

Анна Покулевська

кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземної філології, українознавства та соціально-правових дисциплін Донецький національний університет економіки і торгівлі імені Михайла Туган-Барановського
<https://orcid.org/0000-0002-2531-0430>
annapokulevskaya@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ПОЕТИКИ МОНТАЖУ І КАДРУ В КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація: Художня література і кіно перебувають у режимі постійних інтерактивних обмінів. На початковій стадії свого формування як виду мистецтва кінематограф не лише активно запозичував, використовував і обробляв популярні літературні сюжети, а й трансформував у свою виражальну систему (поетику) суто літературні виражально-зображальні засоби. Своєю чергою, художня література ще до появи кінематографу користувалася прийомами, які із сучасного погляду можуть кваліфікуватися як «кінематографічні».

У процесі розвитку своєї мови (кінопоетики) мистецтво кіно не лише «відкривало», трансформувало ці засоби, а й увиразнювало та вдосконалювало їх. У зв'язку з цим почався зворотний вплив – поетика кіно почала інтегруватися у виражально-зображальну систему мистецтва слова, й особливо активно – із 20-х років минулого століття. Цей процес слід розглядати в контексті синтезу мистецтв, інтенсифікація якого відбувалася на межі ХІХ–ХХ ст., коли ствер-

джувалося, набувало нових виражальних форм мистецтво епохи модернізму.

Задля глибшого вивчення елементів кінопоетики в літературних текстах необхідний ґрунтовний огляд основних складників кіномови – категорій «монтаж» та «кадр», перші визначення яким дали кінорежисери (Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, В. Пудовкин, М. Ромм, А. Тарковський) та літературознавці (В. Шкловський, Ю. Тинянов, Ю. Лотман). Супровідними до них слід уважати кінематографічні засоби «план», «ракурс» і «ритм», розгляд яких включає також аналіз їх проявів у творах художньої літератури. Функціональність монтажу легше і точніше дослідити на даних історії його становлення та ставлення до нього. Тому ця розвідка присвячена початковим етапам розвитку кінематографу, зокрема його специфічних засобів, а також досягненням класиків кіно.

Ключові слова: кінопоетика, монтаж, кадр, план, ритм

Anna Pokulevska

Ph.D. in Philology, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Foreign Philology, Ukrainian Studies and Social and Law Disciplines, Mykhailo Tuhan-Baranovskyi Donetsk National University of Economics and Trade
<https://orcid.org/0000-0002-2531-0430>
annapokulevska@gmail.com

FORMATION AND THEORETICAL UNDERSTANDING OF THE POETICS OF EDITING AND FRAME IN CINEMATOGRAPHY

Summary: Fiction and cinema are in the mode of constant interactive exchanges. At the initial stage of its formation as an art form, cinema not only actively borrowed, used and processed popular literary plots, but also transformed into its expressive system (poetics) purely literary means of expression. In its turn, fiction even before the advent of cinema used techniques that from a modern point of view can be classified as "cinematic".

In the process of developing its language (film poetics), the art of cinema not only "discovered", transformed these means, but also expressed and improved them. As a result, the reverse effect arose and the poetics of cinema began to be integrated into the expressive and pictorial system of the art of speech, and especially actively from the 20s of last century. This process should be considered in the context of the synthesis of arts, the intensification of which took place at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, when it was claimed that the art of the modern era acquired new forms of expression.

In order to study the elements of film poetics in literary texts, it is necessary to thoroughly review the main components of film language, they are categories "editing" and "frame", the first definitions of which were given by film directors (L. Kulieshov, S. Eizenshtein, V. Pudovkyn, M. Romm, A. Tarkovskyi). and literary critics (V. Shklovskyi, Yu. Tynianov, Yu. Lotman). Accompanying them should be considered cinematic means "plan", "angle" and "rhythm", the consideration of which includes the analysis of their manifestations in works of fiction. The functionality of the installation is easier and more accurate to explore the data of the history of its formation and attitude to it. Therefore, this exploration is devoted to the initial stages of development of cinema, in particular its specific means, as well as the achievements of the classics of cinema.

