

Катаева Ольга Борисовна

## **МЕТОД ВНУТРИКАДРОВОГО МОНТАЖА В СОЗДАНИИ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТНОГО ОБРАЗА**

В статье рассматривается аналогия между методом внутрикадрового монтажа и одним из композиционных приёмов раскрытия живописного портретного образа, при котором в изображении можно вычленить целостные фрагменты-кадры. Уточняется функциональная сущность метода композиционного анализа выразительных средств портретной живописи, предложенного С. М. Эйзенштейном на основе данной аналогии.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/21.html](http://www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/21.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. II. С. 77-79. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

20. Паперный В. Культура два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
21. Федоров А. Н. Дворец культуры и науки в Верхнеудинске // Архитектура СССР. 1934. № 8. С. 14-16.
22. Фридолин П. Конкурс проектов дворца советов АзССР (Баку) // Архитектура СССР. 1935. № 4. С. 64-68.
23. Хан-Магомедов С. О. 100 шедевров советского архитектурного авангарда // Вильковский Б. М. Социология архитектуры. М.: Фонд «Русский авангард», 2010.
24. Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
25. Хмельницкий Д. Конкурсы // Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
26. Чистяков. Лучшие проекты // Красная Татария. 1935. 12 марта.

#### PALACE OF CULTURE – MAIN UNREALIZED PROJECT OF GRAND KAZAN' GENERAL PLAN (THE 1930S)

**Marsel' Mansurovich Iskandarov**  
*Department of Theory and History*  
*Institute of Architecture and Design*  
*Kazan' Architectural-Building University*  
*iskandarovm@gmail.com*

**Andrei Yur'evich Mikhailov**, Ph. D. in History  
*Department of Native History*  
*Institute of History*  
*Kazan' (Volga Region) Federal University*  
*apunion@mail.ru*

The authors discuss one of the most important soviet authorities' cultural projects in Kazan' – the Palace of Culture construction as the semantic centre of the city within the general plan of "Grand Kazan'", and consider the projects, competitions and public discussion of the Palace of Culture construction in the context of the city re-planning and trials to create architectural national distinctness of the Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic.

*Key words and phrases:* Palace of Culture; "Grand Kazan'"; general plan; projects; competitions; soviet neoclassicism; national architecture.

УДК 75.041.4

*В статье рассматривается аналогия между методом внутрикадрового монтажа и одним из композиционных приёмов раскрытия живописного портретного образа, при котором в изображении можно вычлнить целостные фрагменты-кадры. Уточняется функциональная сущность метода композиционного анализа выразительных средств портретной живописи, предложенного С. М. Эйзенштейном на основе данной аналогии.*

*Ключевые слова и фразы:* внутрикадровый монтаж; портрет; С. М. Эйзенштейн; Л. С. Бакст; портрет С. П. Дягилева.

**Ольга Борисовна Катаева**

*Кафедра рисунка*

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*

*kataeva-o@yandex.ru*

#### МЕТОД ВНУТРИКАДРОВОГО МОНТАЖА В СОЗДАНИИ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТНОГО ОБРАЗА<sup>©</sup>

Для изобразительного искусства начала XX века характерен интенсивный поиск новых выразительных средств, в том числе в области портретной живописи. К середине XX столетия интенсивное развитие как отечественной, так и западной кинотеории позволило ряду теоретиков искусства, среди которых следует упомянуть С. М. Эйзенштейна, М. И. Андроникову и С. М. Даниэля, по-новому охарактеризовать сущность этих поисков. Это позволило переосмыслить внутренние живописные законы и связать их истолкование с принципами и методами кинематографа. Одним из приёмов, получивших, таким образом, новую интерпретацию, становится организация картинного пространства портрета, подобная построению кинематографического кадра. Благодаря данному композиционному решению образ приобретает дополнительные временные характеристики.

Французский философ Ж. Делёз рассматривает кинокадр как закрытую или относительно закрытую систему, образованную множеством, состоящим из совокупности отдельных частей. При съемке с движения камера «может перемещаться от одного множества к другому, модифицировать позиции каждого из множеств, но все это необходимо лишь в тех случаях, когда относительные модификации выражают абсолютное изменение целого, проходящего через эти множества» [3, с. 61]. Такой подход соответствует одному из методов создания художественного образа в кинематографе – внутрикадровому монтажу. Как отмечает

Н. И. Утилова, при данном виде монтажа внутри одного длинного кадра сменяются различные ракурсы и крупности [5, с. 76]. Внутрикадровый монтаж осуществляется, во-первых, посредством съёмки с движения, когда камера последовательно вычленяет тот или иной фрагмент действительности; во-вторых, при съёмке неподвижной камерой, с переменной крупности изображения (в том числе трансфокаторные наезды и отъезды, с эффектом приближения или удаления фона), при этом создается иллюзия «всматривания». Таким образом, режиссёр получает возможность акцентировать внимание зрителя на существенных характеристиках явления. Внутрикадровый монтаж как визуальное воплощение внутреннего монолога творца способствует раскрытию авторского отношения к герою. Благодаря этому художественно-выразительному средству киноискусства режиссёр обретает значительную свободу при создании портретного образа.

