

О. В. Синельникова

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки
Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА В ДИАЛОГЕ С ЯВЛЕНИЯМИ ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРЫ РАЗЛИЧНЫХ ЭПОХ

Тот дар, который мы называем гениальностью, состоит в способности соединять понятия и предметы, кажущиеся несоединимыми, находя реликты дружбы между этими противоположностями, не замечавшееся ранее единство и особое сходство при большом несходстве.

Паллавичини

Сергей Михайлович Эйзенштейн вошел в историю культуры не только как гениальный режиссер, выдающийся педагог, блестящий рисовальщик, но и как крупнейший теоретик искусства. Последняя сторона его деятельности нередко оказывается в тени необычайной известности кинематографических работ режиссера – от «Броненосца “Потемкина”» до «Ивана Грозного». Однако весьма значительную часть огромного творческого наследия Эйзенштейна составили статьи, сценарии, лекции, мемуары, письма, которые вошли в собрание его избранных произведений (М., 1964–1971. Т. 1–6 [14, 15, 16]). В них поднимаются многие проблемы теории кинематографа в частности и вопросы, связанные с разными видами искусств, имеющие значение для истории и теории культуры, в целом. Они касаются законов построения композиции, построения наиболее гармоничной формы, максимально воздействующей на эмоциональные и интеллектуальные способности зрителя. Эти проблемы разрабатывались параллельно и в тесном соприкосновении с монтажной теорией Эйзенштейна.

Со времен Л. Кулешова, с его легкой руки, российская теория кино, а следом за ней и российская теория телевидения подразумевают под емким словом «монтаж» не только сборку фильма и создание из отдельных кадров целостного произведения. За этим термином стоит и «сборка» мыслей автора в сценарий, и «сборка» режиссером пластических и звуковых образов в его воображении, и разработка постановочного проекта, и умение профессионалов монтировать фильм до съемок на внутреннем «экране» сознания. Л. Кулешов первым заявил, что в основе всех монтажных действий лежит принцип сопоставления, и экспериментально подтвердил этот вывод. Дальнейшая разработка и теоретическое осмысление монтажа в данном направлении – заслуга классиков советского киноискусства С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Д. Вертова, А. Довженко. Но Эйзенштейн пошел дальше. Принцип сопоставления, а вернее, столкновения, по его мнению, безраздельно охватывает человеческое мышление и все процессы приема и выдачи информации нашим сознанием. По своей сути монтаж – это действие и его результат, выполненные по методу сопоставления или столкновения. Он проявляется во всем: в образе, в сочетании образов, в кадре, в соединении кадров, в сложении сцен, в построении драматургии и композиции произведения, в самом творческо-технологическом процессе монтажа фильма. Заслуга Эйзенштейна в том, что он превратил прием склейки кадров в фундаментальное понятие теории кино и ввел его в искусствоведческую терминологию.

Работы режиссеров в трактовке монтажного принципа, в основном, сводятся к двум различным школам. Система «строящего монтажа» Кулешова и Пудовкина держалась на киноповествовании, где соединение кадров происходило в плавной сюжетной последовательности. Законы этого монтажа действуют так, чтобы взгляд зрителя не замечал стыков кадров, а экранное время и пространство напоминало реальное. Высшим проявлением такого вида монтажа (его еще называют «комфортным») считается, так называемый, «внутрикадровый монтаж», когда экранная композиция разворачивается с минимальным количеством «склеек», за счет смены в одном кадре планов, ракурсов, освещения и т. д.¹

Эйзенштейн отбрасывает повествовательную структуру фильма, а сцепление эпизодов строит по принципу возникновения «серии столкновений». Акцентный монтаж Эйзенштейна подчеркивает стыки, внезапно «переносит зрителя» из одного места в другое, резко сопоставляя людей, предметы, идеи, ритмы, фразы. Форма в его фильмах управляется не сюжетом, а вырастает на основе тонких ассоциативных связей разнородных элементов, композиционное целое создается путем нанизывания все новых и новых ячеек, утверждающих главную идею.