Key words: film poetics, editing, frame, plan, rhythm

1. Вступ

Взаємодія мистецтв здавна цікавила багато науковців. Серед перших праць, присвячених цієї проблемі, можна назвати "Поетику" Аристотеля, трактат Лессінга "Лаокоон, або Про межі живопису й поезії" та "Лекції з естетики" Гегеля. Питання синтезу мистецтв розробляється й досі та є актуальним напрямком досліджень. Проте суттєве зміщення акцентів у бік дослідження процесу синтезу мистецтв активізувалось у ХХ столітті. Цьому сприяло виникнення та швидкий розвиток кіномистецтва. Тоді ж відбулось становлення аудіовізуальної культури з домінантними монтажністю, переривчатістю тощо. Зріст функціональності аудіовізуальних засобів мистецтва і їхній

вплив на художню літературу зумовив активізацію інтермедіальних процесів, а отже, і розвиток кінопоетики. Кінематографічний досвід відомих майстрів слова показує, що високий рівень літературного тексту прямо залежить від застосованого монтажного принципу (закодованих у слові зображень) і навпаки. Для розуміння цього взаємозв'язку слід усвідомити, що художня література і кіно працюють із зоровим образом (візією). Візія ж закодована у слово, тому поетика літературного тексту спрямована на вивчення процесу закодування образу автором і розкодування його читачем. Таким чином, вивчення кінематографічних кодів допоможе осмислити таємниці поетики художніх творів.

2. Основний текст

Виокремлюють такі кінематографічні засоби, як монтажний принцип, кадри та плани різної крупності, ракурси, ритм, мізансцени. Фундаментальними категоріями кінопоетики є монтаж та кадр. Термін “монтаж” виник у третьому десятилітті існування кінематографу – у 20-х роках ХХ століття. Режисери намагалися знайти засоби, за допомогою яких можна було б екранізувати світову класику, психологічні романи, передаючи при цьому почуття та переживання героїв, тонкі підтекстові смисли. І тому, наприклад, у каталозі Вен. Вишневського “Художні фільми дореволюційної Росії” того часу одразу в очі впадають знайомі назви творів О. Пушкіна, М. Лермонтова, Л. Толстого, М. Гоголя та інших класиків літератури. Спочатку кінематографісти просто переносили на екран фабули найпростіших, подієвих відносин героїв і, коли екранізація перетворювалась на педантичний переказ, на сліпе наслідування літературного прототипу, на показ ілюстрацій до сюжету, передбачувано зазнавали творчих поразок. Для кіно література була спочатку лише поставачальником тем і сюжетів, відображати психологію персонажів йому було ще не під силу. І тільки після винайдення монтажу кінематограф почав перетворюватися на “восьме чудо світу”.

Історія художніх засобів кінематографу, зокрема й монтажу, досліджувалася багатьма кінознавцями та режисерами. Н. Агафонова у праці “Загальна теорія кіно та основи аналізу фільму” наводить типологію монтажу американського професора Л. Джаннетті, який поділив першу чверть ХХ століття на три періоди формування головних засад монтажного мистецтва: реалістичний (рубіж ХІХ і ХХ століть), класичний (перше десятиріччя ХХ ст.) і формалістський (з моменту відкриття метафоричної ролі монтажу для мистецтва кіно).

Реалістичний період (рівень А) складається з двох етапів, позначені Л. Джаннетті як А1 та А2. До А1 належать фільми, зняті одним монтажним кадром, тобто короткі стрічки тривалістю 40–60 секунд: “Вихід робітників з фабрики”, “Сніданок немовляти”, “Прибуття потягу” братів Люм’єрів та інші, створювані без сценарію, декорацій та участі акторів. У період А2 почали знімати фільми,

які склалися вже з кількох монтажних кадрів, але виклад лишався лінарним, а оповідна лінія – єдиною. Найяскравішими прикладами є фільми Ж. Мел’єса, де були продемонстровані перші спецефекти. І хоча фільми будувалися з хронологічно поєднаних епізодів, вони вже мали розгорнуті сюжети із зав’язкою, розвитком подій та кульмінацією, а режисер намагався маскувати монтажні “шви”, щоб створити максимально сприйнятливі умови для глядачів.

