

Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2022. № 4 (73). С. 146–150.
THE CASPIAN REGION: Politics, Economics, Culture. 2022. Vol. 4 (73). P. 146–150.

Научная статья
УДК 128
doi: 10.54398/1818510X_2022_4_146

**МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП МЫШЛЕНИЯ КАК ОСНОВА АВТОРСКИХ ИННОВАЦИЙ В ИСКУССТВЕ КИНО
В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ**

Панова Стелла Викторовна

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия
stella.panova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8564-6702>

Аннотация. В статье предлагается философская интерпретация теоретических концепций, посвящённых монтажному принципу мышления – феномену в киноискусстве, имеющему в основе своей создание нового качества, возникающего при целенаправленном авторском сочетании кадров. Обосновывается ценность вклада Ж. Делёза, В. Подороги в развитие философского подхода к специфике изображения мира и человека на экране с помощью монтажа. Теоретическая мысль стремится сформулировать в дискуссиях о смысле авторского конструирования кинематографического образа посредством монтажного принципа определённые философские выводы и взгляды на жизнь, искусство, проблемы бытия человека. Применённый в исследовании сравнительный метод позволил сопоставить толкование монтажа в работах В. Подороги, А. Базена, Ж. Делёза и других для более полного представления и обобщения существенных характеристик монтажного принципа мышления с философской и эстетической точек зрения. Делается вывод о том, что философское исследование специфики монтажного принципа мышления как феномена искусства в создании визуально-смысловой конструкции с новыми художественными качествами в контексте философско-антропологической проблематики является актуальным и востребованным. Выявление нового художественного качества в монтажной конструкции требуют от автора поискового творческого движения с его логическими, интуитивными и эвристическими взаимосвязями. Использование кинематографического инструментария, монтажного принципа мышления для постижения проблем бытия человека не только раскрывает самобытность автора, но и расширяет поле исследований в философской антропологии. Философско-антропологическая интерпретация монтажного принципа позволяет выявить не только стержень мировоззренческих авторских смыслов, выражающих отношение индивидуума к миру, но и проблемы бытия человека вообще, человека-творца, автора, поскольку он участвует в их постановке и решении художественными средствами.

Ключевые слова: Делёз, Подорога, Бердяев, Базен, Ямпольский, монтажный принцип мышления, инновации, антропология киноискусства, авторская воля, «новый человек»

Для цитирования: Панова С. В. Монтажный принцип мышления как основа авторских инноваций в искусстве кино в контексте философско-антропологической проблематики // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2022. № 4 (73). С. 146–150. https://doi.org/10.54398/1818510X_2022_4_146.



Это произведение публикуется по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная.

**THE EDITING PRINCIPLE OF THINKING AS THE BASIS OF AUTHOR'S INNOVATIONS IN THE ART OF CINEMA
IN THE CONTEXT OF PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL PROBLEMS**

Stella V. Panova

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia
stella.panova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8564-6702>

Abstract. The article offers a philosophical interpretation of theoretical concepts devoted to the editing principle of thinking a phenomenon in cinematography, which is based on the creation of a new quality that arises with a purposeful author's combination of frames. The value of the contribution of Deleuze and Podорога in the development of a philosophical approach to the specifics of the image of the world and man on the screen with the help of editing is substantiated. Theoretical thought seeks to formulate in discussions about the "meaning" of the author's construction of a cinematic image through the editing principle certain philosophical conclusions and views on life, art, and the problems of human existence. The comparative method used in the study made it possible to compare the "interpretation" of the installation in the works of V. Podорога, A. Bazin, J. Deleuze and others for a more complete representation and generalization of the essential characteristics of the installation principle of thinking from a philosophical and aesthetic point of view. It is concluded that the philosophical study of the specifics of the montage principle of thinking as an art phenomenon in the creation of a visual and semantic structure with new artistic qualities in the context of philosophical and anthropological issues is relevant and in demand. The identification of a new artistic quality in the installation design requires the author to search for a creative movement with its logical, intuitive and heuristic relationships.

The use of cinematographic tools, the editing principle of thinking to comprehend the problems of human existence not only reveals the identity of the author, but also expands the field of research in philosophical anthropology. The philosophical and anthropological interpretation of the montage principle makes it possible to identify not only the core of the author's ideological meanings expressing the individual's attitude to the world, but also the problems of being a person in general, a human creator, an author, since he participates in their formulation and solution by artistic means.