Эйзенштейн считал, что возможны воздействующие композиции и вне слитного сюжета. Так, фильм «Броненосец Потемкин» не имеет традиционного сюжета, материал организован в нем по принципу хроники. Несмотря на это, по мнению самого режиссера, «Потемкин» действует как драма. Такое впечатление достигается средствами монтажа. В этом фильме реальное содержание кадра перерастает в монтаж, который здесь оказывается и формой, и содержанием. Эйзенштейн трактует кадр как иероглиф, значение которого расшифровывается в зависимости от соотношения с другими кадрами. Композиция и содержание каждого отдельного кадра на экране имеет смысл только тогда, когда определенным образом сочетается со структурами и содержанием других кадров монтажной фразы, эпизода и всей вещи.

Проблематикой киномонтажа и вопросами, связанными с ним, Эйзенштейн занимался на протяжении всего творческого пути. Предвосхищением цикла теоретических работ на эту тематику была первая его декларация «Монтаж аттракционов», основные принципы которой были распространены с театрального искусства на кинематограф в статье «Метод постановки рабочей фильма». Под аттракционом Эйзенштейн понимал сильное ударное воздействие на психологию зрителя, направляющее его мысли и чувства по необходимому для режиссера пути.

Положения ранних манифестов были развиты либо пересмотрены в основных теоретических статьях конца 20-х годов: «Бела забывает ножницы», «Нежданный стык», «Будущее звуковой фильма», «За кадром», «Перспективы», «Четвертое измерение в кино» и в ряде других. С точки зрения эволюции взглядов Эйзенштейна на место и функции монтажа в построении фильма, важное место занимают две статьи, написанные в 1929 году – «За кадром» и «Четвертое измерение в кино» [14], в которых намечаются идеи, развиваемые в дальнейшем. В последней работе Эйзенштейн формулирует и классифицирует виды и формы монтажного мышления в кинематографе. Симптоматично, что при этом он часто использует музыкальную терминологию. Так возникает монтаж метрический, ритмический, тональный, обертоновый, полифонический (интеллектуальный)².

Отказываясь от ограниченности и категоричности выводов своих первых работ, Эйзенштейн постепенно раздвигает рамки действия кинематографического монтажа. Он рассматривает его как средство не только связного, последовательного, но и образного, взволнованного раскрытия темы. Режиссер уделяет преимущественное внимание систе-

¹ Сторонниками этой техники можно считать Л. Висконти, применявшего термин «антимонтаж» и А. Хичкока, использовавшего максимальную длину эпизодов в фильме «Веревка».

² На сегодняшний день отдельные пункты этой классификации частично устарели, а в процессе развития кинематографической формы были добавлены и новые. Но при этом данная классификация остается классической и ею пользуются все киношколы мира.

ме понятий, возникающих на экране в результате столкновения, конфликта кадров. Эти мысли он формулирует уже в статье «За кадром» (1929) [14], затем продолжает их в работе «Монтаж» (1938) [14] и «Вертикальный монтаж» (1940) [14]. Межкадровый конфликт был одним из пунктов горячих споров Эйзенштейна и Пудовкина. Последний, как и Кулешов, отстаивал понимание монтажа как «сцепления кусков».

В процессе монтажа кинофильма «Октябрь» возникает идея интеллектуального монтажа³. Его режиссер считал высшей кинематографической формой. Интеллектуальное кино стремилось разрушить границу между понятийным и чувственным мышлением. Поиски Эйзенштейна шли к новой направленности драматургии на восприятие зрителя, который эмоционально переживал идею фильма. Уже данной теорией режиссер практически произвел реформу в создании фильма, доказав, что монтаж – это не только технологический прием, а язык кинематографа. Следствием концепции интеллектуального кино стал принцип «внутреннего монолога», представляющий такую структуру фильма, при которой воспроизводится не только психология героя, но и его мыслительный процесс. Однако художественный эффект интеллектуального монтажа, по мнению теоретиков киноискусства, достигается не всегда и доступен только режиссерам такого масштаба, как Эйзенштейн. Подчас интеллектуальные понятия могут восхищать своей философской усложненностью, но не затрагивать чувств зрителя.

Позднее структура интеллектуального монтажа изменилась и он становится ассоциативным, что придает ему и образность, и глубину, и подтекст. Межкадровая ассоциация соотносит события в рамках одной ленты. Но возможен и выход за концепцию фильма, и включение ассоциативных моделей каждого зрителя индивидуально. Так происходит в картинах Ф. Феллини, А. Курасавы, А. Тарковского, Н. Михалкова.

