КОНЦЕПТ
научно-методический электронный журнал
Скорик Е. А., Скорик А. А. Монтаж изобразительного и кинематографического пространства // Концепт. – 2014. – № 03 (март). – ART 14056. – 0,7 п. л. – URL: http://e-koncept.ru/2014/14056.htm. – Гос. рег. Эл № ФС 77-49965. – ISSN 2304-120X.
ART 14056 УДК 7.072.2

Скорик Елена Александровна,
учитель изобразительного искусства ГБОУ ЦО № 109 (школа Ямбурга), г. Москва
skorikcrew@yandex.ru

Скорик Александр Александрович,
телевидение, канал Ю-group, руководитель отдела «Пост-продакшн», г. Москва
skorikcrew@yandex.ru

Монтаж изобразительного и кинематографического пространства

Аннотация. *В статье рассматриваются и сравниваются монтажные схемы в построении художественных и экранных произведений. Цель исследования – определить общие корни, лежащие в основе кинематографических и изобразительных монтажных формул и модификаций, сложившихся задолго до рождения самого кино, а затем востребованных и в нём. Полученные результаты расширяют наши знания о становлении кинематографа, формировании его языка и стилистики. Разработанный материал предназначен для искусствоведов, культурологов, художников, специалистов кино и всех читателей, которые интересуются историей изобразительного искусства и взаимоотношением его с кинематографом.*
Ключевые слова: *движущаяся перспектива, виды монтажа, изобразительная композиция в кино, кинематографическая композиция в живописи.*
Раздел: *(05) филология; искусствоведение; культурология.*

Монтаж – специфика экранного языка и его образности. Монтаж управляет временем, пространством и движением, создавая на экране ту иллюзию реальной действительности, которая нужна художнику для выражения своего отношения к жизни, своих мыслей, своих идей.

Творческому процессу монтажа, вопросам изучения его возможностей лучшие мастера кино уделяли огромное внимание. Мировую известность получили работы по монтажу С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, Дз. Вертова, Л. Кулешова, С. Юткевича, А.Тарковского. За рубежом исследованиями в этой области занимались Л. Деллюк, Б. Балаш, З. Кракауэр, А. Базен. Как факт кинорежиссерской практики монтаж появился в лентах Гриффита, теоретически осмыслен был в работах Л.Кулешова и превращён в развитую кинематографическую теорию С. Эйзенштейном. С. Эйзенштейн также занимался поиском связей кинематографического монтажа с монтажом в других искусствах. По словам Р. Юренева, «постичь закономерность молодого, формирующегося синтетического искусства кино можно было, только поставив его в контекст закономерностей всей художественной культуры» [1]. Монтаж отнюдь не составляет исключительной черты кино. Здесь он только выражен особенно ярко. В данной статье предпринята попытка увидеть, исследовать и впервые классифицировать в художественном творчестве изобразительную сторону этого явления с точки зрения его синематических проявлений и определить в кинематографических монтажных схемах детерминированную связь с традиционной живописной образностью.

Большой интерес для творцов всех времён представляли категории пространства и времени. Пространственно-временной континуум был краеугольным камнем во все времена становления изобразительного творчества. Размышления об изменчивости этих понятий, о взаимовлиянии их друг на друга отражались в монтажно-образных структурах их произведений.

