

A. M. ТЕНБАЕВА

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ МОНТАЖА КАК ПРИНЦИПА КОМПОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Творчество – путь познания бытия. Художники (в широком смысле слова) всех времен хотели передать индивидуальное мировосприятие, информацию о собственном познании мира. В этом заключается общекультурная роль искусства.

Ю.Лотман в одной из поздних своих работ писал: «...культура – не склад информации. Это чрезвычайно сложно организованный механизм, который хранит информацию, постоянно вырабатывая для этого наиболее выгодные и компактные способы, получает новую, зашифровывает новую, зашифровывает и дешифровывает сообщения, переводит из одной системы знаков в другую. Культура – гибкий и сложно организованный механизм познания» [1,396].

Художники словесного искусства передают информацию посредством текста. Развитие литературы требовало новых приемов и методов. В разные периоды в разных литературах появлялись методы, получившие одно и то же название при довольно разнообразных определениях - «монтаж».

Монтаж с французского языка переводится как «подъем, установка, сборка». «Самое общее определение монтажа оказывается применимым к любой области человеческого сознания и теоретического оформления результатов» [2, 109].

Как известно, рубеж XIX и XX веков в Европе и России ознаменовался революционными изменениями во всех сферах жизни – социальной, общественной, культурной. Возникают новые направления в живописи, во Франции заявил о себе кинематограф.

В статье, посвященной французским поэтам-классикам начала XX века, В.Божович [3] писал

о нарастающем ощущении вхождения в область неведомого, что вызвало необходимость пересмотра принципов поэзии, отход от ирреальности символизма, стремление к конкретности, визуальности описания. Поэты в поисках новых методов обращались к живописи и кино¹.

Исследователь говорит о *принципе монтажа* в поэзии Аполлинера. При этом он разграничивает «техницистский термин» (по мнению В.Божовича, свойственный поэтике конструктивизма) и «метод эвристического сближения, сопоставления удаленных друг от друга понятий, предметов, сфер жизни – их неожиданное слияние, образующее новое поэтическое качество» [3, 121].

Последнее определение не противоречит принципам «техницистского термина». Сравним это утверждение с определениями теоретика монтажного кино С.Эйзенштейна: «...монтаж есть вовсе не столько последовательность ряда кусков, сколько их одновременность: в сознании воспринимающего кусок ложится на кусок и несовпадение их цвета, света, очертаний, размеров, движений и пр. и дает то ощущение динамического толчка и рывка, который служит основой ощущения движения *физического движения* к сложнейшим формам *движения внутри понятий*, когда мы имеем дело с монтажом метафорических образных или понятийный сопоставлений» [4, 122].

Как отмечает В.Божович, Блез Сандrar черпал идеи в новых направления живописи. Он называет устаревшим линейную перспективу и одним из новых принципов изображения действительности утверждает принцип «красоты в движении»: «А ведь мы научились видеть красоту в движении видимого – во время прогулок, в трам-

¹ Интересно, что при этом роль «старшего искусства» поэзии понималась в эстетизации «молодого искусства» кино. Аполлинер писал: «Было бы странно, если бы в эпоху, когда кино, искусство по самой своей сути, является собой книгу зрительных образов, поэт не стремился рисовать картины для умов мыслящих и более утонченных, не довольствующих грубыми фантазиями тех, кто фабрикует фильмы. Однако со временем фильмы станут более утонченными, и можно предвидеть, что в один прекрасный день... поэты получат неведомую доселе свободу выражения» (Цит. по: 3, 110).

вае, поезде, автомобиле, когда картина вытесняет другую, или смыкается с ней, или они на время сливаются между собой» [3, 122].

Ученый отмечает, что поэт не думая о кинематографических приемах, по сути, описывает кадросцепление в кино. На наш взгляд, этот прием точнее можно определить как монтаж сменяющейся точки съемки (по терминологии С.Эйзенштейна). С.Эйзенштейн писал об основном мотиве монтажной съемки как о потребности разъять «в себе» безотносительное бытие с целью объединить, согласно своему мировосприятию, идеологии, субъективному мироощущению [4].