С приходом в кино звука темп чередования кадров замедляется, смысловые связи между ними усложняются. Появляется новый вид монтажа – вертикальный, возникший еще в недрах немого кино, а понятийный аппарат Эйзенштейна обогащается полифоническими терминами. Опираясь на правила контрапункта, он определяет линию своих дальнейших устремлений в области кинематографической формы, перспективы развития которой видит в «музыкальной непрерывности» монтажной ткани. В немом кино «музыкальный ход сцены решался строем и монтажом изображения»; звуковые явления передавались пластическими средствами, подобно китайским пейзажам, анализируемым режиссером. Он обращается к пейзажу «Вечерний звон далекого храма», где «повторное появление из туманной среды схожих живописных деталей, храмов и селений, повторяющих друг друга через разные интервалы и в разных масштабах, дает полную иллюзию ощущения перезвона гонгов, разными голосами резонирующих в ответ на основное звучание» [14, с. 274]. В звуковом фильме форма (по Эйзенштейну) создается полифоническим сочетанием звука со зрительным рядом изображения. Свою концепцию звукозрительного контрапункта режиссер развивает в статье «Вертикальный монтаж» (1940) [14].

Статья «Монтаж» (1938) открывает самостоятельный цикл исследований, посвященных разработке отдельных вопросов концепции звукового кино. Апеллируя к опыту литературы и живописи, Эйзенштейн стремится показать неизбежность обращения к широко понимаемому монтажному принципу во всех видах искусства, если автор хочет создать образ, а не изображение явления. Так понятие «монтаж» в трактовке Эйзенштейна становится явлением общеискусствоведческого порядка.

В поздних исследованиях Эйзенштейна, венцом которых становится «Неравнодушная природа», термин «контрапункт» выступает, по существу, аналогом монтажного принципа. Выдвигая положение «осязаемости контрапункта», которая возникает на «этапах молодости» и «в эпоху разложения, увядания» различных стилей и видов искусств,

³ В некоторых случаях Эйзенштейн называет его «полифонический».

режиссер считает, что в «Потемкине», на заре кинематографа, он также «осязаем» как «грубый домотканый ковер, гончарный сосуд, мазок Ван-Гога». Как «контрапункт распада» Эйзенштейн объясняет появление искусства авангарда: «Само тело живописи распадается на разновидности “измов”, из которых каждый несет какую-либо из слагающих сторон живописи в целом и эту слагающую ставит в самоцель – ставит часть вместо целого» [15, с. 298]. В театре «осязаем» контрапункт В. Мейерхольда, который повернул свои спектакли к технике и традиции комедии масок, в отличие от «слиянной полифонии нюансов» чеховских пьес. «Осязаемы» и «ходы эпистолярного контрапункта» «Белых ночей» Ф. Достоевского. «А зрелый – хотя бы в сложной фуге “Братьев Карамазовых” – он уходит в такую сложность плетения ткани взаимосвязей, что раззятию на простейшие “составные части” она поддается только с большим трудом» [15, с. 299].

Эти процессы С. Эйзенштейн относит и к формообразованию своих фильмов, прошедших эволюцию от «обнаженного» монтажного контрапункта «Потемкина» к «слиянной полифонии» в «Иване Грозном», ключевые сцены которого решены подобно фуге⁴. Режиссер утверждает, что само развитие монтажной формы вибрирует в зависимости от степени «осязаемости» в них контрапунктических приемов и методов полифонии.

Монтажный контрапункт – основная цель изысканий Эйзенштейна в области композиции. Поэтому режиссера интересует все, что так или иначе связано с истоками полифонического мышления. В «Неравнодушной природе» он анализирует детективный роман, суть которого согласуется с этимологией жанра фуги («бег», «бежать», «убегать», «спасаться от преследования»). В драматургии «Грозного» теме героя вторят голоса его противников, «она бежит», перебрасываясь на каждую сцену, раздваиваясь в образах сподвижников царя.

Разрабатывая свою теорию, С. Эйзенштейн выходит далеко за рамки кинематографа и трактует монтаж как особый способ мышления в искусстве, литературе, науке. Прорывы этих композиций он наблюдает в «Полтаве» Пушкина и «Милом друге» Мопассана, в китайском пейзаже и литографии Домье, в архитектурных фантазиях Пиранези и плафонах Тинторетто, в живописи Сурикова, Серова, Эль Греко, Ван-Гога.