Ещё ассирийцы заложили основы визуального монтажного повествования с пространственно-временными интервалами на стенных рельефах. Древнеегипетские рисунки и греческие статуи в одном образе сочетали несколько разнонаправленных осей движения. Древнегреческий скульптор Поликлет (V в. до н. э.) ваял человеческие фигуры, готовые к движению, сочетая в них разные динамические моменты. Грудные мышцы расслаблены, а спинные – напряжены, ноги нереально удлиненны. Целенаправленно гипертрофированные реальные черты оказывали сильное воздействие на зрителя. В дальнейшем гипертрофирование будет свойственно всей художественной культуре: преувеличение значения цвета – у импрессионистов, формы – у постимпрессионистов, эмоциональности – у экспрессионистов, идеи – у концептуалистов и т. д. В кинематографе также ни один жанр не обходится без гиперболы, например в боевиках – преувеличение силы и ловкости, несвойственное человеку, в фэнтези – сверхвозможности человеческого мозга и духа… Самый знаменитый памятник в Риме – Колонна Траяна (II в.) – феномен кинематографического монтажного видения, своего рода киноэпопея в камне. Поднимаясь взглядом снизу вверх, зритель наблюдает покадровое повествование боевых подвигов императора Траяна и пленение даков римлянами. Император фигурирует на этих рельефах более восьмидесяти раз. Скульптор предлагает разноракурсовые моменты, виды сбоку, снизу, сверху, крупные и средние планы, и в каждом присутствует лидер как главное действующее лицо первого в истории трейлера. По мнению Ю. Лотмана, «кино – единственный вид зрительного искусства, в котором точка зрения обладает подвижностью и поэтому получает особенно важную роль в построении языка этого искусства» [2]. На самом деле подвижная точка зрения в живописи часто встречаемое явление. Движущаяся перспектива в древнекитайских и японских пейзажах на свитках выстроена по принципу многоуровневого пространства, скомпонованного из монтажных частей. Художник как бы осматривает изображаемый объект с разных точек зрения. Раскручивание свитков и изучение пространственно-временных рисунков производит впечатление кинопросмотра. Примеры эти свидетельствуют о том, что кинематограф как синтез пространства, движения, времени на основе монтажной выразительности зарождался в изобразительном искусстве. Современное арт-искусство эксплуатирует инновации синематического творчества в области композиционно-монтажного построения сюжета. В таком ракурсе определяются детерминированные связи, выстраивается динамика интеграции искусств и открываются новые горизонты исследования. При этом необходимо провести классификацию монтажной аналогии в изо- и кинопроизведениях.

1. Межкадровый монтаж. В кинематографе это обрезание плёнки для устранения ненужных кусков, вставка и склеивание дополнительных кадров. В живописи это уменьшение или увеличение уже готового полотна с целью его композиционной организации, а также вкройка заплат для исправления деталей. Например, Рембрандт увеличил снизу размер уже законченного «Ночного дозора» (1642), а в «Заговоре Юлия Цивилиса» (1661) готовую работу обрезал по краям. В истории искусства бытует предание, что В. Суриков начал писать «Боярыню Морозову» (1884–1887) на холсте меньшего размера, но, дополнительно нарастив нижний край полотна, усилил перспективу уходящей вдаль дороги, по которой скользят полозья саней.

2. Последовательный монтаж. При этом приеме события на экран показываются в той последовательности, в какой они происходят в жизни. Фильм вытянут в одну линию, в нем действует логика пространственно-временных и причинно-следственных связей. В живописи последовательный монтаж событий с большим

мастерством создал Рафаэль при написании фрески «Изведение апостола Петра из темницы» (1511–1514). В центре изображён в темнице за решёткой спящий апостол, над которым склоняется ангел. В правой части тот же ангел выводит Петра из темницы, в то время как стража спит, в левой – проснувшиеся стражники, обнаружив исчезновение Петра, поднимают тревогу. Рафаэль соединяет в этой фреске разновременные пространственные мотивы, используя последовательный изобразительный монтаж. То же самое наблюдается на фреске Микеланджело «Грехопадение и изгнание из рая» (1508–1512). Название работы о последовательности действий говорит само за себя. В картине С. Боттичелли «Весна» (1477–1478) бог западного ветра Зефир ловит нимфу и тут же превращает её во Флору, богиню цветов и вестницу весны. Эта трансформация представлена в одном живописном формате. С. Боттичелли также соединил четыре последовательных события на одном полотне в «Сценах из жизни святого Зенобия: последнее чудо и смерть святого» (1500–1505). Все истории со святым расположены одна за другой, слева направо, словно киноплёнка с последовательными кадрами. Картину Тинторетто «Нахождение тела святого Марка» (1562) нужно рассматривать начиная с последнего плана. На едином живописном пространстве представлены несколько последовательно разворачивающихся эпизодов одной истории. «Кинематографические» преобразования в виде повествовательного монтажа включал в свою замысловатую графику «метаморфоз» и М. Эшер («Предопределение», 1951). В результате незначительных изменений в очертаниях он воспроизводил динамику последовательного перехода одних форм в другие, например, птиц превращал в рыб и наоборот.