Keywords: Deleuze, Podорога, Berdyaev, Bazin, Yampolsky, editing principle of thinking, innovations, anthropology of cinematography, author's will, "new man"

For citation: Panova S. V. The editing principle of thinking as the basis of author's innovations in the art of cinema in the context of philosophical and anthropological problems. *Kaspiyskiy region: politika, ekonomika, kultura* [The Caspian Region: Politics, Economics, Culture]. 2022, no. 4 (72), pp. 146–150. https://doi.org/10.54398/1818510X_2022_4_146.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Введение

Крупный автор-кинорежиссер открывает многообразие человеческого бытия с помощью огромного количества «смысловых» монтажных комбинаций в кинопроизведении. Свобода авторского воображения позволяет глубоко исследовать реальные жизненные проблемы человека и вслед за этим уникально организовать экранный материал, образно выражая представления о человеке. Центральная в наши дни «проблема человека» объединяет философа с художником, побуждая художника философствовать о сути современного человека, его будущем, усиливая роль личности творца, его авторской позиции и ответственности перед зрителем. Монтажный принцип, осмысленный первым исследователем монтажа Л. Кулешовым в начале XX в. в теоретических трудах, лежит в основе специфики кино. Автор, оперируя компонентами в монтаже, сталкивает их в процессе интеллектуального творчества, получая новые сочетания, обладающие совершенно новым смыслом. А. Базен, писавший о киноискусстве в XX в., считал, что в монтажной конструкции автор, комбинируя кадры под воздействием воображения, порождая новый смысл, может деформировать реальность. В монтажном принципе теоретик кино видит оружие безнравственности. Выступая против монтажа, он обращается к бесстрастному письму камеры, освобождая предмет от налипшей «духовной грязи», приближая его к правдоподобию [1, с. 46]. Особым предметом критики стал «монтаж аттракционов» Эйзенштейна, в конструкции которого Базен усмотрел насилие над зрителем, навязывание авторской идеи.

Цель статьи – показать, что монтажный принцип, синтезирующий взаимодействие выразительных средств, при целенаправленном сочетании кадров, порождающих новое художественное качество, обнаруживает философскую культуру автора в режиссуре, предоставляя и возможность выразить насущную потребность говорить с веком на его языке. Культура монтажного соединения для построения образа ранее неизвестного играет важную роль в процессе создания нового, раскрывая человека-автора с незнакомой стороны. Интеллектуальный творческий процесс «кинорежиссуры мысли» требует от мастера не только эстетической культуры, но и волевых решений в отборе компонентов для создания нового экранного образа. Отбор, сопоставление, осмысление материала приводят автора к разнообразным эстетическим результатам, предоставляя возможность совершиться открытию.

Основная часть

Монтажный принцип как проблема новых авторских смысловых конструкций

Рассматривая кинорежиссуру конца XX в., Делёз в труде «Кино» обращает внимание на ничтожность его продукции и ставит под сомнение существенные цели и способности автора. По мнению мыслителя, в руках заурядного режиссера «возвышенное» становится обыкновенным утированием репрезентируемого, за мнимой выразительностью скрываются дефективность и пустота. Зритель, глядя на экран, не фиксирует ни пробуждения глубинной мысли, ни «возбуждения мозга». Однако, исследуя искусство кино ретроспективно, можно установить, что первые теоретики кинорежиссуры считали, что создание экранного образа посредством монтажного принципа мышления можно рассматривать не только как движение вперед в художественном, но и в философском постижении сущности человека и глубинной сути мира, в котором живёт и действует человек. К сожалению, в настоящее время «великие манифесты», посвящённые искусству и философии кино и кинемонтажа, существуют зачастую как музейные свидетельства. Поэтому важно обратить внимание на поиски философских обоснований кинемонтажа и монтажного принципа в период становления кинорежиссуры и во время его расцвета.

