю кінематографа є те, що сцени мають зіштовхуватися немов два кулаки, вони мають виконувати певну функцію. Зіткнення сцен у кінематографі неминуче...

...У наших картинах кадри все довші, все більше місця відводиться різним видам зйомки, руху. Монтажні склейки втрачають гостроту, принциповість, виразність, стають недбалими.

...Сила панорамної зйомки полягає у конкретному відчутті єдиної точки зору, єдиного простору і реального часу...

...Кінематограф невіддільний від монтажу. Кінофільм є, був і завжди залишиться плівкою, склеєною з кусочків. Навіть якщо ми навчимося записувати зображення на магнітну плівку або на проволочку – «кускова» будова картини збережеться...

...монтаж – це не лише вміння чисто, точно і вишукано склеїти кадри – це думка художника, його ідея, його бачення світу, виражене у відборі і зіставленні кусків кінематографічної дії у найвиразнішій та найосмисленішій формі...

...З'явилися кінематографічні режисери, зокрема дуже талановиті, які вважають, що по суті монтаж скоріше є сумною неминучістю, а не органічною властивістю кінематографа» [7].

Відомо, що А. Тарковський – улюблений учень М. Ромма. Тарковський, глибоко поважаючи свого вчителя, часто не поділяв його поглядів. За його визначенням: «Монтаж – лише ідеальний варіант склеювання планів. Але цей ідеальний варіант вже закладено в знятому на плівку кіноматеріалі. Правильно, грамотно змонтувати картину, відшукати ідеальний варіант монтажу – це означає не заважати об'єднанню окремих сцен, оскільки вони вже немов заздалегідь монтуються самі по собі. В них живе закон, який потрібно відчуті і відповідно до нього склеїти, підрізати певні плани. Закон співвідношення, зв'язку кадрів відчуті іноді зовсім не просто (особливо тоді, коли сцена знята неточно) – тоді за монтажним столом відбувається не лише механічне поєднання кусків, а процес пошуків принципу поєднання кадрів, під час якого поступово, крок за кроком, все наочніше проступає суть єдності, закладеної в матеріалі ще під час зйомок. Ритм картини виникає відповідно до характеру того часу, що триває в кадрі, і визначається не довжиною кусків, що монтується, а мірою напруженості часу. Саме час, зафіксований у кадрі, диктує режисерові той чи інший принцип монтажу. Тому не монтується один з одним ті кадри, в яких зафіксований принципово різний характер часу.

Так, реальний час не можна монтувати з умовним, як не можна з'єднати водопровідні труби різного діаметра. Цю консистенцію часу в кадрі, його напру-

женість чи, навпаки, «розрідженість», можна назвати тиском часу в кадрі. Отже, монтаж є способом поєднання кусків з урахуванням тиску в них часу.

Як же сприймається наш час у кадрі? Це особливе відчуття виникає там, де за тим, що відбувається, відчувається особлива значимість, що рівнозначно наявності в кадрі правди. Коли абсолютно чітко усвідомлюєш, що те, що ти бачиш у кадрі, не вичерпується візуальним рядом, а лише натякає на щось, що дозволяє «вийти» з кадру в життя. Я заперечую розуміння кіно як мистецтва монтажу, оскільки воно не дає фільму продовжуватися за межами екрана, тобто не зважає на право глядача скористатися своїм власним досвідом.

Монтажний кінематограф задає глядачеві ребуси і загадки, змушуючи його розшифровувати символи, насолоджуватися алегоріями, апелюючи до інтелектуального досвіду того, хто дивиться. Не кожна з цих загадок має, на жаль, чітко сформульовану відгадку. Коли Ейзенштейн у «Жовтні» порівнює павича з Керенським, метод його стає рівнозначним меті. Режисер позбавляє глядача можливості використовувати у відчуттях своє ставлення до побаченого. А це означає, що спосіб конструювання образу виявляється самоціллю, автор починає вести тотальний наступ на глядача, нав'язуючи йому власне ставлення до того, що відбувається.