Сандран предвосхитил некоторые приемы кино. Он использовал обертонный монтаж, создающий метонимический язык, который отличала подчеркнутая визуальность образов. Мастером использования метонимии в киноязыке был С.Эйзенштейн: вспомним пенсне доктора в фильме «Броненосец Потемкин». Вяч.Иванов [5] отмечал, что современное ему кино использовало по преимуществу метонимический, а не метафорический язык. Это явление он объяснял стремлением режиссеров к минимальному использованию монтажа-склейки коротких кусков пленки.

В.Божович называет этот прием созданием «образа-удара». «Это может быть просто контраст масштабов: гигантское и чудовищное рядом с обычным или, наоборот, какая-нибудь мечточка, скажем, оторвавшаяся пуговица, неожиданно приковывающая наше внимание среди картины всеобщего крушения» [3, 124].

С момента зарождения кино ближайшим из видов искусств является литература, точнее – поэзия. Это вполне закономерно. Ю.Тынянов писал: «Скачковый» характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преображение бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) роднят кино и стих» [6, 53]. Автор проводит аналогии в эволюции двух видов искусств: монтаж подобно ритму из служебного элемента в «старом кино» стал организующим в «новом».

Эйхенбаум тонко чувствовал смысловой фактор эффекта монтажа, который он, как и Ю.Тынянов, определил как «стилистический». «Монтаж – это прежде всего система кадроведения или кадросцепления, это своего рода синтаксис фильма» [7, 26]. «Внутренняя речь» кино дает право, по мнению ученого, использовать филологическую терминологию.

В русской постсимволистской поэзии Вяч.Иванов [8] не видел существенных мировоззренческий изменений. Новые тенденции он свел к стилистической сфере. Мы не исключаем, что изменения в языке поэзии – это лишь частный аспект более глубоких трансформаций. В любом случае, это вопрос отдельного большого исследования.

Вяч.Вс.Иванов говорит о *технике монтажа* (курсив наш) в произведениях постсимволистов с многообразием стилей и формальных признаков, «причем эти стили могут реализовываться в формально разных отрывках контрастно объединяемых в пределах одного произведения («Двенадцать», «Поэма конца», «сверхповесть» «Зангези», «Ulisses» и «Finnegans Wake», «Лунный Пьеро» Шенберга)» [8, 880]. Вяч.Иванов как о монтаже говорит о микрополиметрии В.Хлебникова.

Вспомним, что для символов было характерно «расшатывание метра», поскольку «мир полон соответствий». Для постсимволистов мир позиционируется как единство противоречий. В этот период принцип универсальности «обостряется», «уходит в глубь». По сути, происходит смена слова-символа на символ-образ. Например, Хлебников искал соответствий между звуковой «оболочкой» слова и его внутренней этимологией.

Монтаж как принцип композиции стал объектом монографии Б.Орлицкого [9]. Материал исследования – советская литература 1960-80-х годов. Как и в любой период любой литературы на ее развитие оказывали воздействие общественно-политическая и культурная жизнь страны.

В 1960-80-ые годы в Советском союзе налаживалась жизнь после тяжелейшей войны. Как известно, эти годы ознаменовались противоречивыми общественными изменениями: с одной стороны - хрущевская «оттепель», развитие техники и науки, освоение космоса, всесоюзная стройка, массовый энтузиазм, с другой – перестановка сил в мире вызвала тревожное ожидание ядерной войны, противостояние с США, гонку вооружения.

Происходило и художественное осмысление войны в разных жанрах литературы. В литературе появляются новые яркие имена. Переживает расцвет документальная проза. Яркие имена и шедевры появляются и в кино. О сближении кино

и литературы свидетельствуют творчество В.Шукшина, Э.Рязанова и других.

