

УДК 130.2
ББК 87.524.5

DOI 10.47475/1994-2796-2021-10213

Монтажное мышление и его особенности в концепциях советских киноноваторов: философская интерпретация

С. В. Панова

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия

В статье предложена философская интерпретация ранних исследований феномена киномонтажа в трудах советских киноноваторов, рассматриваемого как всеобщий принцип смыслообразования и как интеллектуальное средство для построения мыслительных форм (понятий) в кино. Вовлеченный в духовную практику монтаж советской киношколы, оценивался новаторами как феномен, соответствующий законам познающего мышления и рассматривался в структурном сопряжении с окружающей реальностью, пытаясь вернуть целостное восприятие мира человеку, включая его «внутреннее мироустройство».

Ключевые слова: *монтаж, мышление, Эйзенштейн, Пудовкин, диалектика.*

Философский аспект монтажного мышления в кино, обращаясь к процессам дробления, отбора и обобщения связан с поиском внутренних и глубинных связей между явлениями реальной жизни и в сознательном отражении их на экране. Комплекс вопросов, сопряженных с потенциалом монтажного мышления в кинопроизведении, не может обойтись без философского анализа ранних исследований, с которых началось осмысление феномена монтажа в кино. Сверх того сегодня киноискусство XXI века моделируя сложные симультанные формы, демонстрирует в монтажной композиции отрыв от нарративной системы, где автор выступает инженером многоуровневых и нелинейных конструкций мира, в котором зритель может и потерять «смысловые ключи», и даже привлеченный к поиску автор-проводник не всегда сможет открыть ему скрытый смысл явлений. Поэтому обращение к некоторым аспектам ос нов философии киномонтажа, обозначенных в теоретических трудах советских мастеров, в частности С. М. Эйзенштейна и В. И. Пудовкина, представляется необходимым, так как в концептуальном аппарате новаторов понятие «монтаж» соотносится с методом авторского смыслообразования, поиском смысловых связей и установление их в общей картине мира.

Проблемы монтажного мышления в кинематографии в том или ином контексте исследовались многими мыслителями. В философско-эстетическом плане важными являются работы О. Аронсона, А. Базена, Б. Балаша, В. Библера, В. Беньямина, А. Бергсона, Е. Вейцмана, Ж. Делёза, В. Иванова, З. Кракауэра, И. Кукулина, М. Мерло-Понти, Х. Мюнстерберга, В. Подороги, А. Соколова — Дворникова, Ж. Эпштейна, М. Ямпольского и др. Следует повторить, что теоретическое

обоснование монтажа и его общефилософская трактовка как метода мышления принадлежит советским новаторам, теоретикам и практикам кино. Одним из первых в мире Лев Кулешов, теоретически аргументировал значение монтажного мышления в кинематографе и обозначил «инженерный подход» к созданию фильма, разработав концепцию «научного монтажа», в которой монтаж является инструментом «миростроения», создающий «творимое пространство» и «творимого человека» с новым бытием. Всеволод Пудовкин и Сергей Эйзенштейн, рассматривали в своих трудах монтаж как способ человеческого видения мира и перестройки реальности, как «метод реконструкции сознания» реципиента. Дзига Вертов доказал, что в документальном кино с помощью экспрессивного монтажа можно свободно преобразовывать действительность, проделывать эксперименты по сжатию, растяжению, возврату времени, тем самым обмануть смерть и воскресить умертвленное. Таким образом, монтаж для советских новаторов стал методом в теоретических и практических исследованиях, предметом творческих и научных экспериментов и дискуссий.

Но, чтобы глубоко исследовать функции монтажа, для художника важно максимальное погружение в свое произведение, которое должно вбирать в себя следы исторического прошлого и базироваться на настоящем, соответствовать своему времени и месту. Личный импульс автора должен совпасть с лозунгом времени. В данном плане эйзенштейновский кинематограф чувственно экранизировал идеологию эпохи, материализовав идею в образе. Молодые мастера считали, что рождение искусства и человеческое восприятие его диктуется условиями политики, и грамотно выстроенные фильмы смогут за счет

поднятия классового сознания совершить революцию во всем мире. В творчестве Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина соединились эпоха и их собственная личность, отобразив в принадлежащих им произведениях диалектику движения времени, философское осмысление действительности, «киноправду» с ее устремлением познать микроструктуру вещей и отношений.