Класичний період – рівень В – починається з фільмів та прийомів, розроблених американським режисером Д. Гріффітом, засновником паралельного монтажу – поєднання кадрів відповідно до показу двох або більше сюжетних ліній, які відбуваються одночасно, але в різних місцях, і пов’язані між собою загальним змістом. “Ідею одночасного розвитку кількох сюжетних ліній Д. Гріффіт запозичив з літератури, – пише дослідниця, – перш за все у Діккенса – і навчився оповідати зображеннями, стрибкоподібно, переходячи від одного епізоду до іншого” (Агафонова, 2008, 43).

Д. Гріффіт винайшов аналітичний монтаж (поєднання кадрів за принципом укрупнення образу) та синтетичний (поєднання кадрів за принципом зменшення). До його розробок належить також принцип поєднання кадрів за рухом героїв (справа герой виходить – зліва заходить), що ґрунтується на психофізіологічній особливості нашого світосприйняття. Серед надбань Д. Гріффіта також принцип осі, або правило 180°, згідно з яким поєднуються кадри при показі дуетних сцен.

Третій період – формалістський (рівень С) – характеризується вже професійним володінням монтажу як визначальним художнім прийомом. Професор Л. Джаннетті відносить сюди досягнення режисерів 1920-х років і ділить цей період на п’ять підрівнів. До підрівня С1, який дослідник називає ще “тематичним монтажем”, віднесе-но надбання Л. Кулешова, засновника монтажної техніки (Агафонова, 2008, 41-43). Серед прикладів другого підрівня С2 (“порівняльного монтажу”) названі фільми Дзиги Вертова, де режисер, використовуючи паралельний монтаж, ототожнює кадри дівчини, що вмивається, і кадри дому, у якому миють вікна, кадри дівчини, коли вона витирає обличчя, і кадри вікон-очей, які протирає жінка тощо. Дзига Вертов створював поетич-

ні образи дійсності, використовуючи монтажний прийом як основний художній засіб при побудові своїх фільмів. Підрівень СЗ відповідає вже метафоричному монтажу. В. Пудовкін у фільмі “Мати” метафорично показує кадри наростання людського опору та міць весняного льодоходу. Аналогічним прикладом є епізод із фільму С. Ейзенштейна “Стачка”, коли режисер по черзі показує кадри забою биків на бійні та кадри розгону робітників жандармами.

Наступний підрівень Л. Джаннетті називає “інтелектуальним монтажем”, куди відносить кінострічки французьких кіносюрреалістів 1920-х років та деякі фільми С. Ейзенштейна. Суть цього етапу полягала в тому, щоб завдяки поєднанню серії кадрів підвести глядача до певних висновків.

Останній рівень у класифікації науковця має назву “абстрактний монтаж”: німецькі та французькі авангардисти 1920-х років – Г. Рихтер, Ф. Леже, Ж. Дюлак та інші – намагалися створити “абсолютний фільм”, у якому відсутній сюжет, стверджена поетика чистого кіно, що оперує виключно динамічними зображеннями.

Отже, типологія Л. Джаннетті відображає процес поступового розвитку монтажних прийомів у кінематографії першої чверті ХХ століття (Агафонова, 2008, 45-46). Поетапно простежується, як монтаж із суто технічного засобу перетворився на художній, як основна функція монтажу – склейка окремих уривків плівки та монтажних кадрів – еволюціонувала, і монтаж став головним засобом творення нового смислу, нової художньої реальності.

У галузі вітчизняної кінопоетики й особливо теорії монтажу найбільших успіхів досягли новатори у сфері кіномистецтва Дз. Вертов, Л. Кулешов, В. Пудовкін, С. Ейзенштейн, Г. Козінцев, Л. Трауберг, О. Довженко, С. Юткевич, безперечні кінореформатори, безпосередні творці монтажу як кінозасобу.