С. Эйзенштейн в теоретической работе о монтаже обнаруживает, что монтажный принцип выходит далеко за границы области склейки двух рядом поставленных фрагментов. Сопоставление двух кусков похоже не на сумму, а на произведение, так как результат сопоставления осознано выбранных кадров качественно всегда отличается от каждого слагающегося компонента, взятого порознь. Декларация «Монтаж аттракционов» (1923 г.) Эйзенштейна провозглашает авторский монтажный подход, отбор и конструирование монтажных элементов как осмысленный, необходимый и единственно возможный язык киноискусства. Именно авторская воля даёт возможность сопоставить кадры (учитывая между ними жизненные, реальные связи, а не формальные) для создания нового, обобщённого образа, отсюда и ставка на изобретение, комбинирование нужной конструкции, воздействующей на аудиторию. Творец «мыслит игрой» комбинированных сочетаний, некой «аттракционной схемой», смысл которой – оказать шоковое влияние на зрителя. Новаторы кинорежиссуры начало XX в. высказывали идею, что посредством монтажного мышления, позволяющего дробить «ноуш» на компоненты, а затем их сталкивать в новом сочетании на экране, можно передать «чувственную мысль», которая спровоцирует в нужном направлении зрительскую эмоцию: от экстаза до отращения. Созидание, по мнению Эйзенштейна, – это всегда разделение. Старинная легенда об Адаме и Еве гласит о сросшихся спинами существах, отделённых друг от друга и в грядущем обречённых искать гармонирующую половинку с тем, чтобы довершить до конца круг мирского существования в целостном образе. Благодаря изначальному соединению по замыслу Творца и происходит в дальнейшем некое динамическое стремление к новому воссоединению. Однако не меньшей глубиной обладают соединения, не использованные ранее, не использованные раньше, где компоненты изначально разные по тону и стилю. Например, авторское сочетание кадра в фильме «Стачка» – стягивание ног лежащего быка перед резанием – в документальной хронике с игровым кадром, там, где люди валяются с обрыва, спасаясь от цели солдат, состоит в несовместимости в одном визуальном пространстве процессов двух разных видов насилия. Руки человека в луже крови в сопоставлении с мёртвым быком в кульминации фильма концентрируют выстроенную математически автором общую идею фильма. Для творца было важно достичь «леденящего ужаса» в высшей точке финала: перекинуть мост двумя кадрами, ранее не связанными, для возникновения нового художественного качества, нового смысла. У зрителя рождается эмоциональная реакция на нечто ужасное, не только на отдельное изображение в кино, но и на монтажную развёртку сопоставляемых «образов-движений» в продуманной монтажной концепции. В данном плане сопоставление «бойни» и «растрела» в контексте идеи насилия явилось шокирующей чертой образа, а не простым свидетельством, хроникой кровавого произвола. Согласно А. Арто, кинообраз должен производить шоковую волну, от вибрации которой родится мысль.

В. А. Подорога, исследуя механизм аттракционного зрелища Эйзенштейна, считал, что авторское зрение воспринимает бытие чрез отпечаток боли [8, с. 99]. Именно травматические эксцессы авторской биографии через много лет являются основой в обработке материала действительности и, включаясь в монтажную конструкцию кинопроизведения, выявляют особенности индивидуального почерка, выходя неожиданными образами наружу. Новое человек получает, по мнению Подороги, лишь при возвращении к предыдущему опыту, которое уже опробовано и известно. Именно опыт, отпечатанный в памяти, закладывает основу для осмысления своего существования: чем больше человек сохраняет в памяти, тем больше сосредотачивается и концентрируется, сопоставляя фрагменты из прошлого, человек, возрождая их к новой жизни, создаёт из воспоминаний новые образы. Глубина созданного эстетического нового зависит от того, насколько автор-художник умело пользуется разными «техниками регрессии», насколько глубоко, замкнувшись в себе, может погрузиться в прошлое, как в «материнскую утробу». В этом смысле философия выразительного экранного «образа-движения» Эйзенштейна имеет изначальное важное условие – комплекс «возвращений» к полученному ранее эмоциональному впечатлению. Режиссер в мемуарах фиксировал, что если цепочка детских травм совпадает с целями и задачами, стоящими перед взрослыми, тогда «добро зело» [10, с. 12]. Подорога, изучая теоретические исследования режиссера, отметил, что «шароподобная форма» интересовала Эйзенштейна всегда, – это и размышление о кругах в форме вращающихся шаров, и «генеалогия круга» с вечным «кружением», «окружением» и «вращением», т. е. всё то, что подвержено к самозамыканию и некому внутреннему единству. «Пре-натальная стадия бытия» в центре внимания новатора, погружение «себя» и соединение со «стенками утробы» – есть предел авторской концентрации в малом кругу, за которым существует и большой круг – «сценический мир». Всё круговое, колесо, «меловой круг», овал, эмбрион имеет несколько значений. Первые люди своеобразным гортанным звуком, при артикуляции которого рот приобретает форму круга, возвещали о смене сезонных циклов. Круг, символизируя хоровод планет вокруг солнца, обозначал потенциальные возможности, имея центральную точку. Идея круга воплощала формулу: единое есть целое. Круг, по мнению Делёза, обладает способностью окружить представляемый образ своеобразным миром. Вот почему кино ещё на стадии своего рождения обратилось к поискам разраставшихся