Особое внимание исследователь уделяет японской культуре, находя в ней кинематографические черты вне собственно кино (статья «За кадром», 1929 г. [14]). Внимание Эйзенштейна привлекает иероглифика, театр, поэзия, пейзаж. Стихия этих искусств – монтаж, причем такой, который сопоставляет «по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды... Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого. Например: изображение воды и глаза означает – “плакать”, изображение уха около рисунка дверей – “слушать”, собака и рот – “лаять”» [14, с. 286]. Аналогично в японских танка, где «простое сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает совершенно законченное представление другого порядка – психологического» [14, с. 286].

Сороки в небе
Летучий мост навели
Для заветной встречи:
Белый искрится иней.
Так, значит, глубокая ночь?!
Отото-мо Якамоти (716–785 г.),
пер. Сановича В. С. [12, с. 37].

⁴ Эйзенштейновское понимание фуги восходит скорее не к музыкальной форме, как таковой, а к принципу контрапунктирования различных элементов монтажного целого.

Если обратиться к театральным традициям Японии, то монтажность мышления здесь предстает особенно очевидной⁵. Материал пьес (так называемые екегу) знаменитого в Японии и хорошо известного в Европе театра «Но» складывается из разнородных источников (поэзия розэй, имая и вака, моногатари и гунки) и разнообразных стилистических элементов (эстетические воззрения буддистов, камакурских воинов и хейанских аристократов). Тексты екегу представляют собой пеструю ткань, сотканную из заимствованных отовсюду, взятых очень часто почти в неизменном виде, фраз, отрывков, цитат, произведений, хорошо знакомых читающей публике тех времен [5, с. 328]. Фрагменты подвергались такой обработке, которая делала их неузнаваемыми в новой стилистической форме. Творцы екегу обладали величайшим композиционным даром, умением «нанизывать» одну цитату на другую, укладывая все в единую метрическую схему. Музыкальная основа спектакля соединяет разнородные элементы в органичное целое.

Структуре отдельно взятой пьесы соответствует конструкция всего представления театра «Но», несущего свою религиозную направленность. По буддийской установке спектакль обычно слагался из пяти пьес: мистериальной, героической, романтической, демонической и бытовой⁶. Тематику пьес собирает заключительный празднично-торжественный хор. В представлении «Но» функция хора весьма своеобразна. В определенных моменты драмы он поет за какое-либо действующее лицо, от его имени, т. е. превращается в актера, который может находиться тут же на сцене. В результате, образ героя приобретает многозначность и рассматривается с разных точек зрения.

Среди множества театральных жанров, культивируемых в современной Японии, искусство Кабуки кажется весьма необычным с позиций европейского зрителя. Здесь поражает уже устройство театрального здания. Одна из его особенностей – узкий помост через всю левую сторону партера, дополнительная площадка для игры актера (бывают случаи, когда подставляется и вторая – с правой стороны). С этим связаны неожиданные постановочные эффекты, полифония спектакля, проявляющаяся в одновременной игре сцены и тропы. Исключительное по сложности композиции зрелище повышает творческую активность зрителя, уменьшая дистанцию между общающимися сторонами.

Анализируя принципы построения произведений искусства Японии, Эйзенштейн раскрывает свою концепцию монтажа, который он трактует не как сцепление кадров, а как внутрикадровый конфликт планов, объемов, линий, пространств, как столкновение смысловых единиц.

Путь режиссера пролегал от исследования знаковой структуры киноязыка к проникновению в глубинные слои чувственного мышления, обращению к проблемам, стоящим на «границе» видов художественного творчества, на «границе» культурных традиций. Тем самым он вводит понятие монтажа в разряд культурологических категорий, не всегда воздерживаясь от слишком расширительного толкования этого термина. Особое распространение монтажного мышления связано, естественно, с развитием кинематографа. Искусства, элементы которых входят в него как составные части (музыка, литература, театр, живопись, архитектура, фотография), уже не могут развиваться как прежде, поскольку обогащаются за счет нового способа художественного видения. Кино, благодаря синтезу зрительного, семантического и звукового элементов, имеет самые широкие возможности влияния на другие виды творчества. Сферы воздействия его разнообразны.