3. Параллельный монтаж. На экране над повествовательным уровнем может (иногда фрагментарно) возникать иной текстуальный слой, с которым события интриги связаны как бы «по вертикали». Сущность этого приема заключается в чередовании отдельных монтажных кадров одного действия с кадрами другого. Это вызывает у зрителя впечатление одновременного развития двух параллельных действий, помогает сосредоточить его внимание на одном эпизоде и вместе с тем эмоционально подготовить к восприятию другого («Спасённый Ровером», реж. С. Хепуорт, 1905; «Летят журавли», реж. М. Калатозов, 1957). В изобразительном искусстве аналогом параллельного киномонтажа можно назвать работу художника Ф. Сурбарана «Молитва Святого Бонавентуры» (1629). Эта история о том, как святой разрешил спор кардиналов по поводу избрания папы римского и указал им достойного кандидата. В одном формате автор соединил два разных события в разных местах, не связанных последовательно, а происходящих параллельно. В правой стороне – спорящие кардиналы, в левой – молящийся в келье Бонавентура.

4. Ассоциативный монтаж. Образы ассоциативного монтажа у зрителя вызывают определенную связь (ассоциацию), и возникает понимание принципиально нового смысла основного действия или характера персонажей. Таким образом, зритель додумывает то, что на экране не показано, но в его сознании создается полное впечатление законченного действия. Этим приемом увязывают кадры, формально различные по внутреннему содержанию, придавая им нередко новый смысл. На практике ассоциативный монтаж часто используется вместе с параллельным. Ассоциативный монтаж нередко помогает доносить до зрителя содержание сцены, эпизода или характеристику действующего лица в более заостренной художественной форме («Учитель на замену», реж. Т. Кэй, 2011). В киноленте «Солярис» (1972) режиссёр А. Тарковский монтирует кадры, в которых сын встречается с отцом. Двойная ассоциация, усиливающая эмоциональное воздействие, соотносится с картиной Рембрандта «Возвращение блудного сына».

Ассоциативный монтаж в мировой художественной культуре – излюбленный приём художников. В картине Г. Рени «Вакх, пьющий вино» (1623) упитанный Вакх представлен младенцем, осушающим сосуд с вином вместо полагающегося по возрасту молока. Винная бочка рядом с ним, увитая виноградной лозой, наполняющаяся и опорожняющаяся одновременно, вполне красноречиво характеризует распущенного древнеримского бога виноделия.

5. Перекрестный монтаж. Перекрестный монтаж является разновидностью параллельного монтажа. Это соединение разновременных и пространственных кадров (например, прошлое, настоящее, будущее или не лучшие моменты в жизни героя ленты и счастливые), причём одни могут быть монохроматические, другие – хроматические («Тарас Бульба», реж. В. Бортко, 2008; «Вавилон», реж. А. Г. Иньярриту, 2006). При этом часто применяется метод наплывов – мягкий, плавный переход от кадра к кадру. Изображение постепенно исчезает, делаясь все более прозрачным, а на смену ему одновременно возникает другое. Нечто вроде наплыва, мягкого перехода из горнего в земное можно увидеть в работе Рафаэля «Сикстинская Мадонна» (1514). Дева Мария с божественным Младенцем на руках выходит к людям из затуманенного небесного пространства, заполненного неясными очертаниями ангельских лиц. В картине «Возвращение блудного сына» (1668–1669) Рембрандт создал плавное проступание персонажей из темноты на свет, из мрачной повседневности в радостное состояние, вызванное встречей отца с сыном. Фреска капеллы дель Арена в Падуе «Поцелуй Иуды» Джотто ди Бондоне (1303–1305) – яркий пример композиции действия с причинно-следственной связью, переданной перекрёстным, подчиняющимся художественной логике монтажом. Данный сюжет из евангельской истории – символ предательства, повлёкшего за собой распятие Христа. В глубине изображения трубящий в рог юноша. Поднятый раструбом в небо горн – предвестник будущего воскрешения Сына Божьего. Гибель еще не произошла, но о возвращении к жизни уже есть известие. Один из основоположников братства прерафаэлитов Д. Э. Миллес в своей работе «Христос в родительском доме» (1849–1850) изобразил маленького Иисуса в плотницкой мастерской, поранившего руку гвоздём, что упреждает грядущее распятие.