кругов, где малый круг выступал как «внутренний предел» и был непосредственным двойником актуального образа, соединяясь с образами-мирами, образами-воспоминаниями, являлся воплощением некоего порядка, имеющего сердцевину [3, с. 321].

Сердцевиной в монтажной конструкции для создания нового художественного качества у многих творцов становится укрупнение уникальной детали, обладающей эстетической ценностью и осмысленной благодаря включённости в целое. Для проникновения в сущность явления не обязательно запечатлеть объект в целом, достаточно отобрать элементы, а затем уже из них, ассоциируя, сжато передать информацию о целом. Творческое мышление, включающее в себя поисковый процесс, в состоянии понять сущность явления, не используя законы обычной логики. Творческая мысль автора, уловив общую картину, схватывает дискретные элементы, частички, детали и устанавливает такие связи между ними, которые более чем достаточно позволяют проникнуть кратким путём в сущность общей картины. Выбор решающей детали является порой интуитивной догадкой или зависит от сознательного поиска, но это тот процесс, который отличает крупного мастера, демонстрирующего свои доминантные идеалы в создании новых эвристических сочетаний образов.

Деталь в монтажной конструкции, зачастую поглощая отработанные компоненты, акцентирует начало борьбы и конфликта, «взвихрявая» в зрителе страсти. В кинопроизведении для получения нужного художественного качества Эйзенштейн дифференцировал зрелище не только по грубым составляющим фильма, но и по тонким «росчеркам по кадру», по элементам, подчёркивающим предельный динамизм развития монтажной фразы и конфликтность создаваемой формы. Ямпольский, исследуя акцентный фрагмент в конструкции монтажных строений Эйзенштейна, фиксирует, что для рождения нового эффекта между кадром-«нагнетением» и кадром-«взрывом» обязательно должен врезаться крошечный «акцентный кусок», создающий конфликтность в возникающей комбинации, «прорисовывая взрыв». И здесь важна своеобразная обобщающая способность мышления, чтобы из данных анализирующего авторского зрения распознать ту ключевую деталь, в которой эффект не столько во «взрыве», сколько в акте драматизации и углубления смысла. Например в эпизоде перехода траура в народное восстание в историческом фильме «Потёмкин», врезан мини-кадр с парнем, раздражающим в ярости на себе рубаху. Согласно Ямпольскому, «взрыв» в данном фрагменте трактуется как символическая рана, где рубаха, как аналог человеческой кожи, болтаясь полосами и отделяясь наподобие воска, обнажает проблематику греха и святости. Таким образом, включение специальных элементов в монтажную конструкцию означает скрытое потенциальное напряжение, которое наше сознание воспринимает и открывает их в логической последовательности, продиктованной мыслью автора. Монтажные структуры кинопроизведения можно представить в виде ступенчатого подъёма: сначала комбинируются незначительные детали, в которых смысл сопрягается со значением, затем идёт сложное конструирование компонентов высокой символики, требующей от мастера глубины философского замысла, культуры эстетического вкуса и волевых решений в отборе для созидания и материализации лучшего и нового. Тени в киноленте, по мнению Циолковского, исполняют свою волю по воле человека, построившего фильм [9, с. 41]. И «Чёрный квадрат» возникает из волевого акта Малевича, когда воля творца через философское объяснение существующего сможет дать обоснование возникающим новым явлениям.