Теоретик, режиссер, инженер — химик по образованию, автор фильма «Механика головного мозга» Всеволод Пудовкин подчеркивал, что монтаж есть найденный киноискусством *метод* выявления и раскрытия глубоких связей, существующих в действительности. В кинопроизведении важен не набор монтажных приемов, а разъяснение и показ реальных связей между явлениями жизни. В начале 1920-х годов режиссер считал, что кинематограф обязан поставить перед собой цель передать процесс человеческого мышления с помощью монтажных средств. В 1949 году мастер пишет глубокую теоретическую работу о киномонтаже, в которой он констатирует, что монтажная трактовка сцены является результатом ее «определенного осмысливания»: «Монтаж неотделим от мысли, мысли анализирующей, мысли критической, мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей» [4, с. 171]. Ссылаясь на эти и другие режиссерские теоретические размышления, известный советский философ Евгений Вейцман в своих трудах, посвященных философии кино делает вывод: «*Монтаж, по Пудовкину, — прежде всего свойство мышления*» [1, с. 189].

В. Пудовкин полагает, что человеческая речь и идентичный ей процесс человеческое мышление являются прямым воспроизведением явлений реальной действительности в их взаимной связи и определяет триаду: речь — мышление — монтаж. В статье о киномонтаже он вскрывает самое существенное, что есть в природе монтажа: «Если мы определяем монтаж в самом общем виде как раскрытие внутренних связей, существующих в реальной действительности, мы тем самым как бы ставим знак равенства между ним и вообще всяким процессом мышления в любой области» [4, с. 171]. Пудовкин акцентирует, что самое общее определение монтажа применимо к любой области работы человеческого познания, творческого моделирования и оформления его итоговых результатов. Эйзенштейн в качестве примера монтажного построения в области поэзии брал стихи Пушкина и Маяковского, в области живописи картины Леонардо и подчеркивал, что нет противоречия между методом, которым поэт и живописец создают образ в звуковых или зрительных сочетаниях и методом монтажного из-

ложения режиссерской мысли для построения кинопроизведения в целом. Везде присутствует всё тот же метод монтажа. Какими бы «полярными кругами» каждая из этих областей не развивалась, они, по утверждению Эйзенштейна не могут не встретиться «в конечном родстве и единстве метода». Таким образом, природа монтажа присуща всем искусствам, и в кинематографе она достигла более совершенные формы. Пудовкин в статье добавляет, «что примеры можно брать и дальше, за пределами искусства, хотя бы из области чисто научных исследований» [4, с. 171—172]. Эти размышления мастеров дает возможность оценить монтаж как феномен, соответствующий законам познающего мышления.

Эйзенштейн — создатель языка кино, режиссер и практик, но и одновременно мыслитель исследовал монтаж с нескольких точек зрения: как метод режиссерский, метод социалистического реализма и философский подход к построению «модели действительности». Эйзенштейн говорил о том, что режиссер должен уметь организовать с эффектом максимального нарастания смыслов сложные монтажные цепочки в визуальной истории. Монтаж инициализируется с момента, когда автор разрушает заданное бытие, раскраивает живую ткань действительности, чтобы вновь собрать воедино и дать жизнь новой истории, новому явлению, новому событию, следуя своей идеологической позиции, своему мировоззрению. На этом этапе и начинается, в отличие от созерцательного отображения, сознательное отражение картины мира.

Всеволод Пудовкин, размышляя о законах построения кинопроизведения, отмечал, что наиболее совершенной формой мышления, выработанной человечеством до настоящего времени, является диалектическое мышление, которое позволяет открывать противоречия действительности, связи в природе, обществе и самой личности. Оно является наиболее полным отражением логики всех известных процессов, происходящих в объективной действительности. Именно кинематограф, по мнению Пудовкина, предоставляет возможность наблюдать на экране глубокую, убедительную картину жизни, изображая ее как «диалектический процесс величайшей сложности». Зритель, просматривая фильм, восстанавливает в своем сознании мыслительный процесс гения, охватывая единым взглядом общее, и учитывая взаимную связь частного с частным и частного с общим, отмечает изменение и отзывается на него, возвращаясь в прошлое, чтобы его верифицировать, и уходит в будущее, чтобы утвердить причинно-следственную связь окончательно. То есть

любое явление может быть полноценно осознано, когда моменты его прошлого, настоящего и будущего рассматриваются в их сопряжении друг с другом. Пудовкин убежден, что такое полное изображение действительности и такое всестороннее раскрытие закономерных связей осуществляется в кинематографе при помощи приемов монтажа. Таким образом, когда говорят, что монтаж — это «путь мысли», оформленный в кинопроизведении, принимают во внимание мышление диалектическое.