6. Чередующийся монтаж. Специфика чередующегося киномонтажа заключается в том, что действие прерывается вне зависимости от его завершенности в самом драматическом месте. Обрыв плана на кульминации, подчеркивающий драматизм ситуации, стал для экранного искусства совершенно привычным. В живописи чередующийся монтаж привычен для художников ещё с древних времён. Иконописцы сочетали разновременные и пространственные кульминационные сцены в единой панораме. В иконографии времён Ивана Грозного чередующееся интегрирование драматических событий покорения Казани (1552) в одном изобразительном пространстве «Церковь воинствующая» (1550-е годы) усиливает напряжённость в целом.

7. Невидимый монтаж. Режиссёр Г. Пабст «позволял монтажу быть менее заметным, обеспечивающим более плавное течение действия. Он делал вставку под новым ракурсом в тот момент, когда фигура или предмет перемещались по экрану. Впервые Пабст применил невидимый монтаж в так называемых уличных фильмах, вроде «Безрассудного переулка» (1925) [3]. Виртуозом подобной формулировки невидимого монтажа в изобразительном искусстве был П. Веронезе – блестящий представитель венецианской школы живописи эпохи Ренессанса. В протяжённую по горизонтали композицию «Брак в Кане Галилейской» (1564) включены разные по времени события: сцена первого ставшего широко известным чуда Христа и сцена

праздничного пиршества с современниками художника. Мария и Христос приглашены на торжество, а временные границы между ними и другими гостями стёрты. Невидимый монтаж соединил семь благородных поступков милосердия в картине Караваджо «Деяния милосердия» (1607). Как Рафаэль в «Афинской школе» (1511) объединил одним интерьером всех её представителей, а К. Брюллов в «Последнем дне Помпеи» (1830–1833) трижды изобразил графиню Ю. П. Самойлову в разных амплуа на фоне общего сюжета, так и К. Моне в «Завтраке на траве» (1865) объединил одним пейзажем всех персонажей, в качестве которых были одни и те же модели, в разных позах расположившиеся на пленэре. Изменение мизансцен с одними и теми же актёрами в границах единого живописного полотна Моне представил как невидимый изомонтаж в истории о воскресном пикнике. Последователями такой монтажной живописи стали футуристы, отвергавшие традиционную культуру во всех её проявлениях и воспевавшие новую эпоху индустриализма и кинематографии. Многие направления творчества футуристов интегрировались с кино. Художник У. Боччони в образном ряде своих картин создавал уникальные формы непрерывности в пространстве («Красный автомобиль», 1904–1905). Детерминированная монтажная формула выведена в картине И. Глазунова «Вечная Россия» (1988). Русская история разворачивается перед зрителем, словно на экране.

8. Полиэкранный монтаж обеспечивает одновременный показ нескольких тематически связанных изображений в кадре. В кинематографе полиэкран появился в середине XX века, но особенно стал популярен в XXI столетии. Сегментированный киноматериал, собираемый в единый визуальный контекст, создает принципиально иную смысловую полиэкранную композицию («Телефонная будка», реж. Д. Шумахер, 2002; «Авиатор», реж. М. Скорцезе, 2004; «Дом у озера», реж. А. Агрести, 2006). Детерминанта полиэкрана выражается различными способами. Например, кадр может выстраиваться на основе вариаций одновременно происходящих событий в разных точках вокруг основного события или динамики хроматических и монохроматических акцентов с целью обозначения кульминации и выделения действий с главным героем. Полиэкран, сконструированный из нескольких видеомодулей, предоставляет зрителю больше информации в единицу экранного времени. Дифференциация различных пространственно-временных планов является особенностью европейской живописи с XV века и иконографических композиций с житийными клеймами по периметру. Икона способна оформить всё жизненное пространство объектов религиозного почитания в разные моменты их истории в границах одной картины-мозаики, собранной из историй человеческой жизни («Никола Зарайский с житием», XIV век). Подобное пространство – изомонтаж из нескольких сцен в одном формате – создал нидерландский живописец И. Босх в картине «Семь смертных грехов» (1480). В центре расположены изображения грехов, а за грехами – воздаяние. Полиэкранные элементы на фреске или на живописном полотне каждый автор монтирует поразному в зависимости от их нагрузки и концепции произведения. В 1508 году Микеланджело расписывает в Риме потолок Сикстинской капеллы в папской резиденции – Ватикане. Он создает на своде свою собственную нарисованную архитектуру, разделив её на отдельные изобразительные плоскости: мощные столбы, поддерживающие карниз и арки, «переброшены» через пространство капеллы. Все промежутки между этими столбами и арками заполнены изображениями людей, вовлечённых в различные сюжетные линии. Эта нарисованная архитектура организует роспись, отделяет одну композицию от другой, создавая мощный живописный «широкоформатный полиэкран» для изложения истории мира. Благодаря избранному автором по современным понятиям вполне «кинематографическому» приёму фрагментарность этой истории, состоящей из отдельных значимых

