

Философское понятие монтажа
Шереметева Анастасия Степановна

Аспирант

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Философский факультет, Москва, Россия

E-mail: anastasya.sheremetewa@yandex.ru

Понятие монтажа как технической процедуры в кинопроизводстве изначально появилось в рамках кинотеории, возникшей вслед за появлением кинематографа. В рамках философии это понятие возникло позднее. Ж. Делез - первый философ, который показал, что любая кинотеория это теория не о кино, но о концептах, которые появляются на свет из практики кино. Монтаж становится не просто техническим и художественным понятием, но понятием концептуальным, одним из концептов кино как новой формы практики образов и знаков. Философия, по мнению Делеза, должна создавать не теорию кино, расширяя и обогащая уже накопившийся массив теоретического знания о кинематографе, но новую образно-знаковую теорию как практику концептов, берущих свое начало в кинотеории. Для Делеза монтаж исполняет основную функцию кино - формирование целого из множественности и времени из отпечатков его частей. Можно назвать это соединением планов движения с целью извлечения времени или длительности в понимании Бергсона. Однако монтаж это не просто операция по извлечению времени из движения, но определенная композиция, схема действий образов-движений, которые извлекают из себя образ-время. Образ-движение определяется как план, обращенность этого плана к объектам - кадрированием, монтаж становится в таком контексте обращенностью плана к целому. Кино является искусством создания движения и времени, в терминах Делеза образа-времени и образа-движения, тех даров, что не были созданы человеком, но благодаря кино могут им твориться. Кино продлевает если не быстро гаснущую жизнь человека, то жизнь его сознания, разворачивая творимое им движение и время в последовательность планов. Образ-движение соотносится, с одной стороны, с объектами реальности, которые приходят в движение и становятся объектами изучения, а с другой стороны, с целым, т.е. непосредственно с самой реальностью в целом. Монтаж пронизывает соединения планов и определяет длительность, т.е. целое в его глобальном изменении. Американский режиссер Д.У.Гриффит поставил монтаж на высокий теоретический уровень, увидев в нем возможность появления из единства и целостности бинарных пространственных и временных связей. Из единого организма, раскладывающегося на части, в т.ч. на бинарные отношения, вытекает параллельный монтаж, который состоит в том, что один образ-движение органически следует за другим образом-движением в определенном ритме. Разное соотношение движения характеризует разные типы монтажа. Например, органический американский, построенный на органическом единстве множества движения кадров, диалектический советский, исходящий из своих внутренних законов патетического скачка, золотого сечения, точки-цезуры, оппозиции кадров, которая отражает диалектическое единство всего множества, картезианский или количественный французский с его интересом к количеству движения, экспрессионистский немецкий, утвердивший бесконечную оппозицию тьмы и света как оппозицию видов интенсивного движения. В каждом типе монтажа преобладает определенная составляющая, которая делает акцент на соответствующей структуре развития монтажной композиции. Бергсон размышлял в критическом ключе не только о кинематографичности сознания, познания и науки в целом, которая стремится схватить неподвижные знаки и объекты, упуская непрерывное движение длительности, но и о калейдоскопичности приспособления познания к миру. В этой калейдоскопичности заключается и принцип работы монтажа. Для того, чтобы показать движение предмета, монтаж

собирает куски остановленного движения, подобным образом работает сознание, восприятие, мышление и язык. Бергсон приводит аналогию со стекляшками в калейдоскопе: когда наше тело движется, калейдоскоп сотрясается и меняется расположение стеклышек относительно друг друга в калейдоскопе, но наше познание интересуется не движением и сотрясанием стеклышек, а вновь выстроившаяся диковинная картинка. Цель не только сознания, но и познания, науки и монтажа в итоге фокусируется на приближении к погружению в неразделимое движение жизни. От впечатков подвижного образа вечности наше познание должно медленно, но верно двигаться к самому подвижному образу вечности, как определяет время Бергсон. Советский режиссер В.Пудовкин определял монтаж как раскрытие и разъяснение связей между элементами и явлениями реальной жизни. Монтаж, по мнению режиссера, стремится исследовать реальность и раскрывает законы жизни. Исследуются противоречия жизни, движения прошлого, настоящего и будущего времени и другие связи отдельных элементов, которые составляют единое целое реальности и могут быть увидены лишь при интеллектуальном анализе законов этих связей с помощью монтажа. Монтаж должен быть не просто методом видения, зрения или созерцания, по Пудовкину, он должен быть методом размышления, понимания, познания и даже критики, синтеза, анализа и обобщения. Пудовкин выявляет генетическую связь между речью, мышлением и монтажом. Благодаря монтажу и крупному плану человек может в своем восприятии трансформировать не только пространственные, но и временные соотношения, «приближать к себе далекое и задерживать близкое», тем самым глубже погружаясь в самую суть видимого и изучаемого. Монтаж изображений, по мнению Пудовкина, передает реальность не как сложившуюся действительность, но как процесс изучения и знакомства с этой действительностью. Именно благодаря пространственно-временной трансформации, которая происходит в форме «оценивающей и усваивающей мысли», становится возможным такого рода познавательная практика образов.

Источники и литература

- 1) Делез Ж. Кино. М. : Ad Marginem, 2004.
- 2) Бергсон А. Творческая эволюция. Собр. соч. в 5-ти томах, т.1
- 3) Пудовкин В. Собр. соч. в 3-ех томах. М.: Искусство, 1974