Революционное время предполагает наличие творца – инженера, реформатора, активно проповедующего новые формы мира. Футуристы в своих манифестах писали о сознательном расчёте построения картин; новый мир искусства, конструируя новые формы из массы материала, призвал увидеть внутри себя очертания новых форм, претворив их в жизнь. Поэтому «Чёрный квадрат» Малевич считал поворотом человека к самому себе, надо только проявить волю и увидеть внутри себя образ, которого ты не знал. М. К. Мамардашвили в «Беседах о мышлении» предполагал, что мы не приобретём никогда из знакомого нового, а продвигаясь в неведомое, мы можем получить новое как мысль, так как в пространстве незнаемого бесконечные потенции символических образований [7, с. 138]. Более того, новое даёт возможность совершиться открытию, и в этом сила монтажного принципа. Новое, отсылая человека к постижению самого себя, актуализирует его внутренние образы, выявляя незримое. Мастера, по мнению П. Филонова, в человеке должно интересоваться не его одежда, а как «бьёт кровь» в его теле. В декларации «Сделанные картины» новатор, выступая за строгий анализ, говорит о проработывании атома в каждой делаемой вещи, поэтому его картины «Мировой расцвет», «Формула весны» – это не только магическое изменение мира, но и аналитическая практика. Для Филонова визуальные эксперименты – это средство изучения мира, «теория познания»: воссоздать в картине внутреннее напряжение «дышащей материи» так, будто художник работает с микроскопом. Понятно, что когда зритель всматривается в полотна авангарда, он должен нечто выполнить внутри себя, совершить некую мыслительную деятельность, чтобы увидеть, что там явлено, раскрыть то, что там есть. Это процесс, отличный от того акта, когда мы воспринимаем, например, живопись романтизма. Авангардистам было важно не только изобрести принципиально новое, в котором нет привычного взгляда на бытие, но и вовлечь зрителя в «общее поле», где смысловое содержание будет зависеть уже не от художника, а от восприятия массовой зрительской аудитории.

Авангардисты считали: для того чтобы жить в новом мире революционной действительности, который предложил ХХ в., надо было его переосмыслить, найти инструменты для его пересмотра. Этим инструментом и стал монтажный принцип, оформившийся в молодом революционном кино. Авангардное киноискусство использовало монтажный принцип мышления с революционной целью – воздействовать авторской волей на человеческое сознание и пересоздавать его, а для этого нужны были новые образы, заключённые в новые формы. Новый образ, новое понятие, новый качественный элемент, созданные при конструировании кадров, должны были соответствовать идеологической концепции советского человека и оказывать воздействие на «дух зрителя», побуждая его размышлять, бить сокрушительным движением прямо в сознание зрителя. Так, известная широкоформатная конструкция расстрела на одесской лестнице в «Потёмкине» одними оценивается как образец гуманизма и динамизма, другими – как пример насилия и бесчеловечности в искусстве. Однако если взять труды Ясперса, то он полагал, что всё сотворённое Богом является достойным познания. Познание направлено не только на прекрасное, но и на безобразное, всё сущее есть благо, так как создано Богом [12, с. 109]. Человек, в отличие от животного, порой с удовольствием и долго, по доброй воле может всматриваться в ужасное и страшное. Притягательный дух революционных трансформаций пробуждает своего рода преклонение перед действительностью, в котором влечение к новым картинам бытия совпадает с восхищением перед преобразовательной силой, даже если в ней есть стремление доводить всё до разрушения. Для нового познавательного импульса коляска в «Потёмкине», врезанная в нарративное изложение, стала шоковым ударом для сознания зрителя, превращая фрагмент в трагически обобщённый образ. Делёз, размышляя о монтажном сцеплении в «Потёмкине», фиксирует, что мастер творит его по законам образной логики, где образ, оказывая на мысль шоковое воздействие, являет возвышенное.

У теоретика кино Андре Базена была принципиально другая оценка по поводу комбинирования кадров в фильме. Он рекомендовал разделить кинематограф на два раздела, так как всегда были и будут два типа авторов-режиссёров: те, кто «верует в реальность», и те, кто «верует в образность». Монтаж в кино, по мнению критика, – приём литературный и антикинематографический, так как ведёт к однозначности, превращая автора в своеобразного сопровождающего. Монтажный принцип в кинематографе, основанный на комбинации кадров с созданием нового смысла Базен сравнивал с оружием и средством деформации картины мира, таящими в себе произвольные и безразличные оценки. Но как бы ни был режиссёр «отстранён» от снимаемого им «куска жизни», он видит его, исходя из своей авторской позиции, идейных установок. «Бесстрастный объектив» камеры – это усиленное видение автора, а то, что он конструирует на монтажном столе, – есть авторская концепция, сопряжённая с философским мировоззрением. Мыслитель П. Л. Лавров в лекциях 1860 г., рассуждая об авторском преследовании формы в творческом процессе, подчёркивает, что художник-человек, одушевляя конструкцию своей внутренней жизнью, потрясает зрителя настолько, насколько в ней есть человеческое. Драматизм кроется в потрясающем человеческом начале, выходящим из личностных качеств художника [5, с. 537]. Именно неустойчивая жизненная сила через автора конструирует новые формы, вносит в них патетическое содержание. И здесь важно отнестись к приёмам и средствам для создания новой формы не с точки зрения идолопоклонничества, а как свободно развивающаяся личность, умеющая

обсуждать и подвергать критике своё творение во имя знания. По мнению Лаврова, постоянное внесение критических суждений в «свои создания» и есть условие философского начала в творчестве.