Эйзенштейн, разрабатывая теорию кино, специально изучал философские труды Канта, Гегеля, Маркса и Энгельса, «философские тетради» Ленина. Исходя из их трудов, Эйзенштейн считал, что искусство всегда «конфликт», лежащий в основе динамического единства и обозначал кинематограф как искусство сопоставления, где каждый монтажный фрагмент являет частное изображение общей темы. Уделяя внимание природе сопоставляемых кусков в кинематографе, режиссер отмечает факт, что результат сопоставления двух автономных друг от друга элементов качественно (измерением, степенью) похож не на сумму, а на их произведение, рождая «нечто третье», которое в восприятии сознанием и чувствами зрителя дает наиболее исчерпывающе полный образ темы. Режиссера привлекала возможность создавать новое качество целого из сопоставления отдельного, преодолеть несовместимость различных кадров, вовлекая зрителя в визуальное поле становления образа. Форма в искусстве режиссером понимается как «закон строения», включая в себя диалектическое и динамическое становление «вещи». В дневнике 21 сентября 1941 года Эйзенштейн делает запись: «...В искусстве, прежде всего, «отражается» диалектический ход природы. Точнее, чем более vital (жизненно) искусство, тем ближе оно к тому, чтобы искусственно воссоздать в себе это основное положение в природе: диалектический порядок и ход вещей» [7, с. 22]. В искусстве диалектический порядок заключается в методе, в принципе.

Надо отметить, что из монтажных теорий начала 20 века самой цельной оказалась теория Эйзенштейна. Для советского мастера метод монтажа стал не только формой связи и организацией материала кинофильма, но и способом познания действительности, авторского мышления, индивидуальной стратегии личности. Эйзенштейн неоднократно подчеркивал, что он — инженер, по этой причине генерирование новых форм из самой действительности у него всегда в плане воздействия. Показывать для него, это не только говорить о реальном документе истории, и ее рассказывать,

но и вводить в шок зрителя. Молодой режиссер в начале 1920-х годов был увлечен синтезом теории экспрессивности мейерхольдовской биомеханики и эмпириомонизмом Александра Богданова. Энергетическая модель эмпириомонизма, его «жизненность» идентична эйзенштейновской теории выразительности как борьбы волевого импульса и сопротивления и разрешению конфликта в гармонии. Преобразование действительности с помощью монтажа для Эйзенштейна — это изменение самого сознания, организации новой реальности с помощью экспрессивного воздействия и аттракционности. С. Эйзенштейн в статье «На всякого мудреца довольно простоты», исследуя «монтаж аттракционов» в театральной постановке, отмечает его агрессивный момент, подвергающий зрителя психологическому воздействию, тонко рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения [10, с. 443]. «Монтаж аттракционов» позже режиссер вводит в пространство кино, его суть — управлять не только эмоцией, но и мыслью, где от сопоставления двух или нескольких монтажных кусков рождается мысль. Аттракционным в монтаже кино является сознательная комбинация, подбор событий, свободных от узкосюжетных задач и провоцирующих возникновение цепи ассоциаций волею монтировщика для установления новых условных рефлексов, сопрягающихся с данными явлениями в воздействующем построении. «Аттракцион» мастер исследует как самостоятельный элемент конструкции фильма — составную единицу экранного образа, где частичность компонентов требует достройки воображением, активизирующей работу чувств и ума зрителя. Шок «монтажа аттракционов» складывается из парадоксального подбора и сопоставления единиц воздействия в одно целое, создавая образ и сгущая эмоцию зрителя в заданную сторону, провоцируя зрительский экстаз, или даже чувство отвращения. После работы С. Эйзенштейна над фильмом «Александр Невский» остались в архивных материалах наброски боя, где русские воины, изломав мечи в бою, сражаются «мертвыми телами» погибших друзей, или эскиз удара топором, который «рубит шлем до зубов и завязает». Все эти фрагменты берутся крупным планом, организуя идею насилия, пластическое единство мизансцены фокусируется на «смертельном ударе». «Кинематограф русского авангарда грозит стать наглядным пособием по павловской рефлексологии, метафора должна убивать», — фиксирует в книге «Второй экран» Валерий Подорога [3, с. 443]. Монтажная идея фильма «Стачки» в финале, соединив «постановочные куски» расстрела рабочих с документальными фрагментами техно-