Характеризуючи діяльність кожного з них, зазначимо, що Дз. Вертов увів у документальні фільми крупні плани, використовував різні ракурси, ритмічно будував сцени. Використовуючи монтаж як основний виражальний засіб, режисер створював з кадрів реального репортажного тексту нову поетичну дійсність, нові, умовні час та простір. Він наділяв “кіноко” надлюдською си-

люю: “Я – кінооко. Я створюю людину більш досконалу, ніж створений Адам, я створюю тисячі різних людей за різними попередніми кресленнями та схемами. Я – кінооко. Я в одного беру руки, найсильніші та найспритніші, у другого беру ноги, найстрункіші та найшвидші, у третього – голову, найкрасивішу та найвиразнішу, і монтажем створюю нову досконалу людину” (Вертов, 1966, 12). Власне, Дз. Вертов занадто захопився ідеєю “кіноока”, перетворивши документальний фільм на символіко-натуралістичний, намагаючись повністю відділити мову кіно від мови літератури, і монтаж став у нього більш довільним, аніж науковим, унаслідок чого був створений новий жанр поетичного документального фільму.

Батьком монтажної техніки правомірно вважають Льва Кулешова за відкриття способу створення в кіно нової естетичної реальності шляхом монтажу, названого “ефект Кулешова”. Уважається, що до цього видатного експерименту режисера підштовхнуло захоплення досягненнями американської кінематографії в галузі як теорії, так і практики, що вже на початку 20-х років досягла великої популярності та зайняла завдяки фільмам Д. Гріффіта та Ч. Чапліна провідні позиції у світовому кінематографі. Л. Кулешов високо цінував їх за художній динамізм, яскраву видовищність, винахідливість. За допомогою дослідів він підтвердив свою здогадку, що, з’єднуючи кадри, можна надати їм смислового значення, якого вони поодиноці не мають. Експеримент полягав у тому, що один і той же крупний план актора Івана Мозжухіна був склеєний по-різному: спочатку – з кадром жінки у трюні, потім – з кадром дитини, а в третьому випадку – з кадром паруючої тарілки супу. Склеєні уривки плівки по черзі показували на екрані. І хоча в кожному випадку використовувався один і той самий план обличчя актора, усі бачили на цьому обличчі спочатку вираз печалі, потім – милування, а далі – голоду. Л. Кулешов дійшов висновку, що кадр сам по собі не має самостійного змісту, а є лише ніби буквою у слові. Сенс же і закінченість кадру може надати тільки монтаж (Демин, 1981, 157). Це відкриття режисера зробило прорив у поетиці кінематографу; новий закон “відкривав нові можливості не тільки склейки, зіставлення або навіть зіткнення кінематографічних знаків, – зазначає С. Ют-

кевич, – але й органічно переростав у своєрідну систему мислення, яка по-новому визначала як всю структуру твору, методологію художника, так і психологію сприйняття глядача” (Юткевич, 1974, 281).

Л. Кулешов порівнював монтаж у кінематографі з композицією фарб у живописі та гармонійною послідовністю звуків у музиці. І важливе не те, що знято, а як кадри змінюють один одного, у якому порядку. На думку Л. Кулешова, у цьому й полягає сутність кіно. Тому акторові кінотеоретик відводить останнє місце, бо всі емоції та переживання у глядача можна викликати за допомогою монтажу. Таку ж позицію підтримували режисери Жорж Мельєс, Луї Деллюк та С. Ейзенштейн.

Л. Кулешов уважав монтаж основним засобом кінематографічного впливу, головною ланкою в системі кінопоетики. Він не був винахідником монтажу – цей прийом можна зустріти в більш ранніх фільмах, – але головною його заслугою є розробка чіткої системи доказів художньої цінності монтажу як кінематографічного засобу.

Погляди Л. Кулешова розробляв В. Пудовкін, який одним із перших виступив за перетворення монтажу із суто технічної операції на творчий процес. Він виокремлював два основні елементи, на яких базується кіно як мистецтво, – крупний план і монтаж. Порівняння мов кінорежисера та письменника приводить до висновку, що “так само як літератору властивий свій індивідуальний стиль, кінорежисеру притаманний індивідуальний монтажний прийом викладу” (Пудовкін, 1955, 52). В. Пудовкін вважає, що кінематограф наділений більшим художнім потенціалом, ніж література: “Широке охоплення об’єктивної дійсності, яке можливе для літературного роману, повністю можливе і для кінематографа. Більше того, безпосередність сприйняття зорового образу (замість його літературного опису) і гнучкість прийомів монтажу дають змогу кінематографу легко справлятися із завданнями, майже нездоланими для літератури” (Пудовкін, 1955, 114). Таке ставлення до кіно, зведення його культу, присвоєння йому надзвичайних можливостей притаманне 20-м рокам ХХ століття, часові тотального захоплення кінематографом серед усіх діячів мистецтва.