Влияние кинематографического монтажа на различные виды искусства XX века и их направления, в целом, сводится к повышению дискретности, расчлененности композиции

⁵ В данном контексте можно сослаться на труды Н. Конрада [5] – исследователя японской литературы и театра.

⁶ Каноничность «пять» числа в буддийской метафизике (пять прегрешений, пять страданий, пять источников познания, пять миров и. т. д.).

произведения. Отсюда, соответственно, вытекает усиление символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста и их сочетаемости. Это позволяет подключить к авторской идее и восприятию образа личный опыт зрителя (слушателя), что рождает процесс сопереживания. Чем глобальней идеи и чем ближе к корням психики форма их воплощения, тем понятней и интересней художественный результат. Тем самым, проблема монтажа фильма и монтажного мышления в других областях творчества имеет выход в психологию восприятия произведений искусства. Данные вопросы чрезвычайно волновали Эйзенштейна, и, в конечном итоге, к этому сводился весь пафос его исследований, посвященных многим частным вопросам кинематографа, а также теории и истории искусства.

«Сила монтажа, – писал Эйзенштейн, – в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя, зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изображаемые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор» [14, с. 170]. Режиссер апеллирует не только к увеличению активности зрителя, но и интерпретирует суть концепции «авторского» (или поэтического) кинематографа, сложившегося позднее в мировой практике (Ф. Феллини, Л. Висконти, М. Антониони, А. Рене, А. Тарковский и др.), главным и решающим критерием которого является самовыражение художника, его индивидуального опыта и мироощущения. Этот критерий, как известно, должен быть проверен результатом коммуникации, поскольку чувственный мир автора и массовой аудитории, по многим причинам, различен.

Важнейшей предпосылкой восприятия произведения искусства Эйзенштейн считает не качество самого материала, а принцип его подачи, способ обработки, при котором важнейшую роль выполняет внутренняя структура зрелища. Состоявшимся, по его мнению, считается такой коммуникативный акт, где зритель утрачивает «различие субъективного и объективного, где обостряется его способность воспринимать целое как единичную частность, где краски станут петь ему и где звуки покажутся имеющими форму, внушающее слово заставит его реагировать так, как будто свершился сам факт, обозначенный словом» [15, с. 179].

Аналогичное понимание роли зрителя, который из наблюдателя должен превратиться в соучастника, присуще театру XX века. Отсюда перемены в структуре драмы и композиции театрального спектакля. Эти изменения связаны с постановками Б. Брехта, а также с экспериментами советских режиссеров 20-х годов: С. Радлова, Н. Форрегера, группы ФЭКС, Г. Козинцева, В. Мейерхольда и самого Эйзенштейна. Они осваивали новую технику организации зрелища, ориентированного на активизацию восприятия, на способность зрителя к анализу дифференцированных элементов и синтезу их в единое целое.

Эти эксперименты коснулись и музыкального театра. Так, Мейерхольд, полемизируя с постановочной традицией, впервые на оперной сцене сознательно использовал приемы монтажа и крупного плана в режиссуре «Пиковой дамы» П. И. Чайковского. Приглушив любовную линию и обнажив психологическую драму Германа-игрока, режиссер вводит главного героя во все сцены. Внешний событийный ряд дается публике сквозь призму восприятия Германа. Эффекта его постоянного присутствия Мейерхольд достигает быстрой перепланировкой эпизодов внутри одной картины. С этой целью в спектакль была введена система подвижных занавесей, с помощью которых укрупнялись ключевые сцены, смещались пространственные планы. Эта довольно спорная премьера, достаточно подробно описанная в театроведческой литературе, имела много отрицательных качеств, но новаторство режиссуры не оставляет сомнений. Известно,

что Эйзенштейн занимался постановкой «Валькирии» Р. Вагнера. В процессе этой работы и теоретического разбора спектакля (статья «Воплощение мифа» [16]), он обдумывает связь искусства и мифологии. Замысел постановки «Валькирии», предваривший, по мнению исследователей, опыт цветного кино, был направлен на осуществление цветозвукового синкретического единства действия.