моментов, в композиции также отображена фрагментарно, но эффект множественности подчинен единой центрирующей идее.

Ещё один оригинальный способ организации изобразительного полиэкрана – это размещение в картине зеркала. Через зеркальность художник может показать внутренний мир героя произведения, обнажить его тайное, мечты, воспоминания, то есть создать два разных мира, реальность и зазеркалье (К. Массейс «Меняла с женой», 1510–1515). Интересен изобразительный полиэкран у испанского живописца Д. Веласкеса в работе «Пряхи» (1657). Картинную плоскость он разделил на две части. На первом плане – начало мифологической истории, на втором – её завершение. Многогранность этого шедевра включает визуальное обозначение прорыва через временное пространство – своего рода портал из настоящего в недалёкое будущее в границах одного холста с одними и теми же действующими лицами. Кинодраматурги довольно часто эксплуатируют такой прием.

В триллере «Код да Винчи» Р. Ховарда (2006) в одном поликадре рядом с событиями, происходящими в прошлом, например детскими воспоминаниями героини фильма, проходят события данного времени. В фантастическом боевике «Пророк» Л. Тамахори (2007) сочетаются кадры из сиюминутных ситуаций и тех, что наступят позже.

9. Сталкивающиеся изображения. Для развития киноязыка многие режиссеры и художники-постановщики использовали и продолжают использовать монтаж, аналог которому находим в изокультуре.

В 1515 году Леонардо как автор научного рисунка воспроизвёл конец мира в апокалипсической серии «Потоп», изобразив экспрессивными линиями «столкновение» разбушевавшихся стихий. В дальнейшем тема «сталкивающихся» стихий станет достаточно популярной у живописцев. Подобный ремейк в 1891 году создал художник Д. Энсор («Христос, усмиряющий бурю»). Слияние разбушевавшихся стихий – грозового неба и низвергающейся водяными потоками огромной волны – он передал ударами нервных мазков и напряжённостью красок. В футуристической живописи У. Боччони эстетизируется современный город «столкновением» улицы с городским кварталом («Улица входит в дом», 1911). П. Пикассо рассекал разноракурсовые изображения на сегменты, а затем, варьируя их, собирал в единое целое (“Portrait De Femme”. 1937). В кинематографе впервые этот приём использовал С. Эйзенштейн в фильме «Броненосец Потемкин» (1925). Он снимал сцены с разных точек зрения и дистанций. С помощью монтажа получал «сталкивающиеся» изображения в одном эпизоде. Для усиления впечатления от масштабности сражений подобное делал С. Бондарчук в своих кинороманах «Война и мир» (1967) и «Ватерлоо» (1970).

В настоящее время компьютерные технологии позволяют широко применять такой монтаж в лентах о природных катаклизмах и масштабных катастрофах («2012», реж. Р. Эммерих, 2009).

