УДК (005.12-029:[791.623.1+778.354.8]):(791+82)(045)

А.І. ПОКУЛЕВСЬКА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов
Донецького національного університету економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського (м. Кривий Ріг)

МОНТАЖНІСТЬ І КАДРОВІСТЬ ЯК ПРИНЦИПИ СТРУКТУРУВАННЯ В ПРОСТОРОВИХ ТА ЧАСОВИХ МИСТЕЦТВАХ

Стаття присвячена дослідженню проявів художньо-зображальних засобів кінопоетики в мистецтвах докінематографічного періоду, а саме в живописі, архітектурі, музиці та театральному мистецтві. Доводиться думка, що монтажність є психофізіологічною особливістю людської свідомості, а також головним засобом структурування твору мистецтва. З цією метою з досліджень літераторів, режисерів та науковців наводяться та інтерпретуються приклади аналізу творів просторових та часових мистецтв.

Ключові слова: кінопоетика, кінозасоби, кіноприйоми, монтаж, кадр, мізансцена, план.

Процес синтезу мистецтв особливо активізувався у ХХ ст., коли відбулося потужне зміщення зв'язків між мистецтвами, посилився вплив кіно на культурний розвиток суспільства, зокрема й на літературу. Це зумовило пошуки нових шляхів аналізу художніх творів. Літературознавча проблема «поетика літературного твору – кінопоетика» є однією з найважливіших в інтермедіальних відносинах цих двох мистецтв. Її важливість і актуальність визначаються усвідомленням того, що вбирання в себе, наприклад, літературним текстом у результаті синтезу мистецтв елементів якогось іншого мистецтва (точніше «користування» його виражальними можливостями) означає розширення, збагачення ним своїх виражальних можливостей. Якщо ми підходимо до аналізу літературного тексту, володіючи кодом «іншого» мистецтва, що синтезувався в цей текст, отже, ми отримуємо можливість розкрити ті «секрети» його художності, які не відкриваються, якщо ми підходимо до нього із суто літературознавчим (філологічним) кодом.

Процес дослідження кінопоетики в художній літературі в теоретичному аспекті передбачає якомога глибше вивчення двох головних складових кінопоетики – «монтаж» і «кадр». Якщо «поетику» розуміти як систему виражально-зображальних прийомів, то переважна більшість усіх цих прийомів, застосовуваних у кіно, можуть бути позиціоновані в межах двох зазначених категорій. При цьому фундаментальні категорії поетики сформувалися не в кінематографічній сфері, а були важливими функціональними засобами багатьох просторових і навіть часових мистецтв. Тому зіставний підхід до вивчення цих засобів передбачає розгляд їх функціонування в різних мистецтвах і допомагає зрозуміти їхню роль у літературі.

За аналогією до історичної поетики в літературознавстві можна говорити й про історичну кінопоетику, яка вивчає історію виникнення, формування та розвитку основних кінозасобів. Кінематограф, як відомо, є синтетичним мистецтвом, яке поєднує в собі ознаки просторових і часових мистецтв, і з приводу того, що саме в ньому є пріоритетним, існує багато дискусій. Одні науковці наполягають на пластичності як основній рисі кіно

© *А.І. Покулевська, 2016*

(М. Андронікова), інші відстоюють думку про його фотографічну природу (З. Кракауер), багато хто з дослідників убачає, насамперед, зв'язок кіно з літературою (С. Фрейліх, В. Шкловський та ін.), однак усі науковці сходяться в одному – витоки кінематографу є зоровими. Тому вважаємо актуальним і важливим проаналізувати всі прояви монтажного принципу в старших мистецтвах докінематографічного періоду, продемонструвати шлях формування й розвитку цього принципу до того, як він перейшов у кіномистецтво.

Сам термін «монтаж» виник на початку ХХ ст., коли популярність кінематографу ставала все інтенсивнішою. Проте монтаж – це не тільки основний спосіб викладення екранного твору. Монтаж у мистецтві можна розглядати з двох боків: по-перше, від початку монтаж уже закладений у творі мистецтва, тому що монтажність лежить в основі сприйняття людиною навколишнього світу як психофізіологічна особливість; по-друге, монтаж використовують при структуруванні твору для досягнення різних емоційних та художніх ефектів. Він є основним засобом забезпечення змістової зв'язності тексту, інструментом відбору та поєднання елементів, які є найбільш цінними з погляду їхньої інформативності.

