

К вопросу о классификации типов монтажа в экранных искусствах.

Старусева-Першеева Александра Дмитриевна

Аспирант

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова,
Москва, Россия

E-mail: solace-89@mail.ru

Монтаж является одной из главных составляющих языка экранных искусств, а также одним из пристально изучаемых киноведами предметов. Что же касается «младшего» экранного искусства, видеоарта, то здесь исследования монтажных решений весьма редки, поскольку изучением видео занимаются в большинстве случаев искусствоведы, и они склонны сосредотачиваться на другой проблематике [9]. Однако монтаж в видеоарте представляется интересным предметом анализа, так как видеохудожник может соединять кинематографические наработки в области монтажа с неожиданными решениями, подсказанными другими видами искусства (живопись, скульптура и др.).

Приступая к изучению особенностей монтажа в видеоарте, мы столкнулись с проблемой отсутствия не только строгой дефиниции понятия «монтаж», но также и с отсутствием единой классификации и описания типов монтажа. Данное исследование стало попыткой найти «рабочий» вариант типологии монтажа, применимой для изучения видеоарта.

Теория монтажа возникла в 1920-е годы в процессе творческого поиска режиссеров-авангардистов, таких как Л.В. Кулешов, В.И. Пудовкин, С.М. Эйзенштейн и их коллеги [2]. Однако их работы, будучи крайне важными для обучения искусству монтажа, все же не являются строго научными. То же относится и к более поздним книгам [6,8], а также учебникам по киномонтажу.

Монтаж сравнивают с речью. И здесь мы сталкиваемся с ситуацией, описанной Ф. де Соссюром: речь и язык не совпадают [3].

Исследованием кинематографа как языка, как знаковой системы занимается семиотика кино, пережившая бурный расцвет в 1970-80-х годах и давшая замечательные плоды [4]. Однако впоследствии интерес киноведов к данной дисциплине стал угасать, поскольку семиологи не сумели найти ответ на несколько принципиально важных вопросов как то: что считать знаком в кино? какова наименьшая структурная единица фильма? каковы фигуры знака в кино? и так дальше.

Представляется бесспорным, что монтаж – одна из ключевых фигур знака в кино (какую бы из интерпретаций понятия «кинематографический знак» мы ни рассматривали), но довольно трудно создать удовлетворительную классификацию типов монтажа, поскольку с его помощью решаются технические и художественные задачи разного уровня, а потому и типологий может быть множество. Можно для примера выделить несколько оппозиций:

• внутрикадровый монтаж/склейка;

• горизонтальный/вертикальный монтаж;

• линейный/нелинейный монтаж

и так дальше.

Наиболее удобным и наглядным нам представляется вариант классификации по характеру того, как в картине создается образ пространства-времени, хронотопа [1]. Близкой к тому является типология монтажа, показанная в Большой советской энциклопедии [6], и

если укрупнить приведенные там понятия, мы получаем следующие типы монтажа:

• **последовательный монтаж** (сцены последовательно сменяют друг друга согласно логике развития единого действия, и внутри каждой сцены нет пространственных и временных скачков). Пример: фильм К. Мунджиу «4 месяца, 3 недели и 2 дня» (2007);

• **параллельный монтаж** (ритмичное чередование нескольких действий, происходящих одновременно в разных местах, или сопоставление нескольких событий, происходящих в разное время и в разных местах[1]). Пример первого типа: фильм Г.Иньярриту «Вавилон» (2006), пример второго типа: фильм Д.Аронофски «Фонтан» (2006);

• **«ассоциативный» монтаж** (фильм строится как логичная или алогичная мозаика образов, относящихся к разным хронотопам, которые чередуются в непредсказуемом порядке). Пример: Л.Бунюэль, С.Дали «Андалузский пес» (1929).

Также нужно учесть такое явление как **знаковое отсутствие монтажа**, то есть случай непрерывной съемки, где на протяжении всей картины нет разрывов пространства и времени (А. Сокуров «Русский ковчег» (2001)).

В результате мы получаем четыре типа структуры, которые можно проследить как на уровне монтажного решения эпизода, так и на уровне решения целого фильма.

Данная типология подходит и для анализа произведений видеоарта, где встречаются все приведенные выше монтажные структуры. Более того, наше исследование показало, что в видеоарте данные четыре разновидности монтажа оказываются еще более выразительными и отличными друг от друга.

Если в кинематографе последовательный и параллельный принципы монтажа часто пересекаются в рамках одного произведения, а «ассоциативный» монтаж часто встречается во вставных эпизодах (например, в эпизодах сна или видения), то в видеоарте возможны случаи предельного «заострения» каждого из названных нами типов.

Видеоарт традиционно экспонируется в галерейном пространстве, где автор получает больше возможностей манипулирования аудиовизуальным материалом, так как в его распоряжении находится не только экран (как в кинотеатре), но и все пространство зала [7]. И видеохудожник может смонтировать последовательную цепочку кадров для моноэкрана (Стив Маккуин «Бесстрашный», 1997); может осуществить подлинно параллельный монтаж с помощью полиэкрана, где будут синхронно разворачиваться несколько сцен (Б.Виола «Пять ангелов для тысячелетия» (2001); а также может создать сложную «ассоциативную» монтажную конструкцию, случайным образом осуществляя склейку в режиме реального времени (В.Востелл «ТВ-деколлаж», 1963).

В результате исследования мы приходим к выводу о возможности использования в качестве рабочей модели классификации монтажа по типу хронотопа, согласно которой существует четыре типа структуры картины: знаковое отсутствие монтажа, последовательный монтаж, параллельный монтаж и «ассоциативный» монтаж. Данная типология позволяет анализировать структуру как фильма, так и произведений видеоарта, кроме того, она дает возможность учесть специфические возможности показа видеоарта и потому может стать отправной точкой для планомерного исследования особенностей монтажа как фигуры знака в видеоарте.

[1] Этот способ монтажа также называют «тематическим» [1], хотя по форме он совпадает с параллельным, что видно на примере фильма Д.У.Гриффита «Нетерпимость» (1916).

Источники и литература

- 1) Кино: Энциклопедический словарь/ Под ред. С.И. Юткевич. М., 1987.
- 2) Соколов В.С. Киноведение как наука. М., 2008.
- 3) Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Пер. с фр. Б. П. Нарумова. М.: Про-гресс, 1990.
- 4) Стрoение фильма. Сборник статей. — М.: Радуга, 1984.
- 5) Фелoнов Л.Б. Монтаж // Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1969—1978.
- 6) Фелoнов Л.Б. Монтаж как художественная форма, М., 1966.
- 7) Campany D. The cinematic: documents of contemporary art. — London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007.
- 8) Dmytryk E. On film editing: an introduction to the art of film construction. Focal Press, 1984.
- 9) Westgeest H. Video art theory: a comparative approach. Wiley-Blackwell, 2015.

Слова благодарности

Выражаю глубокую признательность моему научному руководителю К.Э.Разлогову, а также благодарю за важные советы А.Ковалева, А.Деникина и К.Преображенского.