Работа в театре стимулировала интерес режиссера к изучению механизмов воздействия, психологии восприятия. Поиски управления зрительскими эмоциями уже в начале творческого пути привели его к изобретению термина «монтаж аттракционов», который восходит к цирковому искусству. Цирковое представление, по мнению Эйзенштейна, это монтаж в наиболее подчеркнутой и даже грубой форме, наиболее «осязаемый на ранней стадии своего развития». Изначально режиссер разрабатывал прием монтажа аттракционов применительно к театральной сцене. Но задолго до него этим средством пользовалась и литература, и живопись, и музыка. Например, для усиления эмоционального воздействия трагической развязки в опере «Травиата» Дж. Верди включил музыку уличного карнавала в сцену с умирающей Виолеттой. Ж. Бизе в финале «Кармен» уже практически предвосхитил параллельный монтаж, давая одновременно два контрастных плана: ликующую атмосферу корриды с прославлением тореадора и трагическую сцену развязки отношений Кармен и Хозе.

Эффектно сделанные сюжетные повороты также строятся на аттракционах, которыми изобилует детективная проза и приключенческий роман. В монтаже аттракционов соединяются, рождая третий смысл, уже не кадры, а монтажные эпизоды и фразы. Хотя сталкиваемые в данном приеме элементы вовсе не обязательно должны быть контрастны, но результатом их сочетания становится новый логический вывод. Автор тем самым как бы инсценирует, организует зрительское открытие. Публика воспринимает сюжетную фабулу так, как будто сама в ней участвует. На принципе монтажа аттракционов могут быть построены и документальные фильмы, в частности, «Обыкновенный фашизм» М. Ромма.

Исследования в области композиции протекают у Эйзенштейна параллельно и под влиянием работы Л. Выготского по психологии искусства, центральная идея которой – «признание преодоления материала художественной формой» [3]. Психолог считает, что эстетическая реакция зрителя программируется самой структурой художественного произведения. Органично выстроенная композиция фильма способна преодолеть его сюжетную основу, что и доказано Эйзенштейном на практике, ведь его «Потемкиным» восхищался весь мир, независимо от политической ориентации.

Режиссера чрезвычайно занимают причины особенно сильного воздействия пьес и кинофильмов с ослабленным сюжетом. В XX веке возрастает значение такой внесюжетной прозы: публицистика, беллетристика, разнообразные виды эссе. Подобные произведения не имеют целенаправленных действий и поступков героев, завязки, кульминации и развязки в привычном понимании. Они часто принимают вид свободных от временной последовательности неупорядоченных воспоминаний и связанных с ними эмоциональных переживаний. Таков роман М. Бланшо «Ожидание забвения» [2], где используется так называемое фрагментарное письмо, впоследствии распространившееся и у других прозаиков XX века. Дробный текст, предельно лишенный излишеств, состоит из коротких абзацев, разделенных пустотой. Здесь уловленный, пересказанный диалог пропускает обычную житейскую суматоху, мысли героев далеки от реальности.

В этой же плоскости лежит полифоническая многослойность фильмов А. Тарковского, где игровые кадры чередуются с хроникой, фантастика переплетается с реальностью, а последовательность эпизодов составляет свободный ассоциативный ряд. То, что у Эйзенштейна было приемом, у Тарковского стало методом. Так, вся картина «Иваново

детство» построена на сопоставлении снов героя с реальностью, причем он не осознает момента перехода из реального бытия в сферу подсознания. Это же не замечает и зритель. Отказ от повествовательного сюжета, заменяемого потоком воспоминаний, игрой времен, символикой иносказательных образов, не означает потери смысла. Его носителями здесь становятся композиционные элементы, берущие на себя ту функцию, которую обычно выполняет сам материал.

В разные периоды развития кинематографа представления о монтаже и его роли было различными. Монтажная стилистика преображалась в процессе совершенствования технологии съемок. Появились новые приемы склейки кадров. Один из них – дистанционный монтаж А. Пелешяна, который существенно дополняет эйзенштейновскую концепцию [11]. Суть его в том, что определенный «ключевой» кадр или монтажная фраза повторяется несколько раз, приобретая функцию рефрена. Но вставленные между этими кадрами эпизоды, в каждом случае задают новую расшифровку, иное смысловое значение очередному сочетанию по формуле $A+B$, $A+C$, $A+D$, и т. д. Пелешян стремится (в отличие от Эйзенштейна) не сблизить, не столкнуть кадры, а создать между ними дистанцию, которая расщепляет содержание данного кадра-рефрена. Результатом наложения друг на друга новых смыслов становится более высокий уровень многозначности художественного образа.