Великим досягненням В. Пудовкіна було застосування ним прийому “цайт-лупи” при показі часу. Розмірковуючи про ефект від прийому крупного плану, кінорежисер винаходить свій видатний прийом “час крупним планом”. Він пояснював, що при сприйнятті навколишнього світу людина змінює дійсні просторові та часові співвідношення, при цьому останні широко не пояснюються і не застосовуються. Поштовхом до міркувань було усвідомлення того, що, зосереджуючись на деталі процесу, можна відносно уповільнити її швидкість у своєму сприйнятті, що не викривляє дійсного процесу, а навпаки, показує його глибоко й точно, зі свідомим керуванням увагою глядача (Пудовкін, 1955). “Іноді, – писав В. Пудовкін, – дуже невелике уповільнення зйомкою ходи людини надає їй тяжкість і значущість, якої не зіграєш...” (Пудовкін, 1955, 101).

В. Пудовкін виступав також за “залізний сценарій”, який передбачає продуманість найдрібніших моментів, адже сценарист повинен вміти писати на папері так, як це буде показуватися на екрані, точно позначаючи зміст кожного уривка та їхню послідовність (Пудовкін, 1955, 92–93). Проти такого розуміння виступив С. Ейзенштейн, який під сценарієм розумів “стенограму емоційного пориву, який прагне втілитися в накопиченні зорових образів” (Ейзенштейн, 1964, 50). Призначення ж режисера теоретик кіно вбачав у впливі на свідомість глядача, його внутрішній світ, емоції, почуття й волю.

Спочатку С. Ейзенштейн намагався втілити свою теорію на театральній сцені: “Атракціон (у розрізі театру) – всякий агресивний момент театру, тобто кожен елемент його, що піддає глядача почуттєвому або психологічному впливу, дослідно вивіреному і математично розрахованому на певні емоційні потрясіння того, хто сприймає” (Ейзенштейн, 1964, 270). Атракціон для С. Ейзенштейна є самостійним і первісним елементом конструкції спектаклю. Ним може бути слово або окрема сцена, сам герой або його костюм чи якийсь реквізит, але найважливішим є установка на певний кінцевий тематичний ефект. І не так важливо, які факти будуть показуватись, чи наявний між ними сюжетно-логічний зв’язок. Головне, на думку режисера, – це комбінація емоційних реакцій глядачів.

Аналоги монтажу атракціонів можна знайти й у літературі, де цей поширений засіб виражається в багатьох видах, як атракціон-несподіванка, атракціон-рекорд, атракціон-краса, атракціон-потворність, атракціон-чудо, атракціон-казус тощо. Особливо яскраво це можна побачити на прикладі творів експресіонізму, яким притаманні загострене відображення суб'єктивного світобачення, напруженість переживань і емоцій, бурхлива реакція на всі події, що відбуваються в суспільстві, акцентована образність. Український експресіонізм започаткував В. Стефаник своїми творами “Камінний хрест” та “Новина”. У стильову течію експресіонізму також частково вписується творчість М. Куліша (“97”), М. Бажана (збірка “17-й патруль”), та особливо проза М. Хвильового, І. Дніпровського, Ю. Липи, Т. Осьмачки.

У статті, присвяченій дослідженню монтажу атракціонів, С. Ейзенштейн підводить підсумки своїх роздумів: “Цей підхід докорінно змінює можливості в принципах конструкції «побудови, що впливає» (спектакль загалом): замість статичного «відображення» потрібної за темою події та можливості її вирішення тільки через впливи, логічно з такою подією пов'язані, висувається новий прийом – вільний монтаж довільно вибраних, самостійних (також і поза цією композицією і сюжетною сценкою дійових осіб) впливів (атракціонів), але з точною установкою на певний кінцевий тематичний ефект – монтаж атракціонів” (Ейзенштейн, 1964, 271). Разом з тим слід визнати, що С. Ейзенштейн так і не довів цю теорію до якогось логічного завершення, і вона неодноразово піддавалася критиці, згодом і сам режисер змінив до неї ставлення.