Тому ритм – не є метричною зміною кусків. Ритм складається з часової напруженості в середині кадрів. На мою думку, саме ритм – головний формотворчий елемент у кіно, а не монтаж, як прийнято вважати. Монтаж існує в будь-якому мистецтві як відбір, що здійснює художник, відбір і сполучення, без яких неможливе жодне мистецтво. Особливістю монтажу в кіно є те, що він сполучає час, зафіксований у знятих кусках.

Отже, своє завдання я вбачаю в тому, щоб створити свій індивідуальний потік часу, передати в кадрі своє відчуття його руху, його плинну. Спосіб членування, монтаж – порушує його плин, перериває і одночасно створює нову його якість. Спотворення часу – це спосіб його ритмічного вираження. Ліплення з часу – ось що означає монтаж, кінообраз» [8].

Монтаж – це синтез, а не аналіз, тому він має існувати не лише в кінці, але й перш за все на початку творчого процесу. Отже, він присутній уже на стадії задуму, є співучасником на всіх наступних етапах – сценарному, образотворчому, звуковому, акторському та ін. А. Михалков-Кончаловський, розповідаючи про свою роботу над фільмом «Романс про закоханих», так підтверджує цю думку: «Монтаж триває і в момент зйомки. Вибір методу зйомки є одночасно і вибором методу монтажу. Я впевнений, що знамениті одеські східці були змонтовані раніше, ніж зняті. Тобто монтаж починається в драматургії, триває в момент зйомки і лише завершується власне в монтажі, у склеюванні кадрів. З іншого боку, діалектика кінематографа є такою, що і драматургія набуває своєї завершеної форми лише в монтажі – на папері вона є лише своїм контуром.

Якщо монтаж епізодів можна уподібнити співвідношенню великих частин у музичній архітектоніці, то монтаж кадрів – співвідношенню нот. Нота за нотою,

склеювання за склеюванням, як поєднання двох нот створює якісно нове звучання, так і два сусідні кадри – новий образ. Наприклад, сцена весілля Тетяни завершувалася так: трубач стоїть самотньо, букет квітів на вікні, Тетяна спить, далі ми бачимо Сергія, який воскрес з мертвих і виникає невпевнена асоціація, що, можливо, все це їй сниться. Ось ця розпливчастість, множинність створюваних монтажем асоціацій здається дуже важливою, – асоціації, що нав'язують єдино можливий смисл, виявляються «сухими», позбавленими емоційності. Множинність смислу – результат не випадковості, а точного підбору планів.

Багато режисерів прагнуть до ефективної незвичайності кадру: винаходять якийсь мудрований профіль, залишають півобличчя чи півруки на фоні ефектно освіченого простору. ... Кінокадр може бути аморфним, побудованим за елементарним принципом, але головне - в центрі кадру. А поєднання таких кадрів здатне зворушувати, якщо в них відбивається неповторна мить життя людського духу» [9].

Таким чином, точка зору на закони монтажу не збігається, оскільки ці закони є живою тканиною кінематографа, яка розвивається, змінюється разом із глядацьким сприйняттям. Тому замість законів монтажу, доцільно використовувати його принципи чи прийоми, як це роблять Герасимов та Ромм, на відміну від молодих режисерів, оскільки ці закони кожний режисер відкриває для себе заново.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Братья Васильевы*. Собрание сочинений в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1981. – С. 53.
2. *А.Кончаловский*. Парабола замысла. – М.: Искусство, 1978. – С. 27. 3. *Эйзенштейн С.М.* Собр. соч. в 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964. – С. 118. 4. *Юткевич С.* Предисловие // Райсц К. Техника кино-монтажа. – М.: Искусство, 1965. – С. 4. 5. *Пудовкин В.И.* Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 43-44; 50. 6. *Герасимов С.* Воспитание кинорежиссёра. – М.: Искусство, 1978. – С. 24-25.
7. *Ромм М.* Избранные произведения в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1981. – С.17-23. 8. *Тарковский А. О* кинообразе // Искусство кино. – 1979. – №3. 9. *А.Кончаловский*. Парабола замысла. – М.: Искусство, 1978. – С. 112. 10. *Кулешов Л.* Практика кинорежиссуры. – М.: Худ. лит., 1935. 11. *Сатпак В.* Телевидение и мы. – М., 1963. 12. *Эйзенштейн С.М.* Собр. соч. в 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964.

Надійшла до редколегії 19.09.2000 р.