Про кінематограф і живопис говорять як про «рамкові» мистецтва. «Ідея обрамлення картини, – писав С. Ейзенштейн, – походить не від самих границь поля зору наших очей, а із наявності рамки в пейзажів, що ми бачимо, спостерігаємо через отвір вікна, дверей…» [1, с. 323]. С. Мединський зазначав, що кут охоплення простору, який доступний зору людини, збігається з форматом багатьох живописних полотен, а пізніше – з фізичними параметрами кадру [2, с. 9]. І не так важливо, що зображене «за рамкою» чи то картини, чи кінокартини. Головне те, що будь-які простір і час у цих мистецтвах передаються за допомогою кольорів, світла, ритму та звуку. І картина або ж кінокартина дають нам уявлення про простір і час, а не про самих себе, адже автор тільки фіксує якийсь окремий момент руху. У цьому й полягає подібність цих мистецтв.

Режисер і кінотеоретик С. Юткевич зазначав, що реалістичні картини живописців, «які ставили перед собою завдання глибоко та правдиво відобразити явища дійсності, яскраво окреслити людський характер, розкрити психологію "дійових осіб", за своєю суттю є ніби "розмноженими" кадрами, застиглими мізансценами, які варто роздивитися уважніше» [3, с. 69]. Мізансцена як просторове рішення відносин дійових осіб – продовжує свою думку режисер – є в літературі, живописі й скульптурі. Це просторове вираження психології або вчинків окремих осіб або групи персонажів. Тому, аналізуючи живописні полотна, слід наочно демонструвати, як і з якою метою видатні художники використовували мізансцену та монтаж.

Художники завжди стояли перед проблемою подолання засобами живопису нерухомості, передачі у творах руху. Ще в стародавньому світі представники зорового мистецтва намагалися вирішити це різними художніми прийомами. Так, «наскальні малюнки первісних людей, зображення, що були вибиті на важких плитах давньоєгипетських гробниць, античні та середньовічні малюнки – сцени полювань і битв, танців і свят, переможних тріумфальних і скорботних похоронних процесій, – пише М. Андронікова у праці "Скільки років кіно?", – є зображальною передісторією кінематографу» [4, с. 15]. Одними з перших попередників монтажу в живописі вважаються єгипетські барельєфи, де зображені прислужники фараона під час маршу. У всіх них п'яти не відірвані від підлоги, що яскраво свідчить – пояснює В. Дьомін – про спробу відобразити одну з фаз руху [5, с. 125]. Можна сказати, що це вихоплений «кадр» єдиного пластичного образу руху людини. М. Андронікова зауважує, що зображення на барельєфах розташовувалися в довгі ряди фігур одна над одною, як рядки в тексті. Їх можна сприймати, на думку дослідниці, як вже кінематографічний прообраз «тому, що ця стрічка відтворює рух, по-перше, порядком прочитання стрічки – рухом уздовж стіни та, по-друге, через передачу різних моментів однієї дії […] Кожна сцена видається розкадровкою єдиного руху або послідовних фаз руху однієї й тієї ж фігури – знака» [4, с. 49]. Тут, на нашу думку, монтаж виконує інформативну роль, перетворює ці малюнки на розповідь. Наразі це окремі кадри одного монтажного ряду – певної мізансцени, спроба показати рух, відтворити його. Реальний рух може передати тільки кінематограф, але художник має можливість серією малюнків з різними фазами руху створити ілюзію цього руху. І таких прикладів, яким не менше чотирьох-п'яти тисяч років, безліч.

Одним з найдивовижніших зображень руху в мистецтві М. Андронікова вважає золотого оленя, який прикрашав лати скіфського воїна, датовані шостим століттям до нової ери. Невідомий художник зумів побачити одну з фаз руху оленя, коли він у стрибку підбирає всі чотири ноги. Тільки в 1878 р., пише дослідниця, з появою фотоапаратів, стало можливим з'ясувати та довести цей факт. Але скіф і деякі інші художники пізніше змогли цей момент, цю фазу руху упіймати своїм зором та зобразити ще задовго до виникнення фотоапаратів і кінематографу. Намагаючись передати рух, вони вже використовували монтаж у своїх роботах, зображаючи тварин, що скачуть, з кількома парами ніг, тобто поєднуючи за допомогою монтажу декілька малюнків в один.