Специфика кинематографического изображения человека так сформулирована Ю. М. Лотманом: «Любую картину, имеющую в реальной жизни пространственную протяжённость, в кино можно построить как временную цепочку, разбив на кадры и расположив их последовательно. Только кино – единственное из искусств, оперирующих зрительными образами, – может построить фигуру человека как расположенную во времени фразу» [4, с. 33]. Таким образом, исследователь проводит резкую границу между живописными и кинематографическими методами создания портретного образа.

Отличие от Ю. М. Лотмана, С. М. Эйзенштейн одним из первых обращает внимание на соответствие метода внутрикадрового монтажа одному из живописных композиционных приемов. В процессе поиска решения задач кинематографической практики режиссер проводит сравнительный анализ индивидуальных творческих методов живописцев, сопоставляя «совершенный пример» «Портрета Ермоловой» кисти В. А. Серова и «ошибку метода», обнаруженную им в картине И. Е. Репина «Толстой, отрешившийся от земной жизни» [6]. Критерием оценки в данном случае является эффективность используемых выразительных средств при создании патетического портретного образа. Согласно наблюдениям режиссёра, в живописи функцию, аналогичную роли внутрикадрового монтажа, выполняет такая композиционная организация картинной плоскости, при которой в изображении можно вычленить целостные фрагменты – «кадры», каждый из которых последовательно воспринимается зрителем как изменение ракурса или плана воспроизводимого объекта. При этом каждый из фрагментов развивает существенные характеристики художественного образа как изменяющегося целого, что соответствует определению съёмки с движения, данному Ж. Делёзом. Тем самым в художественный образ привносится временной аспект.

Метод композиционного анализа живописных полотен, разработанный С. М. Эйзенштейном, искусствовед М. И. Андроникова применяет к новому материалу, выявляя подобие параллельного монтажа и раскадровки изобразительного повествования в картинах И. Босха и А. Ватто [1]. Но если режиссёр на основе примеров из области живописи стремится развить выразительные средства кинематографа, то искусствовед, напротив, использует «язык кино» для постижения композиционных закономерностей традиционного изобразительного искусства и обнаруживает аналогичные ему элементы в художественном языке мастеров прошлого. Убеждённость в наличии родственных связей между кинематографом и живописью позволяет М. И. Андрониковой провести сравнительный анализ портрета в этих двух видах искусства. Таким образом, сопоставительные исследования композиции портрета в кино и живописи, проведенные С. М. Эйзенштейном и дополненные М. И. Андрониковой, способствуют формированию целостного представления о внутрикадровом монтаже как об общем для данных видов искусства методе раскрытия портретного образа.

С. М. Даниэль также высоко оценивает значение для искусствоведения исследований С. М. Эйзенштейна в области композиционных законов живописи, но предостерегает от возможного соблазна превратить «открытый метод в “типовой ключ” для отмыкания всех и всяческих картин» [2, с. 174]. Тем не менее в ряде случаев такой подход может быть весьма плодотворным, и доказательством этому служит выполненный С. М. Даниэлем композиционный анализ работ К. П. Петрова-Водкина. По мнению исследователя, эффект одновременного воспроизведения последовательных состояний явления, характерный как для творчества этого живописца, так и для работ его учителя, В. А. Серова, аналогичен одному из выразительных средств кинематографа – внутрикадровому монтажу. С. М. Даниэль особо подчеркивает, что перемены, произошедшие в композиционном мышлении художников в эпоху кино, не являются следствием осознанного живописного эксперимента. Они связаны с существованием общих законов искусства и художественного восприятия и отражают культурный опыт пространственной коммуникации.

Действительно, как отмечает С. М. Даниэль, образец композиционного анализа произведения живописи, предложенный С. М. Эйзенштейном, имеет большее значение, нежели частный опыт искусствоведческого исследования, и может быть успешно применен для интерпретации образного решения обширного ряда картин. Рассмотрим, как действует этот метод анализа выразительных средств портретной живописи, чья роль соответствует функциям внутрикадрового монтажа в кинематографе, на примере «Портрета С. П. Дягилова с няней» Л. С. Бакста (1906, холст, масло, 161x116, ГРМ). Данная работа выбрана в качестве объекта для анализа, так как, во-первых, ее композиционная структура включает в себя целостные фрагменты, сопоставимые с кинокадрами, что характерно и для «Портрета Ермоловой» кисти В. А. Серова. Во-вторых, обе картины относятся к одному и тому же периоду времени и представляют собой репрезентативные портреты деятелей отечественного искусства. Перечисленные факторы позволяют предположить, что в данных работах художники применяют сходный выразительный приём для раскрытия портретного образа.

На полотне Л. С. Бакста границы отдельных «кадров» образованы, во-первых, линией, разделяющей плоскости стены и пола, во-вторых, контурами чёрного занавеса. За первый кадр можно принять изображение в целом – общий план. Второй ограничен линией, разделяющей плоскости стены и пола, и является

поясным портретом С. П. Дягилева на фоне интерьера петербургской квартиры. Третий кадр, обозначенный границами занавеса, сосредоточивает внимание зрителя на лице антрепренера.