Спочатку це відобразилось на розумінні місця кіно серед інших мистецтв та його зв'язку з ними. “Якщо пафос його ранніх статей полягав радше у відокремленні кіно від театру, літератури, у виявленні прихованих, неповторних особливостей фільму, – аналізує І. Вайсфельд, – то пафос подальших досліджень в іншому – у творчому освоєнні суміжних мистецтв та літератури, у пошуках їхньої спільності, діалектичної єдності” (Ейзенштейн, 1964, 19). С. Ейзенштейн продовжив розробляти монтажні принципи та довів, що роль монтажу не зводиться лише до структурної функції, а головно є саме естетичною та ко-

мунікативною. У своїй пізнішій статті “Монтаж” кінематографіст писав, що “два будь-які уривки, поставлені рядом, неминуче поєднуються в нове уявлення, яке виникає з цього зіставлення як нова якість” (Ейзенштейн, 1964, 157), і вивів, так би мовити, правило монтажу, згідно з яким зображення А і зображення Б повинні бути так підібрані з усіх можливих, щоб саме їх зіставлення викликало у сприйнятті й почуттях глядача найбільш повний і вичерпний образ цієї теми (Ейзенштейн, 1964, 189). Тільки такий монтаж матиме, на думку режисера, реалістичне значення.

С. Ейзенштейн наголошував, що монтаж – це не проста склейка уривків плівки між собою, оскільки його сила в тому, що до творчого процесу залучаються емоції та розум глядача, який не тільки бачить зображальні елементи твору, але ще й переживає динамічний процес виникнення й становлення образу так, як переживав його автор. Глядача примушують пройти той самий творчий шлях, який пройшов автор, коли створював образ, відчуті в усій повноті задум автора, усі його емоції й відчуття, які виникали під час роботи над фільмом. Дослідник вважає, що саме монтажний принцип, на відміну від зображального, примушує творити самого глядача і саме завдяки цьому викликає велику внутрішню творчу схвильованість у реципієнта, яка й відрізняє емоційний твір від інформаційної логіки звичайного переказу в зображенні подій (Ейзенштейн, 1964, 170–172).

Проте слід пам'ятати, що монтаж матиме реалістичне значення, коли окремі уривки в поєднанні дають загальне, синтез теми, тобто образ, який втілює в собі тему (Ейзенштейн, 1964, 170). Необхідно творчо розкласти тему на певні зображення, а потім так їх поєднати, щоб оживити вихідну тему. Отже, проблема полягає в тому, як поєднати окремі частини плівки, щоб досягти необхідного ефекту, щоб монтажем створити новий художній образ. Цим питанням переймалися не тільки кінематографісти, а й письменники.

Зміна поглядів С. Ейзенштейна на зв'язок кіно з іншими мистецтвами відкрила для нього новий кут бачення старих проблем, завдяки чому виникла теорія “інтелектуального кіно”, суть якої – у здатності створити таке кіно, яке б “змогло вести думку аудиторії, при цьому виконувати

відому роль для емоціанолізації мислення” (Ейзенштейн, 1964, 97). Режисер уважав, що зображення людини можна замінити зображенням думки, через що були важливими не професійні актори, а “типажі”.

Активну участь у становленні нового мистецтва брав також Олександр Довженко, чиї фільми є справжніми поетичними творами, адже вони вибудовувалися за законами лірики. С. Фрейліх зазначає, що стилем українського режисера був суб’єктивний епос, оскільки подія відтворюється як спогад поета, як його переживання. “Засобами пластики і монтажу, – пише С. Фрейліх, – О. Довженко досяг такої цілісності, художньої замкненості, яка вичерпує, здавалося б, самі можливості звукового кіно” (Фрейліх, 2005, 254). Вважається, що завдяки творчій діяльності режисера “в літературознавчу термінологію увійшла кіноповість” (Українська літературна енциклопедія, 1990, 478). Фільми О. Довженка наскрізь пройняті фольклором, любов’ю до землі й природи, до України і свого народу. Кожен його кадр – це ніби окрема картина, сповнена лірики й метафоризму. Пейзажі Довженка-режисера завжди зняті в уповільненому темпі, неначе застигли кадри-картини, які бачив у своїй свідомості Довженко-художник. Фільми “Арсенал”, “Звенигора” – найяскравіші приклади поетичного кіно ери Великого Німого, а кінострічка “Земля” взагалі належить до дванадцяти кращих фільмів усіх часів і народів. В. Шкловський у праці “За сорок років” присвятив окрему главу українському режисеру, визнавши, що О. Довженко “був одним з найвидатніших проявів світової кінематографії. Він був одним з тих людей, які вчили людство *бачити*” (Шкловський, 1965, 393) (курсив мій – А.П.).