10. Симультанизм. Рождение кинематографа вызвало появление такого раздела в футуристической живописи, как симультанизм (одновременность). Важной художественной идеей футуризма стал поиск пластического выражения стремительности движения, скорости как основного признака темпа жизни, так убедительно показываемого в кинофильмах. Кино становится для живописи альтернативной реальностью. Однако приёмы симультанизма появились в творчестве художников задолго до возникновения синематического искусства. В поисках интересной композиции Леонардо да Винчи часто на одном листе демонстрировал её разные варианты, не скрывая и не стирая своих предварительных зарисовок («Мадонна с кошкой», 1478). Сохраняя отдельные фазы движения, он создавал для наблюдателя иллюзию

взгляда сверху, сбоку или снизу. Но если заглянуть в историю ещё дальше, то демонстрация изображения с разных сторон уже встречалась в рисунках индейцев доколумбовой Америки. Симультанизм как приём выражения нестатичности мира в шумерской цивилизации, процветающей в IV тысячелетии до нашей эры, отразился в рельефных изображениях крылатого быка с человеческой головой и пятью ногами, как бы суммирующих его поступательные перемещения в пространстве и времени. Такие же поступательные перемещения мы видим у одного из персонажей с тремя ногами, несущего поднос с тарелками, в картине П. Брейгеля Старшего «Крестьянская свадьба» (1566–1567). Э. Уорхол применил симультанизм в «Автопортрете» (1978), «Револьвере» (1982) с целью внести в изобразительную неподвижность динамику, свойственную данным объектам в естественных условиях. Французский художник Р. Делоне первым оценил симультанную эстетику цвета. Он обнаружил, что, располагая цвета рядом, можно добиться своеобразной оптической иллюзии вибрации, более или менее заметной в зависимости от соседствующих цветов, их интенсивности, площади поверхности. Открыв эту особенность, художник выразил динамизм цветом в чисто физическом зрительном восприятии в серии картин «Круглые формы» (1912–1913).

В нынешнюю эпоху высоких скоростей и темпов жизни ни один киножанр не обходится без “action”, особой энергетики. В силу этого уже сам кинематограф начинает обозначать симультанизм, использовать симультанный монтаж. Для фиксации зрителем некоторых моментов движения создатели фильмов начали членить на фазы безудержный темп, разрушая пластичность, воспроизводить его мгновения («Матрица», реж. Энди и Лари Вачовских, 1999; «Пророк», реж. Л. Тамахори, 2007; «Области тьмы», реж. Н. Бёргер, 2011). Динамическая дискретность в кино и живописи – детерминированная составляющая, обогащающая язык искусств.

11. Эффект оверлеппинга (перекрывание). Термин появился лишь в XX веке. Оверлеппинг, интенсифицирующий глубину пространства частичным наложением друг на друга форм, объектов, персонажей первого и дальнего планов, является наследием средневековой китайской живописи и встречается в творчестве многих великих живописцев. Ф. Гойя в картине «Махи на балконе» (1805) многоплановостью создал разные миры – мир свободолюбивых женщин и мир испанской инквизиции. В монументальной композиции Энгра «Сон Оссиана» (1813) за уснувшим седовласым кельтским поэтом, словно в иной плоскости, начинается пространство снов, где оживают герои его поэм. Для творчества лидера советской художественной жизни 1970-х годов Т. Назаренко «характерны аналитичность и стремление к многоплановому прочтению смысла произведения. Её картина “Московский вечер” написана как групповой портрет друзей художницы. Фоном служит не интерьер мастерской (где проходит встреча), а московский пейзаж… На столике перед друзьями лежат старинные фотографии, чудом сохранившиеся номера давно не издававшихся журналов, репродукции живописных портретов. Молодые люди, вдохновлённые этими весточками ушедшей эпохи, мысленно перенеслись в тот век, когда были живы герои этих фотографий и модели, с которых писались портреты» [4]. Т. Назаренко разрушает границы интерьера мастерской, располагает героев в свободном пространстве (первый оверлеппинг), в котором появляется старинный портрет кисти Г. Островского (второй оверлеппинг). Автор, написав в картине сочетание разных временных эпох, выстроенное как многослойный монтажный кадр, придала композиции изобразительную кинематографичность. Перекрытие событий как удачный монтажный ход используется в разных жанрах кино. Для показа снов, мыслей героев, их прошлого или будущего