Яскравий приклад монтажного методу – побудова традиційних християнських ікон. У просторі ікони за допомогою так званих «врізок» поєднувалися різні сцени. М. Андронікова зазначає, що так відбувалося, оскільки художники не вміли передавати зміни руху, а тому «навчились передавати тривалість руху, тобто передавати час. Митці вирішували це завдання, зводячи в одне зображення різні дії, які відбуваються в один і той же момент, або поєднуючи на одній картині різні моменти або навіть різні фази однієї і тієї ж дії» [4, с. 21]. Таким чином, «монтаж» у середньовічних іконах був покликаний підвищити інформативність зображення. Ю. Лотман у праці «Семіотика кіно та проблеми кіноестетики» наводить ряд ікон, які свідчать про прагнення авторів поєднати в одній композиції декілька елементів, зокрема ікони російського живописця Діонісія XV століття «Митрополит Петро» та «Митрополит Алексій», у яких композиція складається з центральної фігури святого та серії зображень навколо неї. Дослідник зазначає, що цей цикл зображень побудований як розповідь про життя святого, де в хронологічній послідовності подані певні життєві моменти, завдяки чому досягається конкретна послідовність читання. «Неважко помітити, – зазначає Ю. Лотман, – що побудований таким чином текст дивно нагадує побудову стрічки кіно з його поділом розповіді на кадри і, якщо говорити про "німий" кінематограф, поєднанням образотворчого оповідання та словесних титрів» [6, с. 295].

Художні полотна Дієго Веласкеса, які відрізняються надзвичайним реалізмом і пластичністю, неодноразово досліджувались з позицій кінопоетики. Цікавим є факт перегляду папою Іннокентієм X власного портрету пензля Веласкеса, який так вразив реалістичністю зображення, що замовник промовив видатну фразу: «Занадто правдиво!» [2, с. 41]. Проте найвідомішою картиною живописця є «Меніни», створена в 1656 р. й з того часу широко досліджувана теоретиками живопису, істориками, представниками словесного мистецтва та кінематографістами. М. Андронікова вважала, що тільки в XX ст., після винаходу кінематографу та оволодіння мистецтвом кінозасобів, можна дійсно зрозуміти та оцінити задум Веласкеса. При аналізі дослідниця використовувала кінематографічну лексику, порівнювала художні прийоми з кінематографічними. Зокрема за кадром залишається зображення короля Філіпа IV з королевою, які відбиваються в дзеркалі за спиною Веласкеса. І щоб дійсно зрозуміти картину, «необхідно подумки поєднати простір, що зображений на полотні, з тим, який на нього проектується, – тобто весь простір майстерні. У ньому повинна була розташовуватися королівська пара. У ньому стояв Веласкес, який писав полотно, і в цьому просторі "опиняємося" ми, глядачі» [4, с. 22]. Дослідниця має на увазі, що простір картини виходить за її межі, завдяки чому виникає відчуття перебування «перед екраном». І тут починається процес сприйняття, продовжує М. Андронікова, оскільки майстерню художника ми бачимо з різних точок, його самого не тільки в обличчя, але й зі спини, а вся сцена зображена з погляду глядача, який перед нею зупинився. Науковець порівнює наш погляд, який обводить весь простір полотна, з вільно рухомою камерою й у цьому вбачає геніальність Веласкеса, який зміг передбачити рух майбутньої камери, за допомогою якого сучасні кінематографісти створюють на екрані динамічну композицію не тільки в часі, а й у просторі. Рух камери відтворює рух людського погляду, і митець зміг це відчути та зрозуміти. А завдяки тричі поглибленому простору картини і тому, що погляд Веласкеса, тобто художника й глядача збігаються, – завершує свій аналіз М. Адронікова – виникає ефект присутності, який буде властивим уже мистецтву екрана [4, с. 23].