Ю.Б.Орлицкий [9] отмечал, что сближение стиха прозы, свойственное русской литературе со времен Батюшкова, в эти годы получает новый толчок развития. Среди разнообразия подобных сближений выделяются полиметрические композиции, включающие стих и прозу, в литературе этих годов. Подобным текстам он дает определение «монтажные тексты» (МТ). Спецификой монтажных текстов исследователь считает отсутствие стиха и прозы в «контактных зонах». Нельзя не отметить, что при отсутствии деформации, они порождают другой тип текста, новое качество текста². Зачастую по содержанию это книги «на злобу дня» - о прошедшей войне, посмертные автобиографии погибших поэтов-фронтовиков, о Вьетнаме, об освоении новых земель, литературные репортажи.

Целостность как признак монтажа подтверждается появлением монтажных книг, например, «О Вьетнаме» П.Антокольского. Рассматриваемый принцип отличает диффузия свойств: на примере книг П.Антокольского автор отмечает понимание монтажа, который объединяет не только стих и прозу, но и более частные уровни - жанры, ритмы, монтажного текста и т.д.

Писатели этого периода сознательно или неосознанно, как и в писатели начала XX века, придерживались эстетического принципа универсальности. И.Сельвинский в предисловии своего романа «Арктика» писал:

Я сочетаю ритмы – эти с теми, –
Все смысловому подчинив ключу,
Так неужели с вами не освоим
Неоднородность музыкальных масс?
Лишь не считайте это разнобоем.
Доверьтесь мне. Я уверяю вас,
что на трехгладном, трехголосом фоне
Вам станет ясной линия моя.
Здесь некое подобие симфоний:
Во-первых, ямбы – струнная семья;
Затем
пойдет
мой тактовый стих,
что будет звучать
как медная группа;
и наконец, проза, которая при очень простых, ясных и
чистых своих звучаниях, подобно деревянному цеху
оркестра: говорит трезво, но не грубо
(Цит. по: 9, 93).

Среди наиболее интересных с точки зрения композиции текстов Б.Орлицкий называет поэтические репортажи, в которых по отношению к прозе, если пишет поэт (эффект обратный, если автором является прозаик) применяется принцип, точно сформулированный одним из поэтов как «потом зарифмую». Эффект заключается в том, что главное облекается, например, поэтом в стихотворную форму, а остальной поток наблюдений предстает в документальной форме. Мы снова сталкиваемся с приемом «образа-удара» («ударного кадра»): выделение определенных отрезков текста связано с их «информационной нагруженностью».

Здесь проблема монтажа смыкается с проблемой условности в искусстве. Сдвиг в культуре активизировал антитезу «естественность – условность», когда на систему искусства смотрели извне – глазами другой системы. Возможно, жесткие рамки цензуры этих лет не позволили в полной мере повториться тем процессам, которые имели место в начале ХХ века.

Документы, включенные в текст монтажной композиции, приобретают иную меру условности по сравнению с их первоначальным существованием. П.Орлицкий говорит о трансформации документов, субъективизации.

Б.Орлицкий монтажные тексты определяет как иной по сравнению с верлибром принцип освоения прозаического материала. Однако для нас наиболее существенно сходство, которое заключается в освоении действительности. Перефразируя Вяч.Иванова [11], на наш взгляд, монтажные тексты 1860–80-х годов – это способ видеть мир, близкий к киноправде документального фильма. Закономерно, что на этот период приходит расцвет документального кино.

Б.Канапьянов в стихотворении «Документальный фильм» запечатлев иллюзорные границы кино и реальности:

И тлеет, тлеет папироса,
В ней пепел плана «Барбаросса»,
И струйкой дыма суть вопроса,
И огонек надежды в ней –
Сквозь горечь
Пережитых дней

[12]

² С.Эйзенштейн писал, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» (Цит. по 10, 227)

Казахстанский исследователь З.Поляк писала об использовании принципа в художественных произведениях Ю.Тынянова, в частности, в романе «Смерть Вазир–Мухтара». Характерной чертой произведений ученого и писателя была собственная концепция эпохи и исторической личности. Авторская позиция проявляется именно в монтажных отрывках, где писатель вводит в текст исторические документы. «Столкновение текстов, из которого рождается новый смысл – монтаж становится способом проявления авторской позиции» [13, 9].