логии «забоя», заключалась в усиление эмоционального накала, «леденящего своим ужасом». В пространстве кино столкнулись разные «миры» игрового и хроникального действия: протаскивание языка у мертвого быка сквозь прорезанное горло и уходящие ноги пехоты, сдирание кожи с головы животного и тысячи убитых людей у горы.

Эйзенштейн неоднократно подчеркивал, что действительно в его фильмах есть неуважение к традициям и авторитетам, но эта непочтительность оказалось важной в самоопределении пути советского кино, призванного стать орудием в столкновении с враждебной идеологией. Монтаж «аттракционов», эта «система мышления», основанная на «дерзкой и разительной ломке традиций» помогла Михаилу Ромму в работе над фильмом «Обыкновенный фашизм» [4, с. 324]. В своих теоретических трудах Ромм пишет, что он собирал куски материала так, как Эйзенштейн собирал расстрел на лестнице в Одессе, максимально контрастно сталкивая эпизоды, подразумевая новое осмысление каждого из них, бросая тем самым зрителя из стороны в стороны. Ромм подчеркивает в своей книге, когда Эйзенштейн «говорил о «монтаже аттракционов», то выводил этот прием из первобытного искусства, из классической трагедии, из опыта Толстого, из всего опыта мирового искусства» [4, с. 325].

Из практической работы над фильмом «Октябрь», по словам Эйзенштейна, вырастает «учение об интеллектуальном кинематографе», предполагая движение от образа к «игре понятий». Эйзенштейн заинтересован философским кинематографом, абстрагированием действительности и редуцированием ее хода в абстрактной графике движения монтажа, меняющей мышление зрителя. Его «монтаж аттракционов» явился предпосылкой интеллектуального монтажа, из возможности использовать эмоциональное воздействие ритмически акцентированных конфликтных кусков в комбинации для передачи идеи, понятия. Смысл понятия «самодержавие» в фильме «Октябрь» появлялся из монтажных иронических комбинаций между предметами из Зимнего дворца: скульптурами Родена, статуэткой Наполеона, посудой, хрусталем, богатыми интерьерами, аксельбантами, яйцами Фаберже, механическим павлином. Короткий монтаж наделил предметы динамикой и создал движение мысли и «продукт» этого движения. По сути, это соответствует тому, что в формальной логике называют «остенсивным определением» (определение путем показа). Здесь благодаря монтажу показан ряд предметов, позволяющих понять, (построить в сознании мыслительную форму), что есть самодержавие. В этом

же фильме, размышляя над монтажной комбинацией «Боги», где работает цепь элементов, соединяющих деревянного идола с изображением божества барокко, Эйзенштейн логически выводит абстрактную тезу, раскрывающую социальную суть религии. Позже в мемуарах он делает запись о возможности непосредственной экранизации абстрактных понятий, раскрывая суть своего учения об «интеллектуальном кинематографе»: «Это учение об эмоциональном и интеллектуальном «обертоне» и схема «от тезы к образу — от образа к понятию»...» [8, с. 166] Таким образом, акт интеллектуального моделирования, переплыва идеи в строй пластических изображений, эмоционально захватывающих образов, с помощью определенных монтажных комбинаций дает возможность передать на экране процесс формирования мысли, научных истин и дает пищу для дискуссий, выработки методики на многие годы.