Дослідженню «Менін» Веласкеса присвятив окрему главу книги «Мистецтво бачити» С. Даніель. Продовжуючи пошуки С. Ейзенштейна та М. Андронікової щодо спільних

рис між кіно та живописом, дослідник аналізує це полотно й доходить висновку, що картина є зображенням самої себе, а геній художника полягає в тому, що він зміг створити такий шедевр зорового мистецтва, де «процес споглядання є взаємним, оскільки сторони, розділені рамою, виступають глядачами одна одної» [7, с. 154]. С. Даніель також підтверджує тезу М. Андронікової, що це полотно завдяки різноманітним художнім засобам розширює сферу своєї дії, куди включається й сам глядач. Але при цьому дослідник нагадує про той загальновідомий факт, що «дивитися» і «бачити» – це зовсім різні речі. Зір, за висловлюванням С. Даніеля, мобілізує й інші відчуття – пам'ять, уяву, розум, – і побачене вже перетворюється на те, що переживається, уявляється та обдумується. Отже, зір – це той орган відчуттів людини, який є каталізатором для інших відчуттів, а це важливо усвідомлювати й використовувати при аналізі та порівнянні таких зорових мистецтв, як живопис і кінематограф.

Аналізуючи це ж полотно, Ю. Лотман зауважив, що тенденція, коли у фільмах режисери намагаються винести на екран саму зйомку, тобто подати найбільш правдоподібне як зігране, бере свій початок ще в епоху середньовіччя. І картина Веласкеса «Меніни» є гарним прикладом цього художнього прийому [6, с. 336].

Інші видатні представники живопису – Дюрер, Рафаель, Рембрандт та Леонардо да Вінчі – користувалися різними точками сходження та не завжди підпорядковували їх навіть об'єктивним законам перспективної побудови, до певної міри порушуючи їхню логіку задля розкриття сутності характеру зображуваних предметів і власного ставлення до них. Леонардо да Вінчі проводив багато експериментів з камерою-обскурою – попередником майбутнього кінематографу – задля вивчення концепції передавання зображення. Він написав приблизно 16 ескізів, присвячених різним природним катаклізмам, із загальною назвою «Потоп». Одним з найяскравіших прикладів використання монтажного прийому є його видатний «Монтажний лист», де він до найменших деталей описує, як слід зображати потоп у живописі. І хоча весь лист складається з коротких монтажних фраз, візія, яка виникає після його прочитання, чітка й органічна, оскільки задіяні майже всі органи відчуттів. При цьому лист має типові для монтажної композиції елементи, зокрема певний упорядкований рух опису події. «Рух цей іде за певним порядком, – аналізує С. Ейзенштейн цей уривок, – і потім в аналогічному суворому зворотному порядку повертається назад до тих же вихідних явищ. Починаючи з опису небес, картина замикається тим же описом. У центрі – група людей, їхні переживання; розвиток сцени від небес до людей і від людей до неба йде через групи звірів. Найбільш великі деталі ("широкі плани") зустрічаються в центрі, у кульмінації опису» [1, с. 169].

Продовжуючи аналіз, режисер зауважує: Леонардо да Вінчі ще в епоху середньовіччя відчув, що розміщення деталей в одній площині теж передбачає композиційно суворий рух очей від одного явища до іншого. «Безсумнівно, однак, що послідовним описом, – зазначає кінотеоретик, – Леонардо да Вінчі має на меті не тільки перелічити деталі, але й накреслити траєкторію майбутнього руху по поверхні полотна» [1, с. 169–170]. У цьому прикладі С. Ейзенштейн убачає таке ж застосування монтажного прийому, як це відбувається, зазвичай, у часових мистецтвах. Отже, завдяки використанню живописцем водночас пластичних, драматичних і слухових елементів, їхньому синтезу виникає єдиний зорово-слуховий образ потопу.