Таким образом, рассматривая феномен монтажного принципа в кино ретроспективно, можно обнаружить, что философская проблематика, связанная с возникновением нового смысла в конструкции кинопроизведения с помощью монтажного принципа, была заложена ещё при первых шагах киноискусства. Новое в монтажной цепи кинематографического произведения, образовываясь из синтеза различных художественных средств, «связываясь всего со всем», даёт новое знание о мире, человеке и имеет значение для решения философской проблематики: вопроса о связи этической мысли с художественным воображением в практико-духовном освоении действительности. Фазы творческого поиска нового в создании монтажной конструкции включают в себя вдохновение идей, экзистенциальное состояние, выходы «за пределы себя», приобщение авторской темы к принципам построения целостной структуры кинопроизведения. Каждый автор в кинематографе с помощью монтажного принципа «рассекает мир» и заново конструирует его по-своему, выбирая из огромного хранилища возможностей вселенной то, что отвечает его культуре понимания жизни, способностям восприятия и мышления. Новая сборка мира в новом его осознании не только открывает перед творцом новые возможности, но и ставит новые вопросы. Художник, с одной стороны, создавая оригинальные кинообразы, благодаря монтажному принципу демонстрирует наивысшие проявления культуры мысли, творческой интуиции. Но, с другой стороны, постоянно генерируя новые смыслы, идеи в монтажной цепи, достигая предела в авторской практике конструирования образов, художник связан с постоянным риском, зациклившись слишком далеко в визуальных экспериментах. В этом случае учёт диалектики эстетического и нравственного в акте создания нового даст возможность сформировать автору установку, близкую к идее единства философского мышления и творческого, чувственного и рационального, морального и эстетического.

Антропология киноискусства: монтажный принцип как феномен творения человека

К. Малевич в художественно-критических работах выделяет мысль о том, что творить для авангардистов означает создавать вечно новое, увеличивая актом творчества «сущность жизни», без захламления мира лишними копиями, ибо страшно жить среди повторений [6, с. 59]. Повторения, по мнению М. Ямпольского, не могут генерировать «мощных» смыслов. Ежедневная жизнь вся пропитана церемониальными повторениями действий, что приводит субъекта к её «интенсивной схематизации», но не насыщает сильным содержанием [11, с. 21]. Рассматривая революцию как событие смысла, Ямпольский полагает: на том основании, что человек антропологически берёт свое начало с исторических изменений, философская антропология начинается тогда, когда революции, разрывая круг ритуальных повторений, предлагают проекты, связанные с созданием нового, безгрешного Адама, не испорченного миром летошним.

Надо отметить, что уже на заре кинематографа появились первые проектные работы по трансформации «экранного» человека, раздроблению его тела посредством монтажных операций. Спецтехника экрана «утаскивая» живого человека, избавляла его от веса, глубины, объёма и болезненных ощущений. Родоначалник иллюзионного фильма Ж. Мельес с помощью ранее неизвестных технологий в одно мгновение на экране превращал человека в скелет, затем возвращал ему вновь телесный покров; помещал на стол три поющих своих головы, создавал свои копии в одном кадре, исполняющие разные функции в оркестре. Новые кинообразы приучали зрителя к новому видению своего биологического тела, сращивая его с машиной кино.