Осенью 1927 года Эйзенштейн, монтируя «Октябрь», параллельно задумывает экранизировать «Капитал» Карла Маркса, применяя приемы Джеймса Джойса, в романе которого он фиксирует возможности нового искусства. Это дало возможность ему ассоциативно развернуть различные компоненты, где монтажные фрагменты, своеобразно замыкаясь во внутреннем единстве, дифференцированы по отношению к действию как целому и в своем сопоставлении способны создавать новые смысловые связи. Размышляя над проектом фильма «Капитал», Эйзенштейн работал над новой эстетикой монтажа, его новой формой — *интеллектуальным монтажом*, суть которого — создание абстрактных понятий через сопоставления конкретных образов. В экранизации «Капитала» смысл в форме абстрактных «отвлеченных понятий» должен был опознаваться в сознании зрителя из системы ассоциативных связей монтажных сопоставлений. Цель Эйзенштейна — сопоставив коллективное и индивидуальное, ординарное и эксклюзивное, потустороннее и мирское, старое и новое, кинематографическим измерением обозначить сутки из жизни человека как бесконечное странствие. Отстранив повествовательное изложение событий, он взглянул на них как на разворот единой логической цепи, переключившись с конкретизации материального мира к абстракциям и обобщениям. Средствами интеллектуального монтажа в «Капитале» Эйзенштейн хотел выразить диалектику мысли, сложность самого мира без упрощения противоречий, присущих человеческому бытию.

Французский философ Жиль Делез в двухтомном труде «Кино» в области монтажа выделил четыре национальные школы в мировом

киноискусстве: американскую с ее органической направленностью, французскую с количественной тенденцией, немецкую с ее интенсивным экспрессионизмом и диалектическую концепцию советской школы. Для советских мастеров диалектическая концепция монтажа определяла сразу и практику, и теорию монтажа. Пудовкин в кино, по мнению Делеза, интересовался развитием пробуждающегося сознания, «качественными скачками». У Довженко диалектика иная, он рассматривает триаду «часть-множество-целое». Творчество Эйзенштейна обозначено «третьим законом диалектики, который, как полагают, содержит в себе другие: *Единое*, становящееся двумя и порождающее новое единство, сочетает органическое целое и патетический интервал» [2, с. 55]. Таким образом, советские кинематографисты обозначили в своей практической деятельности три концепции диалектического монтажа.

Суть эйзенштейновской революции Делез видит в том, что Эйзенштейн диалектику наделяет чисто кинематографическим смыслом, создав из «организма» диалектическую систему взглядов. Эйзенштейн обозначает конструирование фильма как особый вид познания, в котором соединены сознательно направленное творчество и «формирующий контроль» над ним. Произведение должно слагаться изнутри, словно ветви дерева, разрастающиеся в ширину листвой и побегам, из основы правильного ощущения идеи, контролирующей эмоции зрителей. Экспериментальный киноязык мастера не просто передает мысль, являясь инструментом сообщения, он является особым соединением, диалектической композицией, разрывающим плену в сознании зрителя.

В статье «Диккенс, Гриффит и мы», воздавая Гриффиту должное, Эйзенштейн отмечает: советская концепция монтажа вырастает из иного «образа» понимания явлений, иного метода мышления, отсюда и новый метод осмысления действительности. Картина единства, заложенная в «микрокосмосе советского монтажа» по мнению Эйзенштейна, представлена во внутреннем напоре противоречий, где монтаж по принципу противопоставления формирует в итоге новую сборку нового единства, в совершенно новом его осознании. Эйзенштейн в статье упрекает Гриффита, что в типичном для Гриффита монтажном методе — методе монтажного ведения параллельных сцен, врезанных друг в друга — не зафиксированы каноны генезиса и роста. В анализе «генезиса формы» Эйзенштейн разбирает «Божественную комедию» Данте в мистических гравюрах Гюстава Доре, где «Святое воинство в форме небесной розы» представлено «расходящимися кругами