Отже, режисери доби німого кіно змушені були віднайти засоби передачі думки глядачеві у своєму новому мистецтві. І вони були знайдені – монтаж, ракурс, крупний план і деталь перетворили кінематограф на наймогутніше з мистецтв. Режисери відчули силу, отриману разом з цими прийомами кіно, тому спочатку відбувся справжній бум монтажу, його культ, і було проголошено, що монтаж є головним формотвірним елементом фільму, основним художнім засобом кінематографа. Але з часом, після появи звукового кіно, а потім і кольорового, режисери вже

мали змогу оперувати й іншими технічними засобами; їхній арсенал містив набагато більше можливостей упроваджувати в життя нові ідеї. Тому поступово монтаж відійшов на другий план, і серед майстрів кіно відбулася переорієнтація. Першим підтримав цю нову тенденцію Росселіні, а за ним Бертолуччі й А. Тарковський, які намагалися знімати довгими кадрами-епізодами та якомога менше користуватися монтажем, тож для них першочерговими художніми засобами стали кадр і монтаж. Проте А. Тарковський дещо інакше дивився на монтаж, аніж його попередники, так звані “прибічники «монтажного кінематографа»” (Тарковський, 1993, 59). Він підтримував думку, що “монтаж існує в будь-якому мистецтві, як прояв відбору, який здійснює художник, відбору та поєднання, без яких не існує жодного мистецтва” (Тарковський, 1993, 62). Отже, це ідеальний варіант склейки різних планів, кадрів, але не понять. Мова кіно, на думку кінорежисера, – у відсутності в ньому понять і символів. Монтаж же має бути заздалегідь закладеним у знятому на плівку кіноматеріалі. Якщо все буде продумано правильним ще до початку зйомок, пояснював режисер, тоді фільм вийде, “склеїться”. Отже монтаж не створює ритму картини, як уважали в період німого кіно, а організовує структуру фільму, поєднує сам час, який протікає в кадрі, і після цього поєднання виникає нове відчуття протікання часу. Тобто монтаж, на думку режисера, перериває природний плин часу, але тим самим створює нову його якість. “Викривлення часу, – розповідає А. Тарковський, – є засобом його ритмічного вираження” (Тарковський, 1993, 64). А саме ритм і є, за А. Тарковським, головним формотвірним елементом у кіно. Такий кінематограф дає змогу глядачам підключати власний досвід, скласти особисте ставлення до того, що відбувається на екрані. Монтажний же кінематограф позбавляє такої можливості, нав’язує відчуття автора та його ставлення до конкретної події. А. Тарковський був проти ейзенштейнівських принципів маніпуляції свідомістю глядача: “Як життя, що невпинно тече та змінюється, кожному дає можливість по-своєму трактувати та відчувати кожну мить, так і справжній фільм, з точно зафіксованим на плівку часом, поширюючись за межі кадру, живе в часі так само, як і час живе в ньому”

(Тарковский, 1993, 61). Режисер дотримувався думки, що справжній фільм стає незалежним від авторської думки, починає жити власним життям, коли стикається з глядачем. А монтаж у такому кіно – це прояв відчуття часу режисером. У монтажі, упевнений А. Тарковський, утілюється світогляд автора, його неповторний почерк. І якщо це дійсно високохудожній твір, то режисера можна одразу впізнати за його монтажем.