экранное искусство воспользовалось этой изобразительной формулой – наложением образов. Киносъёмочный трюк, при котором два изображения или более фиксируются на один кадр киноплёнки, можно увидеть в фильмах «Парфюмер» (реж. Т. Тыквер, 2006); «Мы из будущего – 2» (реж. О. Погодин, 2010); «Шерлок Холмс. Этюд в розовых тонах» (реж. П. МакГуиган, 2010). В кинодраме «Дом храбрых» И. Уинклера (2006) демобилизовавшиеся солдаты вспоминают ужасы войны в Афганистане, от которых никуда не уйти, и это сопровождает их вторым планом на протяжении всего сюжета. В криминальной комедии «Тринадцать друзей Оушена» (реж. С. Содерберг, 2007) для сокращения времени показа совмещаются все этапы авантюрной операции за счёт наложенных друг на друга прозрачных кадров.

12. Приближение объектов в живописи и в кино. Киномонтаж сознательно сближает пространство между разнородными событиями и смысловыми планами. В этом ракурсе особенно кинематографичны произведения художника В. Сурикова. В архитектурной организации полотна «Утро стрелецкой казни» (1878–1881) автор умышленно сдвинул все сооружения на площади к Лобному месту, применив композиционный приём сближения планов. Сближением планов в произведении «Меньшиков в Берёзове» (1883) Суриков подчеркнул бывшее могущество полудержавного властелина. Написав крупным первым планом членов семьи, он поместил их в средний интерьерный план избы. Художник изобразительным монтажом решил психологическую задачу, показав, что бывший соратник Петра I и теперь могуч и всё ещё не сломлен. В кино приближение в кадре объектов, находящихся на достаточном удалении друг от друга, даёт возможность зрителю наблюдать за персонажами на экране одновременно и близко («Опасный возраст», реж. А. Прошкин, 1981).

13. Полиптих. Все части полиптиха согласованы между собой. Они читаются как единый текст. В полиптихах (диптихах, триптихах и т. д.), многоплоскостной живописи, наблюдаются пространственно-временные скачки со своей кульминационной особенностью, но связанные фабулой со всем произведением в целом (И. Босх «Сад земных наслаждений», 1500–1510; А. Хьюз «Канун Святой Агнессы», 1856; Ю. Ракша «Поле Куликово», 1980). Монтажная организация некоторых киносюжетов заимствована из построения изобразительных полиптихов. В современном кинематографе полиптихи из трёх-четырёх и более короткометражных новелл помогают более полно раскрыть авторский замысел. В фильмах из коротких кинолент («Париж, я люблю тебя», 2006, «У каждого своё кино», 2007, «Нью-Йорк, я люблю тебя», 2009) одно кинопространство (кинополиптих) объединяет краткие повествования, зарисовки, сюжетные линии в которых переходят из одной истории в другую.

14. Трейлеры. Ни один масштабный фильм сегодня не обходится без программы по его продвижению. Огромную роль в этом играет видеореклама. Рекламную функцию выполняет трейлер. Это небольшой видеоролик, состоящий из кратких и наиболее зрелищных фрагментов фильма, комбинированных по принципу калейдоскопа. Трейлер показывается до или после фильма. Трейлер может анонсировать не только данный фильм, но и совсем другую ленту. В нём присутствуют название и логотип фирмы или кинокомпании, занимающейся производством картины, список авторов и актёров. Это своеобразная этикетка кинематографического товара, состоящая из кусков, скомбинированных чередующимся монтажом, но сама привязываемая к кинокартине последовательным монтажом.

Изобразительное искусство стоит в авангарде изобретения арт-трейлеров. Л. Кранах Старший, немецкий живописец и график эпохи Возрождения, создал великолепный трейлер «Охота на оленей и кабанов» (1544). Многофигурное произведе-

ние рекламирует богатые угодья представленного поместья: разнообразные виды деревьев, произрастающие вокруг великолепного замка, обилие зверей и дичи. Сценки охоты, будь то на кабанов, медведей или оленей, чередующимся монтажом соединены на одном полотне. В картину включены подготовительные этапы нападения на животных – спрятавшиеся в засаде охотники и наблюдатели в предвкушении захватывающего зрелища, а также финальные моменты – охотники с добычей, лежащей у их ног. Центр композиции отсутствует, всё соединилось в один рекламный изобразительный ролик. А в довершение в левом верхнем углу картины представлен герб хозяина, логотип производителя и автора всего этого природного и рукотворного богатства с подданными – актёрами. Рекламные вставки разнообразные по форме и содержанию, ориентированные на широкую публику, её разнообразные вкусы и покупательские способности, особенно распространены в фильмах, демонстрируемых по телевидению.