блаженства», (где слой за слоем) и выходишь за пределы одного кольца к другому. Целое как подвижное следствие являет собой предпосылку собственной причины, круга, спирали. Поэтому целое в советском монтаже осуществляет некая «диалектическая спираль», констатирующая монизм, который Эйзенштейн противопоставляет гриффитовской классической дуалистической монтажной эстетике. Гриффит целое обеспечивает с чисто внешней стороны — как единство сборки, а не как «единицу производства, ячейку, производящую собственные части делением и дифференциацией» [2, с. 49]. Надо сказать, что и сам Гриффит разные истории в фильме не называл монтажом, а обозначал принцип «монтажа кусков» — *switch — bask*, что означает переключение. Переключение эпохи, фабулы Гриффит вносит в строение сценария, «переключая» эпохи перманентно, каждые три — пять минут. Он писал: «Эти разные истории сперва потекут, подобно четырем потокам, на которые смотришь с вершины горы. Вначале эти четыре потока побегут отдельно, спокойно и плавно. Но чем дальше они будут бежать, тем больше будут сближаться, тем быстрее будет их течение, и наконец, в последнем акте они сольются в единый поток взволнованной эмоции» [5, с. 114]. Преодоление норм времени и пространства Гриффит продемонстрировал в «Нетерпимости» с помощью параллельного монтажа, где «соотносимые между собой измерения» идут от древнего Вавилона до конторки бизнесмена. «Драмой сравнений» назвал Гриффит свой фильм, а не единым сплавом с обобщающим образом: зритель на экране увидел в «Нетерпимости» всего лишь сочетание четырех разных фильмов. По мнению Эйзенштейна, Гриффит не способен на «подлинно осмысленное абстрагирование явлений», а для советских мастеров важно было обобщенное осмысление событий из многообразия исторических свидетельств, так как общая идея искусства отражает не только диалектический ход природы, но и истории. Поэтому для молодых советских режиссеров монтаж стал способом достижения синтеза высшего порядка, принципиальным средством достигать через монтажные комбинации воплощения идейного замысла, пропитанного политикой.

Позже в работе «Неравнодушная природа» Эйзенштейн рассматривает диалектическую генерацию новых монтажных моделей не только как конфликтное столкновение между оппозициями, но и как столкновение двух независимых форм рождающих метаморфозу. Художник, погружаясь в работу, втягивается в процесс трансдукции, перемещения и переноса формы, преобразуя себя

в цвет, линию, выражая при этом не собственное страдание, а состояние вещи, вышедшей из себя и ставшей воплощением состояния самого художника. «Пламенное саморастворение» Ван Гога, «пылающий субъективизм, как на дыбе» Гойи демонстрируют нам полное единство в взаимном проникновении природы и человека [10, с. 472]. А пейзаж «Гроза над Толедо» Эль Греко без человека в пространстве картины все же содержит в себе живое человеческое присутствие, являя собой портрет автора. Рассуждая о картине Пикассо «Бык», Эйзенштейн объясняет, что для вечного диалектического движения важно и взаимное поглощение друг друга, через смерть слияние в единстве человека и зверя для погибели обособленного. В этих аналитических разборах различных композиций Эйзенштейн фиксирует фазы творческого процесса, диалектическое переплетение сознательных и бессознательных моментов, одержимость темой и выход за пределы предметности, приобщение к реальному процессу хода вещей, волевое рациональное направление автора и создание образа, раскрывающего сущность явления.

Примечательно еще одно важное обстоятельство: философско-эстетическое воззрение Эйзенштейна строилось на том, то, что ни один элемент подлинно реалистической формы и живого образа произведения «вне человека» ни родиться, ни расцвести не может, ибо неиссякаемым источником опыта является сам человек. Полного охвата всего внутреннего мира человека, многообразия неразрывного хода движения и смены его чувств и мыслей можно добиться только в искусстве кино, которое способно сверстать с помощью монтажа в обобщенный облик человека и то, что он наблюдает, и то, что составляет его окружение, и то, что он аккумулирует вокруг себя. Так как только кино за основу берет не фрагмент человека и не отрезок его жизни в ее взаимосвязи с действительностью, а более широкий диапазон отражения действительности и «владыки этой действительности — человека». При этом человек, его сознание и деятельность — не только канва отображения в содержании фильма, но и отражение человека в закономерностях формы как закона строения вещи, обобщенного образа произведения. Роль монтажа здесь в сочетании композиционного обобщения по изображению с самим изображением и обобщения устанавливаемого отношения к данному явлению на основе своего и человеческого опыта. По сути, монтаж, организуя композицию, моделирует ее по линии неразрывных человеческих эмоций и поэтому монтажная композиция всегда «человечна».

Особый интерес представляет стержневая идея Эйзенштейна: воплощение эмоционального замысла (включающего в себя строй ментальности творца, его одержимость темой, его личный опыт) в кинопроизведении и его отслеживание средствами монтажных форм, направленных на расширение авторского опыта за границы экранной области до виртуального погружения, обеспечивающего полный эффект зрительского присутствия. Разработки проблем взаимодействия сознания и монтажа Эйзенштейна базируются на убеждении в необходимости установления контроля над зрителем, так как в действиях зрителя и автора первенствуют сходные бессознательные механизмы. Они и позволяют получить доступ к эмпирии зрителя, индивидуальным переживаниям, личному опыту. В данном плане диалектический монтаж аттракционных сопоставлений, нажимая на определенные рефлекторные механизмы и провоцируя зрительский экстаз, способен смоделировать чувства и мысли зрителя и ввести в его сознание определенное понятие. Авторское «я», таким образом, расширяется с помощью монтажных средств, проникая в пространство воображения своего зрителя.