3. Висновки

Підсумовуючи сказане, можна зазначити, що в період німого кінематографу засобами кінопоетики режисери створили такі кіношедеври, які й досі входять до сотні кращих фільмів: “Броненосець «Потьомкін»”, “Земля”, “Мати”, “Елісо”, “Новий Вавилон” та багато інших. Цими творами вони відкрили нову естетику кіно. Кінематограф багато художніх засобів перейняв з літератури. Частину жанрових форм, таких як роман, мелодрама, драма, поема та інші, нове мистецтво також запозичило з літератури: роман став кінороманом, повість – кіноповістю, комедія – кінокомедією тощо. Кінематограф удосконалив ці засоби, прийоми та жанри, трансформував їх, знайшов способи замінити літературні образи кінематографічними, винайшов власні жанрові форми, виробив свою специфічну кіномову, яка пізніше почала впливати на літературу. Таким чином почався зворотній процес взаємодії мистецтв. Але кінематограф не формував літературу нового типу – вона почала формуватися задовго до його появи. Проте кіно сприяло тому, що література ХХ століття була сприйнята й оцінена інакше, ніж у ХІХ столітті.

Література:

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы ; ред.-сост. С. Дробашенко. М. : Искусство, 1966. 320 с.
3. Демин В. П. Кино в системе искусств // Встречи с Хмузой. Беседы о киноискусстве : для учащихся старших классов. М. : Просвещение, 1981. Кн. 1. С. 108–166.

4. Пудовкин В. Время крупным планом. URL: <http://www.kinocafe.ru/theory/?tid=9088>.
5. Пудовкин В. Избранные статьи. ВГИК ; ред.-сост. и автор прим. И. Долинский. М. : Искусство, 1955. 464 с.
6. Тарковский А. Уроки кинорежиссуры : учеб. пособие. М. : ВИППК, 1993. 92 с.
7. Українська літературна енциклопедія. В 5 т. / редкол. І. О. Дзевєрін (відп.ред.) та ін. К. : “Українська Радянська Енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2. 576 с.
8. Фрейлих С. И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского : учебник для вузов. М. : Академический проект, 2005. 512 с.
9. Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. М. : Искусство, 1965. 456 с.
10. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 1. 486 с.
11. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
12. Юткевич С. Кино – это правда 24 кадра в секунду. М. : Искусство, 1974. 327 с.

References:

1. Agafonova, N. A., (2008). Obshchaya teoriya kino i osnovy analiza fil'ma [General Film Theory and Fundamentals of Film Analysis]. Minsk: Tesej. [in Russian]
2. Demin, V. P., (1981). Kino v sisteme iskusstv [Cinema in the art system]. Moscow: Prosveshchenie. [in Russian]
3. Ejzenshtejn, S. M., (1964) Izbrannye proizvedeniya. V 6 tomah. T. 1 [Selected works. In 6 vol. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
4. Ejzenshtejn, S. M., (1964) Izbrannye proizvedeniya. V 6 tomah. T. 2 [Selected works. In 6 vol. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
5. Frejlj, S. I., (2005). Teoriya kino: ot Ejzenshtejna do Tarkovskogo: uchebnik dlya vuzov [Film theory: from Eisenstein to Tarkovsky: a textbook for universities]. Moscow: Akademicheskij projekt. [in Russian]
6. Pudovkin, V. Vremya krupnym planom [Elektronnij resurs] [Close up time]. – URL: <http://www.kinocafe.ru/theory/?tid=9088>.
7. Pudovkin, V., (1955). Izbrannye stat'i. VGIK [Selected articles]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
8. Shklovskij, V., (1965). Za sorok let. Stat'i o kino [For forty years. Movie articles]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
9. Tarkovskij, A., (1993). Uroki kinorezhisury: ucheb. posobie [Film Directing Lessons: Study Guide]. Moscow: VIPPK. [in Russian]
10. Ukraïns'ka literaturna encyklopediya. V 5 tomah. T. 2 [Ukrainian literary encyclopedia. In 5 volumes.

- Vol. 2]. Kyiv: "Ukraïns'ka Radyans'ka Encyklopediya" im. M. P. Bazhana, (1990). [in Ukrainian]
11. Vertov, Dziga, (1966). Stat'i. Dnevniky. Zamysly [Articles. Diaries. Ideas]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
12. YUtkevich, S., (1974) Kino – eto pravda 24 kadra v sekundu [Cinema is the truth 24 frames per second]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]