По мере восприятия зрителем данных фрагментов картины его субъективное представление об идейно-эмоциональном содержании портретного образа последовательно развивается и дополняется новыми качественными характеристиками. Общий план являет образ С. П. Дягилева как актёра, выступившего на авансцену, чтобы произнести монолог. Он изображён энергичным, уверенным в себе человеком. В его несколько небрежной позе читается вызов публике. Все остальное, изображённое на портрете, – не более чем фон, декорации для спектакля. Мощная вертикаль, образованная чёрным занавесом и силуэтом фигуры, образует ось, на которой держится пространство портрета. Таким образом, общий план представляет зрителю репрезентативный образ значимого театрального и художественного деятеля.

Второй кадр являет более камерный образ. Дистанция между зрителем и портретируемым сокращается. Пауза, образованная плоскостью занавеса, создает ощущение, что С. П. Дягилев словно приглашает проследовать за ним и проникнуть в пространство кабинета. Ощущение театральной сцены исчезает, уступая место образу повседневного мира искусствоведа и пропагандиста русского искусства за рубежом. Близких людей С. П. Дягилева олицетворяет преданная воспитаннику старая няня, а на его активную деятельность в сфере искусства указывают картины и театральный занавес. Фигура портретируемого гармонично расположена в пространстве кадра. Если мысленно провести линию золотого сечения, она пройдёт через угол левого глаза. У зрителя возникает ощущение органичного единства человека и окружения. С. П. Дягилев предстает уже не как актёр, готовый к строгому суду театрала, но как полновластный и добросовестный хозяин своего мира.

Третий кадр представляет собой крупный план портрета. Это глубоко интимный образ. Фигура С. П. Дягилева окончательно отступает вглубь с авансцены. Взгляд модели направлен прямо перед собой – так всматриваются в свое отражение в зеркале. С. П. Дягилев уже не играет публичной роли и остается наедине с самим собой. Третий кадр резко контрастирует с предыдущими: во-первых, атрибуты профессиональной деятельности С. П. Дягилева остаются за его границами; во-вторых, фигура портретируемого теряет власть над окружающим пространством, она резко смещается вправо и словно поглощается мраком. Эмоциональное содержание данного фрагмента характеризуется ощущением одиночества.

С каждым последующим кадром меняется точка зрения зрителя на модель. В первом кадре фигура воспринимается снизу, словно глазами человека, находящегося в зрительном зале театра. Во втором кадре точка зрения зрителя перемещается выше. В третьем кадре взгляд зрителя расположен на уровне глаз портретируемого. Последовательное изменение ракурса и масштаба модели по отношению к границам кадра воплощает живописными средствами движение художественного образа. Композиция портрета С. П. Дягилева организована так, что образ портретируемого получает развитие от парадного, репрезентативного до более камерного, интимного. На основании этого можно заключить, что сущностная характеристика использованного художником выразительного приёма – изменение образа картины во времени, его движение, подобно тому, как это происходит в киноискусстве.

Обобщая все вышесказанное, можно сделать ряд выводов. Во-первых, теоретические изыскания С. М. Эйзенштейна имеют важнейшее значение для осмысления композиционного строя живописного портрета в отечественном искусствоведении. Режиссёр впервые сформулировал сущность композиционного метода, издавна применявшегося художниками интуитивно. Во-вторых, достижения кинематографа в области художественно-выразительных средств обогащают восприятие произведений живописи. Метод композиционного анализа картины, предложенный и обоснованный С. М. Эйзенштейном, позволяет зрителю глубже понять характеристику портретного образа, избежав поспешности суждений и односторонности оценок личности портретируемого. Следуя по пути восприятия полотна, «запрограммированному» организацией картинного пространства, мы косвенным образом узнаем авторское отношение к запечатленному на холсте персонажу.

#### *Список литературы*

1. Андроникова М. И. Сколько лет кино? // Андроникова М. И. Портрет: от наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. С. 13-100.
2. Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 223 с.
3. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 622 с.
4. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти раамат, 1973. 139 с.
5. Утилова Н. И. Монтаж. М.: Аспект-Пресс, 2004. 173 с.
6. Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2000. 591 с.

#### **INTRA-SHOT MONTAGE METHOD IN PICTURESQUE PORTRAIT IMAGE CREATION**

**Ol'ga Borisovna Kataeva**

*Department of Drawing*

*Russian State Pedagogical University named after A. I. Gertsen*

*kataeva-o@yandex.ru*

The author discusses the analogy between the method of intra-shot montage and one of the compositional techniques of picturesque portrait image disclosure where it is possible to single out integral fragments-shots in an image, and specifies the functional essence of the method of expressive portrait painting means composition analysis, proposed by S. M. Eizenshtein on the basis of this analogy.

*Key words and phrases:* intra-shot montage; portrait; S. M. Eizenshtein; L. S. Bakst; portrait of S. P. Dyagilev.