Интерес к конструированию новых «жизненных форм» в искусстве кинематографа, потребность в эстетическом освоении нового экранного облика человека и мира в наибольшей степени проявились в российском искусстве первых послереволюционных лет. Искания молодых советских киноавторов в начале XX столетия приравнивались к научным экспериментам, где «подопытными объектами» становились животные и люди. При этом рационально-спланированное создание совершенного человека, «синтетического Адама» Дзиги Вертова, сотканного из частей разных людей на киноплёнке (руки одного, ноги другого человека, голова третьего) посредством монтажа воспринималось новаторами как «богоподобное дело» и расценивалось ими как трансцендентное преобразование или сакральный акт. Именно мотив телесных трансформаций творцами той эпохи был сфокусирован не только на возможностях кинематографической техники, но и осмысливался как философско-эстетическое размышление революционного времени и предвидение нового мира, а в нём и безгрешного «нового Адама». В статье «Кризис искусства» (1918) Н. А. Бердяев, фиксируя две противоположные тенденции в искусстве – «стремления к синтезу искусств» и «стремления к аналитическому расчленению внутри каждого искусства», – говорит и о «тайне цельности» и «тайне раздвоения», обнаруживая конфликт творчества культуры и творчества жизни [2, с. 310]. Бердяев отмечал, что на определённых этапах развития человеческой культуры усматриваются начала, дестабилизирующие её духовный фундамент. Всё воплощается в жизнь в соответствии с духовным возрастом человека и мира, и сегодня, как и в начале прошлого столетия, в мире существует «разностный возраст», который нельзя насильственно упреждать, и искусство, подобно всем областям культуры, пройдя все ступени развития, должно «изжить свою судьбу» до конца. Например, философия постмодернизма, по мнению А. И. Солженицына, «размонтировав» текущее бытие до идеологического разложения, привела мир к состоянию кладбища, где отсутствует живое, и каждая вещь или идея обладает привкусом тлена [4, с. 157]. Современная же эпоха дабл-пост предлагает либо вообще «исчезнуть» человеческому телу, наделяя его инертностью в реальном мире, предоставив человеку множественность двойников в бесконечных лабиринтах киберпространства, либо превратить тело человека в материал для исследований границ физического Я, трансгрессивного выхода за пределы своей естественной телесности. В частности, автор проекта «Преображение святой Орлан. Окончательный шедевр» француженка Орлан выступила объектом хирургического вмешательства, сделав серию операций перед телекамерами, находясь в ясном сознании и комментируя происходящее. Хирург «высекал» заново каждую часть её лица, ориентируясь на конкретный фрагмент известной картины. Смонтировав в онлайн-перформансе своё тело, взяв подбородок Венеры Боттичелли, лоб Моны Лизы, губы Европы Буше, глаза Психеи Жерома, повторяя монтажные операции киноавангарда с расчленением человеческого тела через столетия в реальном времени, Орлан фиксирует: искусственная сборка нового тела влияет на зарождение новых личностных качеств. Естественно, все эти эксперименты в области «хирургического кино» в онлайн, используя монтажный принцип, обращают автора-творца к моральным, этическим, философским аспектам его творческой деятельности и приводят к вопросам: не утрачивается ли в кризисные времена культуры и искусства духовно-смысловая составляющая всякого творческого деяния человека?

Выводы

Проблема философско-антропологических оснований монтажного принципа мышления является актуальной для кинематографа. Что следует понимать под ответственностью автора в конструктивно-инновационном творении мира и человека на экране? Можно сказать, что ответственность автора состоит в согласовании своих творческих стремлений с ценностями человеческого бытия с его этическими, нравственными, духовными законами. Осмысленное творческое действие человека оказывается проверкой его понимания единства с миром, когда автор как частица мира, встраиваясь в общее нераздельное единство с ним, должен осознать, что он как единица мира ответственен за общую его судьбу. По сути, новые смыслы, творимые автором, должны не навредить миру и человеку. Постоянное внесение своего критического знания в новые произведения создаёт условия для философского размышления в творчестве: художник настолько мыслитель в своих творениях, насколько критически настроен к новым формам искусства, как своим собственным, так и чужим.

Конструируя «бытие» экранного образа с помощью монтажного принципа мышления, автор, участвуя в процессе взаимодействия с действительностью, развертывает и свою сущность, проявляя личностными качествами свои ценностные предпочтения. Создание нового образа на экране есть способ познания себя. Получить истинное представление о себе можно по своим впечатлениям о мире, человеке, предмете, явлении, познав их скрытые силы и связи, получить взамен новое переживание и синтезировать полученное волнение в новый художественный образ. Монтажное сочетание кадров для получения нового смысла есть ход в движении

авторской мысли. Помимо этого, экранный образ, созданный благодаря действию монтажного принципа в мышлении кинематографиста, является результатом сопряжения лично значимых для кинотворца смыслов и объективным содержанием исторических процессов. Осмысление революции и строительства новой социалистической жизни влекло советских новаторов к поискам новых художественных форм, которые бы соответствовали духу времени, содержательным тенденциям действительности. Для них осознание возможностей монтажного принципа стало этапом в творческом развитии человечества, развитии философского подхода к киноискусству вообще. В настоящее время существует потребность в искусстве кино в философском осмыслении места автора, его инноваций, проблем человека в единстве биологического и социокультурного, социального и индивидуального.