У XIX ст. в усіх мистецтвах почало відчуватися наближення чогось нового, вони стали тяжіти до поєднання, до синтезу. Особливо яскраво це знову-таки виявилось у живописі. «Напередодні народження кінематографу, – пише М. Андронікова, – живопис приходить до вільного вибору точки зору – порушуються лінеарна класична перспектива та уявлення про класичний тривимірний куб простору, яке склалося ще в епоху Відродження. Простір у полотнах художників утрачає попередні суворі контури та різко окреслену глибину, – неокреслене, необмежене, воно неначе виходить, випливає за рамки "кадру", стає багатовимірним та подрібненим» [4, с. 35–36]. Так з'являється всесвітньо відоме полотно Карла Брюллова «Останній день Помпеї» (1827–1833) як результат пошуків нової форми живопису. Художник побудував її як окремі, замкнені епізоди, монтажно поєднані в

єдиний сюжет. Щодо кадрування в кінематографі Жиль Делез зауважив, «що в кадрі є багато різноманітних кадрів. Двері, вікна, віконця і слухові вікна, вікна в автомобілях і дзеркала – все це кадри в кадрі» [8, с. 55]. Таким чином, можна стверджувати, що полотно Брюллова складається з окремих замкнених кадриків одного великого кадру, що є окремими пластичними образами, які при одночасному та цілісному сприйнятті картини поєднуються в єдиний загальний образ, у синтез теми.

Використовуючи монтаж як основний художній принцип, К. Брюллов переслідував ще одну мету – показати різні психологічні стани, емоції, почуття людей. Через це на картині немає головного героя, а лише окремі групи фігур, пластично цільних, чітких, які не зливаються з навколишнім середовищем. Майже кожен епізод психологічно опрацьований, розкриває певну підтему, але є й композиційні вставки – групи фігур, які не несуть особливого емоційного смислу та служать для ритмічної рівноваги. М. Гоголь, побачивши цей шедевр живопису, написав під враженням статтю «Останній день Помпеї. Картина Брюллова», де захоплювався тим, що в митця кожна деталь, кожна людина вимальовані однаково якісно, талановито, що художник не зосередив свою увагу на чомусь одному, як це робили Рафаель або Мікеланджело. «Але у Брюллова, навпаки, – пише М. Гоголь, – всі предмети, від великих до маленьких, для нього дорогоцінні» [9, с. 137]. Можливо, припускає письменник, цьому посприяла схильність художників XIX ст. до роздробленого опрацювання окремих явищ. Тут М. Гоголь має на увазі передчуття майбутньої еволюції мистецтв, виникнення кінематографу, а разом з тим тяжіння до монтажності та візуалізації. Живописець створив десятки окремих картин, завершених образів і об'єднав їх на одному полотні як монтажер поєднує окремі кадри в готову кінострічку. За допомогою монтажної композиції він зміг передати головну ідею своєї картини, розкрити свій задум.

Останнім полотном, аналіз якого є важливим з погляду використання кіноприйомів, і насамперед монтажу, є, на перший погляд, скромна, та все ж видатна картина В. Сєрова «Портрет артистки М. Єрмолової» (1905), вивченню якої присвятив окрему главу книги «Монтаж» (1937) С. Ейзенштейн, а пізніше М. Андронікова, С. Даніель та деякі інші дослідники. Здавалося б, це звичайний портрет, майже без живописних зовнішніх засобів впливу: «Одна чорна вертикальна фігура, – зазначає С. Ейзенштейн, – на сірому тлі стіни і дзеркала, що ріже фігуру по пояс і відображає частину протилежної стіни та стелі порожньої зали, усередині якої зображена актриса. І разом з тим від споглядання цього полотна вас охоплює щось від того ж відчуття, яке повинна була викликати зі сцени особистість великої актриси» [1, с. 376]. Але яким же чином, запитує С. Ейзенштейн, досягнута така сила внутрішнього натхненного підйому в зображеній фігурі? Режисер, розмірковуючи над цим, пояснює, що «незвичайний ефект досягнуто тим, що тут застосовано дійсно незвичайні засоби впливу композиції. І використані тут засобі такі, які за своєю природою, за сутністю, вже лежать за межами того етапу живопису, до якого належить сама картина» [1, с. 377]. Головний секрет впливу цього полотна полягає в тому – продовжує свій аналіз режисер – як В. Сєров «порізав» портрет на окремі кадри та монтажно поєднав результати цієї різки. Живописець створив на одному полотні декілька точок зору на Єрмолову або чотири окремі ракурси. Лінії цих кадрів створюють межі підлоги та стін, рама дзеркала та відображені в дзеркалі межі стін і стелі. С. Ейзенштейн пропонує розглядати послідовність цих кадрів як послідовність «точок зйомки»: абрис першої лінії охоплює фігуру цілою – «загальний план у зріст»; друга лінія дає «фігуру по коліна»; третя – «по пояс». І, нарешті, четверта дає типовий «широкий план» [1, с. 378]. Фігура в «загальному плані», пояснює режисер, «знята» з верхньої точки зору; кадр «по коліна» – взятий «в упор» і фігура в ньому поставлена паралельно стіні; у кадрі «по пояс» Єрмолова «знята» дещо знизу, причому в цьому «кадрі» художник перетворив глибину відображення в глибину реального просторового фону. В останньому кадрі, «широкому плані», – продовжує С. Ейзенштейн – подано різко виражений ракурс знизу. Якщо ж уявити чотири кадри змонтованими підряд, то фігура синтезує чотири різні точки зору. Режисер пояснює, що на полотні зафіксовані не чотири послідовні положення об'єкта, а чотири послідовні положення ока, що спостерігає, і це створює відчуття руху. Таким чином, В. Сєров фіксує в полотні і цілісну фігуру – «загальний план», і різні поло-