Обобщая опыт советских киноноваторов, можно полагать, что они искали подлинно новой сути экрана. Мыслить монтажно для них в киноискусстве — это рассмотреть деталь, фрагмент как «сколок бытия», как часть «его собственной истории», отметив взаимосвязь с прошлым и будущим, заключить в единый взгляд общее, и выстроить свою мысль «игрою» разнообразных средств и возможностей, создав форму, в основе которой синтетическое отражение действительности и человека в ней. Теоретические разработки новаторов были ориентированы на междисциплинарный синтез, интегрирующий элементы широкого спектра научных идей, в контексте которых исследовались проблемы взаимодействия человеческого сознания и монтажного мышления в кино. Широко взглянув на природу монтажа как феномена, наиболее соответствующего законам познающего мышления, Эйзенштейн и Пудовкин доказали, что монтажный путь мысли является интеллектуальным процессом, так как подчиняется диалектической логике, направленной на создание экранного образа, объемного зрелища. Где целое в монтаже моделируется по законам диалектики, как большая спираль, причем для выявления сущности объекта не обязательно запечатлеть его в объеме, достаточно точно выбрать и показать из возможных деталей ту выразительную деталь, которая манифестирует себя наиболее эксплицитно и через которую особенно

полно «прозвучит» обобщение и «достроиться» целое.

Важно отметить, что советская монтажная школа, философски осмысляя реальную действительность, от узкого понимания монтажа как средства производить эффекты подошла к перспективам передачи на экране процесса формирования мысли. Они продемонстрировали новое понимание возможностей монтажа в качестве уникального средства конструирования абстрактных понятий, осуществления логических процедур — абстрагирования, обобщения, синтеза посредством работы с образным, визуальным рядом. Говорить о монтажном мышлении для Эйзенштейна, Пудовкина означает создавать диалектику образного и мысленного, в которой они обуславливают друг друга и генерируют более высокий смысл, придавая составляющим фрагментам, (благодаря монтажу как сознательно применяемому методу) форму и единство. В своих аналитических размышлениях о монтажных возможностях в кино, новаторы открыли конкретное и ценное: монтаж не должен быть сведен к нарративности, его функции — поднять повествование до «повышенного, обобщенного порядка».

Теоретики предложили и оставили нам метод, в основе которого глубокое понимание самого принципа монтажного мышления, понимание реальных, жизненных и диалектических связей, а не формально-логических, возникающих между элементами. Можно полагать, что выстраивая свою философскую культуру на этих размышлениях, автор, детерминируя монтажное решение, основываясь на взаимосвязи бесчисленных количествах нитей с природой и обществом, предметами и людьми, не позволит человеку потеряться в мире вопросов, возникающих на новых этапах трансформации общества, развития науки и техники. Монтажные частные приемы со временем могут видоизменяться, выходить из употребления, но сам метод монтажа, базирующейся на диалектических законах, остается непреходящим. К тому же, размышления новаторов о монтаже как о методе смыслообразования в контексте опыта искусства и открытий науки продолжают вдохновлять на философское осмысление и исследования закономерностей строения кино, обобщать результаты монтажных экспериментов и проникать в сущность общей картины бытия.

Список литературы

1. Вейцман, Е. Очерки философии кино / Е. Вейцман. М. : Искусство, 1978. 232 с.
2. Делёз, Ж. Кино. Кино 1. Образ — движение. Кино 2. Образ — время. / Ж. Делёз. М., 2016. 560 с.
3. Подорога, В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии / В. Подорога. М. : BREUS, 2017. 352 с.
4. Пудовкин, В. И. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1 / В. И. Пудовкин. М., 1974. 439 с.
5. Ромм, М. Избранные произведения : в 3 т. Т. 1. Теория критика Публицистика. М. : Искусство, 1980.
6. Трауберг, Л. З. Дэвид Уорк Гриффит / Л. З. Трауберг. М., 1981. 208 с.
7. Фрейлих, С. И. Золотое сечение экрана / С. И. Фрейлих. М. : Искусство, 1976. 359 с.
8. Эйзенштейн, С. М. Мемуары / С. М. Эйзенштейн. Т. 1. М., 2019. 496 с.
9. Эйзенштейн, С. М. Неравнодушная природа. / С. М. Эйзенштейн. Т. 1. М., 2004. 686 с.
10. Эйзенштейн, С. М. Неравнодушная природа / С. М. Эйзенштейн. Т. 2. М., 2006. 622 с.