15. Компьютерный монтаж. В современном кинематографе монтаж в цифровом формате стал необходимой фазой создания фильмов в периоде «постпродакшн». В отличие от технологий бесцифровой эпохи, содержание его полностью соотносится с представленной классификацией. В настоящее время воспроизведение виртуального движения в живописных картинах стало возможным благодаря также цифровым технологиям. Мультимедийная выставка «Ван Гог. Ожившие полотна (Van Gogh Alive)», разработанная и созданная австралийской компанией GRANDE EXHIBITIONS, репрезентировала динамические проекции работ художника на экраны больших размеров. Компьютерный монтаж создал динамичные изображения с перемещающимися по картинной плоскости деталями, привлекающими внимание зрителей к неповторимому стилю, колориту и живописной технике художника. Многие галереи мира в собственном пространстве популяризируют творчество великих мастеров и современное искусство в рамках мультимедийных проектов. Программы с использованием средств мультимедиа многомодальны. Объединив текст, звук, анимацию видеоизображений, они представляют динамическую визуализацию полотен, ставшую элементом современной музейной культуры. Это обеспечивает качественно новый кинематографический уровень восприятия художественного творчества.

Сквозь призму открытий в монтажной образности изобразительного искусства выявляются тенденции становления кино, формирования его языка и стилистической манеры. Появление кинематографа позволяет переинтерпретировать опыт художественной культуры как профетическое видение будущего монтажного синематического искусства. Систематизация в этом направлении и исследование новых возможностей художественной выразительности при развивающихся цифровых технологиях станут опорой в создании произведений экранного и изобразительного творчества. С точки зрения организации и трансформации сюжетного материала кинематограф в цифре будет всё более живописным, а живопись – кинематографичной. Конечным итогом исследования взаимоотношений арт- и киноискусства является новое понимание и новый взгляд на их естественную и необходимую детерминированность.

Ссылки на источники

1. Юренев Р. Н. Эйзенштейн о монтаже. – М., 1998. – С. 510.
2. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. – Таллинн: «Александра», 1994. – С. 59.
3. Паркинсон Д. Кино. – М., 1996. – С. 28.
4. Третьяковская галерея. Искусство XX века. – М., 2011. – С. 95.

КОНЦЕПТ
научно-методический электронный журнал

Скорик Е. А., Скорик А. А. Монтаж изобразительного и кинематографического пространства // Концепт. – 2014. – № 03 (март). – ART 14056. – 0,7 п. л. – URL: http://e-koncept.ru/2014/14056.htm. – Гос. рег. Эл № ФС 77-49965. – ISSN 2304-120X.

ART 14056 УДК 7.072.2

ISSN 2304-120X

Elena Skorik,
the teacher of Fine Arts of High Qualification GBOU CE № 109, Moscow
Alexander Skorik,
TV, the head of the "Post-production", Moscow
skorikcrew@yandex.ru

Montage of art and the cinematic space

Abstract. This article discusses and compares the montage schemes in the construction of creations of art and screen. The purpose of the study to identify common roots underlying the cinematic and art montage formulas and modifications established long before the birth of the cinema, and then sought it. The obtained results extend our knowledge about the formation of the cinema, the formation of his language and style. The developed material is intended for art experts, culturologists, artists, film experts and all the readers who are interested in art history and its interrelationship with the cinema.

Key words: moving perspective, the types of montage, art composition in the movies, cinematic composition in painting.
References: 1–4 – Russian Sources.

Рекомендовано к публикации:
Горевым П. М., кандидатом педагогических наук, главным редактором журнала «Концепт»;
Утемовым В. В., кандидатом педагогических наук