ження очей, що спостерігають, тобто «кадри», які поступово збільшуються, що врешті-решт змушує погляд уповільнено переміщатися полотном знизу вгору, і в цей спосіб досягається головна мета картини – показати велич актриси та преклоніння перед нею. Водночас художник зміг зрозуміти й вирішити тогочасну проблему поверхнево-просторової побудови полотна, використав, за висловлюванням С. Ейзенштейна, кінематографічний прийом поєднання послідовного в одночасному. «Сєров, – зазначає М. Андронікова у дослідженні "Про мистецтво портрету", – випередив час і випередив мистецтво. Його портретні відкриття в XX столітті допомагають осягати та розгадувати не тільки секрети живопису, але й секрети нового мистецтва – мистецтва кіно» [4, с. 262].

Отже, розглянувши приклади з мистецтва живопису, можна дійти висновку, що художники різних епох і країн неначе готували людську свідомість до сприйняття нового мистецтва. Великі живописці впродовж століть розробляли та вдосконалювали пластичну культуру кадру та монтажу, і ці знання вилилися в найпластичніше з мистецтв – кіномистецтво.

Зразки монтажного принципу можна знайти і в іншому мистецтві докінематографічного періоду – архітектурі. Яскравим свідченням застосування монтажу в цьому статичному мистецтві є плани Коломенського палацу XVII століття, які являють собою, на думку С. Ейзенштейна, водночас *вертикальну та горизонтальну* проекції [1, с. 121]. Архітектура «Глобуса» В. Шекспіра являє собою яскравий і характерний приклад застосування монтажного прийому при побудові будівель. Споруда «не мала нічого спільного з традиційним розумінням театральної сцени як замкненого і площинного простору. Величезний дощатий поміст був висунутий у саму гущу глядачів. Вони оточували його з трьох боків, а ложі для найбільш знатних відвідувачів були розміщені за спиною акторів, які діють на цьому майданчику, що нагадує сучасний ринг для боксу» [10, с. 9]. На нашу думку, це яскраво засвідчує, що театр XVII ст. намагався своїм новаторським принципом побудови сцени перетворити глядача із простого спостерігача вистави на її учасника, щоб він відчував себе всередині подій, які відбуваються на сцені. С. Юткевич зазначає, що пізніше до цього майданчика ще була прибудована стіна, розділена на яруси. Її відсіки, розташовані на різній висоті й відокремлені від глядачів занавісками, дозволяли вільно перекидати дію по вертикалі або горизонталі з палацових покоїв на поля битв, забезпечуючи її безперервність, а «монтажними» перебивками служили виходи акторів до самого краю майданчика. Цей монтажний прийом режисер називає, застосовуючи сучасну мову кіно, першими, або широкими планами. Завдяки своєрідній монтажній архітектурі «Глобуса» та застосуванню «кінематографічних» прийомів точки зору глядачів були різноманітними. С. Юткевич зауважує, що все це надало глядачам можливість бачити акторів на різних відстанях, у несподіваних ракурсах: у лоб, збоку або знизу [10, с. 9].