Сведения об авторе

Панова Стелла Викторовна — доцент кафедры режиссуры кино и телевидения Челябинского государственного института культуры, Челябинск, Россия. stella.panova@yandex.ru

Bulletin of Chelyabinsk State University. 2021. No. 2 (448).

Philosophy Sciences. Iss. 59. Pp. 92—99.

Editing thinking and its features in the concepts of soviet film innovators: philosophical interpretation

S.V. Panova

Chelyabinsk state institute of culture, Chelyabinsk, Russia. stella.panova@yandex.ru

The article offers a philosophical interpretation of early studies of the phenomenon of film editing in the works of Soviet innovators. The screen of the 20s successfully tried to express philosophical concepts with the help of editing experiments, demonstrating the possibility of bringing art and scientific knowledge closer together. Studying the works of S. M. Eisenstein, we can find that the possibilities of transmitting conceptual generalizations were laid down at the first steps of the new art, the material of which was the era of revolutions, the construction of a new society, the movement of the masses. Involved in spiritual practice, the Soviet school of editing was interpreted in theoretical and practical works in the Director's interaction in a dialogue with the world, in a structural connection with the surrounding reality, trying to return a holistic perception of the world to a person, including his "inner world order". The Directors sought to replace the "torn consciousness" of an abstract individual with a concrete integral personality corresponding to a new stage of history. Eisenstein, analyzing the nature of the montage image, its connection with thinking, studied it in conjunction with objective reality, its functional role in this system. Therefore, we have to turn again to the theoretical positions of Sergei Eisenstein and Vsevolod Pudovkin, with their desire to reveal philosophical views on life and art behind their techniques.

Keywords: *editing, thinking, Eisenstein, Pudovkin, dialectics.*

References

1. Vejzman E. *Ocherki filosofii kino* [Essays on the philosophy of cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 232 p. (In Russ.).
2. Delyoz Zh. *Kino. Kino 1. Obraz — dvizhenie. Kino 2. Obraz — vremya* [Kino. Cinema 1. Image-movement. Cinema 2. Image-time]. Moscow, 2016. 560 p. (In Russ.).
3. Podoroga V.A. *Vtoroj ekran. Sergej Ejzenshtejn i kinematograf nasiliya. T. 1 Zerkal'naya podporka. Materialy k psihobiografii* [The second screen. Sergei Eisenstein and the Cinema of violence. Vol. 1 Mirror backup. Materials for psychobiography]. Moscow, BREUS Publ., 2017. 352 p. (In Russ.).
4. Pudovkin V.I. *Sobraniye sochinij* [Collected Works]. Moscow, 1974. 439 p. (In Russ.).
5. Romm M. *Izbrannye proizvedeniya: v 3 t. T. 1. Teoriya kritika Publicistika* [Selected works: in 3 vols. Vol. 1. Theory of Criticism Journalism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. (In Russ.).
6. Trauberg L.Z. *Devid Uork Griffit* [David Wark Griffith]. Moscow, 1981. 208 p. (In Russ.).
7. Frejlih S.I. *Zolotoe sechenie ekrana* [The golden section of the screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 359 p. (In Russ.).
8. Ejzenshtejn S.M. *Memuary. T. 1* [Memoirs. Vol. 1]. Moscow, 2019. 496 p. (In Russ.).
9. Ejzenshtejn S.M. *Neravnodushnaya priroda. T. 1* [Not indifferent nature. Vol. 1]. Moscow, 2004. 686 p. (In Russ.).
10. Ejzenshtejn S.M. *Neravnodushnaya priroda. T. 2* [Not indifferent nature. Vol. 2.]. Moscow, 2006. 622 p. (In Russ.).