Для романа о А.Грибоедове характерно изменение pragmatики пространства и времени. Ю.Тынянов прибегает к композиционному приему, напоминающему параллельный киномонтаж. Существование литературного монтажа и киномонтажа в тексте одного произведения определено единственным для них принципом дискретности отбора материала.

В лингвистике утвердился тезис, что чтение текста становится своеобразной расшифровкой композиции. Л.Г.Кайда [14], отталкиваясь от идеи монтажа как универсального принципа искусства, исследует монтажный принцип в публицистическом тексте. Автор подчеркивает, что роль композиции как логического единства темы и идеи определяется спецификой публицистических жанров. В исследуемых жанрах маркируются два организующих сегмента – мотив и образ автора.

Таким образом, монтаж как прием, принцип, техника, эффект в литературоведении XX века позиционировался как новый прием. Суммируя все определения, можно сказать, что монтаж понимался как наложение разнородных по своим характеристикам компонентов. Закономерно, что этот принцип возник в литературе в исторические моменты трансформации художественной речи, что в свою очередь было вызвано изменениями во всех сферах жизни.

Работы «Структура художественного текста» [10] и «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» [15] Ю.М. Лотмана посвящены глубокому теоретическому осмыслению универсального принципа монтажа.

Исследователь установил роль монтажа как принципа композиции в передачи информации в художественном тексте. «Композиция художе-

ственного текста строится как последовательность функционально разнородных элементов, как последовательность *структурных доминант разных уровней...*» - писал он [10, 336].

Ю.Лотман выделил следующие организующие сегменты текста: рамка, художественное пространство, сюжет, персонаж, художественный мир, план, точка зрения. «Механизм чрезвычайной гибкости и неисчислимой семантической активности» [10, 337] создается посредством нарушения последовательности разнородных структур внутри каждого уровня.

Как органичное явление ощущается применение достижений теории киноискусства. Так, ученый обращается к терминологии кино не только в выявлении специфики монтажа, но и определении частных сегментов системы текста: рамки, плана, точки зрения.

Ю.М.Лотман писал: «Можно с уверенностью сказать, что из всего созданного руками человека художественный текст в наибольшей мере обнаруживает те свойства, которые привлекают кибернетику к структуре живой ткани» [10, 365]. Эти слова как никогда актуальны в нашу компьютерную эру, когда роль информации во всех областях жизни и науки возросла чрезвычайно.

В современной науке происходит интеграция смежных (и не только смежных) дисциплин. Трудно поверить, что кино в начале прошлого столетия имело статус технического изобретения: настолько органично и тесно оно вошло в общую теорию искусства. Все это повышает интерес к теории монтажа в литературе порубежья XX – XXI веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПБ, 2000.
2. Пудовкин В.И Избранные статьи. М., 1955.
3. Божович В. Поэзия зрительных образов // Вопросы литературы. 1978. № 5. С. 105-132.
4. Эйзенштейн С. Психологические вопросы искусства. М., 2002.
5. Иванов Вяч. Функции и категории языка кино // Ученые записки Тартуского университета. 1975. Вып. 365. С.170 – 192.
6. Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» - СПб.: РИИИ, 2001. С. 39 – 60.
7. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» - СПб.: РИИИ, 2001. С. 13 – 38.

8. Иванов Вяч. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры. Т. 2.
9. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж: Издательство ВГУ., 1991.
10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
11. Иванов Вяч. Свободный стих как способ видеть мир // Иностранная литература. 1972. №2. С.204 – 206.
12. Канапьянов Б. Аист над Припятью. Алма-Ата, 1987.
13. Поляк З.Н. О специфике авторского повествования в исторической прозе Тынянова // Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 7–13.
14. Кайда Л.Г. Эффективность публицистического текста. М.: Издательство МГУ, 1989.
15. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998.