Про застосування монтажу в театрі писав також С. Ейзенштейн, зазначаючи, що монтажний принцип можна побачити в сценічній техніці XVI–XVII ст., коли «на сцені "шкільних театрів" окремі місця дії абсолютно так само врізалися одне в одного, являючи одночасно: пустелю і палац, печеру відлюдника і трон царя, ложе цариці, покинуту гробницю та розверстані небеса!» [1, с. 208].

Ще на початку XVI ст. Леонардо да Вінчі планував створити парк, у якому б гармонічно поєднувалися запахи, звуки й ландшафт. Дослідники його творчості вважають, що в цьому задумі він виражав думку синестета. Митець хотів посадити квіти, запах яких доповнював би спів птахів, і залучити музику, яку створювали б водяні вітряки. Усе це доповнювало б архітектуру паркового ансамблю [11, с. 121].

Монтажний принцип побудови можна знайти й у музиці. Наприклад, знаменита симфонія № 6 (94) Йозефа Гайдна, створена в 1791 р., є яскравим зразком монтажу атракціонів С. Ейзенштейна. Тут поєднуються зовсім протилежні ритми, ніби об'єднані на монтажному столі уривки різних мелодій – «плавний плин мелодії покликаний заспокоїти, заколисати слухача, з тим щоб потім струсити його раптовим могутнім ударом у литаври» [12, с. 17]. Цей твір, де поєднано різні атракціони задля найсильнішого впливу на слухача, названо «Симфонією з ударом у литаври». Розумінню використання в ній монтажного принципу сприяє вислів М. Ромма: «Монтаж – це таке зіткнення кадрів або таке зіткнення

епізодів, таке зіткнення звуку і образу, коли від удару їх, як від удару сталі по каменю, народжується нове, народжується частка вогню, яка повинна запалити думку і почуття глядача» [13, с. 14].

Прикладом монтажності мислення серед композиторів є задум О. Скрябіна, який вирішив поєднати музику зі світловими ефектами. Наприклад, у «Поемі вогню» об'єднано хор, орган, симфонічний оркестр, фортепіано та спеціальну клавіатуру для світлових ефектів. Композитор активно працював також у напрямі створення симфонії, пов'язаної зі смаками і запахами, чуттєвими і зоровими образами, танцями, здатними перетворюватися на зриме втілення музики, що свідчить про його схильність до синестезії.

Отже, хоч до появи кінематографу митці не знали про монтаж як художній засіб та принцип побудови, проте активно використовували його у творах, про що свідчать сотні прикладів з живопису, музики та архітектури. Усе, чого творчо торкається рука людини, матиме відбиток монтажного принципу, бо він закладений у нашій природі. Таким чином, доходимо висновку, що кіномистецтво своїм швидким розвитком повинне завдячувати не тільки технічним досягненням XIX та XX ст. – технічний прогрес зробив можливим виникнення кінематографу як технічного винаходу, але мистецтво кіно з'явилося завдяки багатовіковому досвіду, накопичуваному світовим мистецтвом. Кінематограф увібрав у себе всі ці досягнення, досвід і надбання інших мистецтв, розвинув їх, трансформував і всього за декілька десятиліть перетворився на кіномистецтво, що впливало на всі інші мистецтва. І з того часу кожна людина стала мислити не тільки словом, але й пластичними образами, «кадрами».

Список використаних джерел

1. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2 / С.М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – 566 с.

2. Медынский С.Е. Компонуем кинокадр / С.Е. Медынский. – М.: Искусство, 1992. – 240 с.

3. Юткевич С. Контрапункт режиссера / С. Юткевич. – М.: Искусство, 1960. – 448 с.

4. Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М.И. Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 423 с.

5. Демин В.П. Кино в системе искусств / В.П. Демин // Встречи с X музой. Беседы о киноискусстве: для учащихся старших классов / В.П. Демин, И.В. Вайсфельд, Р.П. Соболев. – М.: Просвещение, 1981. – Кн. 1. – С. 108–166.

6. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.

7. Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.

8. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с.

9. Гоголь Н.В. Последний день Помпеи. Картина Брюллова / Н.В. Гоголь // Собрание сочинений: в 7 томах. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1966. – 384 с.

10. Юткевич С.И. Введение в тему «Шекспир и кино» / С.И. Юткевич. – М.: Наука, 1973. – 272 с.

11. Тайш Дж. Леонардо Да Винчи для «чайников» / Дж. Тайш, Т. Барр. – М.: Изд. дом «Вильямс», 2006. – 304 с.

12. Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона / А.И. Липков. – М.: Наука, 1990. – 240 с.

13. Ромм М.И. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3 / М.И. Ромм. – М.: Искусство, 1982. – 576 с.

References

1. Eizenshtein, S.M. *Izbrannye proizvedeniia v 6 t.* [Selected works in 6 volumes]. Vol. 6. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 566 p.

2. Medynskii, S.E. *Komponuem kinokadr* [Composing film frame]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992, 240 p.

3. Iutkevich, S. Kontrapunkt rezhissera [Director of a counterpoint]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, 448 p.

4. Andronikova, M.I. *Portret. Ot naskalnykh risunkov do zvukovogo filma* [Portrait. From cave paintings to the sound film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 423 p.

5. Demin, V.P. *Kino v sisteme iskusstv* [Cinema in the system of arts]. Vstrechi s X muzoi. Besedy o kinoiskusstve: dlia uchashchikhsia starshikh klassov. Issue 1. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1981, pp. 108-166.

6. Lotman, Iu.M. *Ob iskusstve* [About the art]. Saint-Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998, 704 p.

7. Daniel, S.M. *Iskusstvo videt. O tvorcheskikh sposobnostiakh vospriiatiia, o iazyke linii i krasok i o vospitanii zritelia* [The art of seeing. On the creative abilities of perception, the language of lines and colors and the education of the viewer]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990, 223 p.

8. Delez, Zh. *Kino: Kino 1. Obraz-dvizheniia; Kino 2. Obraz-vremia* [Cinema: Cinema 1. The image of the movement; 2. Movie Image-time]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2004, 624 p.

9. Gogol, N.V. *Poslednii den Pompei. Kartina Briullova* [The last day of Pompeii. Bryullov's picture]. *Sobranie sochinenii v 7 tomakh* [Collected works in 7 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1966, vol. 1, 384 p.

10. Iutkevich, S.I. *Vvedenie v temu "Shekspir i kino"* [Introduction to the theme "Shakespeare and the Cinema"]. Moscow, Nauka Publ., 1973, 272 p.

11. Taish, Dzh., Barr, T. *Leonardo Da Vinchi dlia "chainikov"* [Leonardo da Vinci for the "Dummies"]. Moscow, Viliams Publ., 2006, 304 p.

12. Lipkov, A.I. *Problemy khudozhestvennogo vozdeistviia: printcip attraktciona* [Problems of artistic influence: the principle of attraction]. Moscow, Nauka Publ., 1990, 240 p.

13. Romm, M.I. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works i]. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, 576 p.

Статья посвящена исследованию проявлений художественно-изобразительных средств кинопоэтики в искусствах докинематографического периода, а именно в живописи, архитектуре, музыке и театральном искусстве. Обосновывается мнение, что монтажность является психофизиологической особенностью человеческого сознания, а также главным средством структурирования произведения искусства. С этой целью из исследований литераторов, режиссеров и ученых приводятся и интерпретируются примеры анализа произведений пространственных и временных искусств.

Ключевые слова: кинопоэтика, киносредства, киноприемы, монтаж, кадр, мизансцена, план.

The present article is concerned with the study of the manifestations of artistic and pictorial means of cinemapoetics in the arts of precinematographic period, namely in painting, architecture, music and theater. It is stated that montage process is a psychophysiological feature of human consciousness, as well as the main means of a work of art structuring. For that purpose, the examples of analyses of works of spatial and temporal arts taken from literary figures, producers and scientists' studies are provided and interpreted.

Key words: cinemapoetics, cinematographical methods, montage, a shot, mise-en-scene, plan.

Одержано 7.11.2016.