Список литературы

1. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.
2. Бердяев, Н. А. О русских классиках / Н. А. Бердяев. – Москва : Высшая школа, 1993. – 368 с.
3. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 560 с.
4. Катасонов, В. Ю. Ангелы и демоны литературы. Polemicheskie zametki «непрофессионала» о «литературном цехе» / В. Ю. Катасонов. – Москва : Кислород, 2020. – 448 с.
5. Лавров, П. Л. Три беседы о современном значении философии / П. Л. Лавров // Мир философии : кн. для чтения : в 2 ч. – Москва : Политиздат, 1991. – Ч. 1. Исходные философские проблемы, понятия и принципы. – 672 с.
6. Малевич, К. С. Чёрный квадрат / К. С. Малевич. – Москва : АСТ, 2018. – 512 с.
7. Мамардашвили, М. Беседы о мышлении / М. Мамардашвили. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 480 с.
8. Подорога, В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия / В. А. Подорога. – Москва : BREUS, 2017. – 352 с.
9. Циолковский, К. Э. Философия Вселенной / К. Э. Циолковский. – Москва : Эксмо, 2021. – 160 с.
10. Эйзенштейн, С. Мемуары : в 2 т. / С. Эйзенштейн. – Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2019. – Т. 2. – 520 с.
11. Ямпольский, М. Б. Революция как событие смысла / М. Б. Ямпольский // Антропология революции. – Москва : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 17–52.
12. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – Москва : Республика, 1994. – 527 с.

References

1. Bazen, A. *Chto takoe kino?* [What is cinema?]. Moscow: Iskusstvo; 1972, 384 p.
2. Berdyayev, N. A. *O russkikh klassikakh* [About Russian classics]. Moscow: Vysshaya shkola; 1993, 368 p.
3. Delez, Zh. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press; 2016, 560 p.
4. Katasonov, V. Yu. *Angely i demony literatury. Polemicheskie zametki "neprofessional" o "literaturnom tsekh"* [Angels and demons of literature. Polemical notes of a "non-professional" about the "literary workshop"]. Moscow: Kislod; 2020, 448 p.
5. Lavrov, P. L. *Tri besedy o sovremennom znachenii filosofii* [Three conversations about the modern meaning of philosophy]. *Mir filosofii: v dvukh chastyakh* [The world of Philosophy: in 2 parts]. Moscow: Politizdat; 1991, part 1, 672 p.
6. Malevich, K. S. *Chernyy kvadrat* [Black Square]. Moscow: AST; 2018, 512 p.
7. Mamardashvili, M. *Besedy o myshlenii* [Conversations about thinking]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus; 2019, 480 p.
8. Podoroga, V. A. *Vtoroy ekran. Sergey Eyzenshteyn i kinematograf nasiliya* [The second screen. Sergey Eisenstein and the cinema of violence]. Moscow: BREUS; 2017, 352 p.
9. Tsiolkovskiy, K. E. *Filosofiya Vselennoy* [Philosophy of the Universe]. Moscow: Eksmo; 2021, 160 p.
10. Eyzenshteyn, S. *Memuary: v dvukh tomakh* [Memoirs: in 2 vol.]. Moscow: Museum of Modern Art "Garazh"; 2019, vol. 2, 520 p.
11. Yampolskiy, M. B. *Revolutsiya kak sobytie smysla* [Revolution as an event of meaning]. *Antropologiya revolyutsii* [Anthropology of Revolution]. Moscow: Nvoe literaturnoe obozrenie; 2009, pp. 17–52.
12. Yaaspers, K. *Smysl i naznachenie istorii* [The meaning and purpose of history]. Moscow: Respublika; 1994, 527 p.

Информация об авторе

Панова С. В. – доцент.

Information about the author

Panova S. V. – Associate Professor.

Статья поступила в редакцию 15.05.2022; одобрена после рецензирования 31.08.2022; принята к публикации 30.09.2022.

The article was submitted 15.05.2022; approved after reviewing 31.08.2022; accepted for publication 30.09.2022.