Гениальным режиссерам принадлежат многие открытия в области монтажа: «параллельный монтаж» Д. Гриффита, «монтаж аттракционов», «интеллектуальный монтаж» С. Эйзенштейна, «эффект Л. Кулешова», «ассоциативный монтаж» Д. Вертова, «дистанционный монтаж» А. Пелешяна. Как бы ни менялась роль монтажа и качество его использования, он решает в итоге одни и те же задачи. Благодаря этому приему, все видимое на экране – это не действие, а изображение действия. Поэтому именно рождение третьего смысла (из двух склеенных кадров), отличного от видимого и слышимого, придает фильму (и не только фильму) качество, называемое художественностью.

Функции монтажа в немом и звуковом фильме различны. Был период в звуковом кинематографе, когда роль монтажа сводилась к минимуму (50-е годы). Стали выходить фильмы (фильмы-спектакли), ничем не отличавшиеся от сфотографированного сценического действия, но этот кризис продолжался недолго. Вскоре активность монтажа вновь возрастает. «Когда искусство переходит к задачам отражения действительности, прежде всего, выпуклость монтажного метода и письма неизменно блекнет. Наоборот, в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перестройку действительности, в периоды активного перестроения жизни, монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью», – писал Эйзенштейн [15, с. 332]. Потребность в подобной обработке материала становится особенно ощутимой в XX столетии, когда конфликтность внутреннего мира художника достигает той степени напряженности, при которой логическое разрешение его становится невозможным.

Такие произведения искусства во многом являются порождением эстетики авангарда и модернизма, хотя наиболее яркое выражение монтажное мышление (особенно в музыке) получает в эпоху постмодернизма. Протестуя против канонизированных форм и стилей художественного творчества, авангард должен был что-то противопоставить испытанным эстетическим нормативам.

Отрицая изобразительность в изобразительном искусстве, абстракционизм и кубизм ориентировались исключительно на выразительные, ассоциативные, синестезические свойства цвета и на создание новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, плоскостей и линий. Дадаисты и сюрреалисты, отказавшись от осмысленности художественной речи, разработали принцип стохастической организации своих произведений в опоре на сферу бессознательного (галлю-

цинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения и т. д.), провозгласив это средоточием подлинных истин бытия. Футуристы вводят в литературе новые способы организации текста, основанные на смысловых парадоксах, алогичных конструкциях, композиционных комбинациях и графической семантике. Конструктивисты на первое место выдвигают функциональность в качестве рационалистического принципа композиции. Отвергая сюжет, индивидуальные человеческие характеры, логику развития драмы, театр абсурда строит действие на поступках героев, лишенных всякой причинной обусловленности.

Столь же активно эстетика авангарда отрицает традиционные средства звуковой организации в музыке (мелодию, гармонию, контрапункт, тональную систему, классические формы), выдвигая новые принципы музыкального мышления и техники композиции (серийность и сериальность, сонорика и сонористика, алеаторика, коллаж, конкретная и электронная музыка и др.). Все многочисленные направления авангардизма объединяет установка на эксперимент, протест против академического и традиционного, безудержное стремление к новаторству во всем, прежде всего в формах, приемах и средствах художественного выражения.

Концептуализм, как последнее по времени крупное движение авангарда, резюмирует его основные художественно-эстетические находки и уже претендует на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку, философию и собственно искусство. Концептуалисты фиксируют внимание реципиента на ассоциативно-интеллектуальном восприятии искусства, провоцируя всевозможные механизмы аналитической деятельности сознания. Не претендуя на непреходящую ценность искусства, произведения концептуалистов собираются на основе приемов коллажа и монтажа из подсобных материалов или реализуются в алогичных действиях. Один из примеров – поэзия представителя концептуализма Л. Рубинштейна так называемые «стихи на карточках». Демонстрация своих стихов на эстраде для поэта собственно и представляет собой творческий процесс, суть которого – произвольное соединение строк, не связанных по смыслу и написанных на заготовленных карточках (по одной строке или фразе). Вот один из результатов такой алеаторической поэзии:

- Ну что я вам могу сказать?
- Он что-то знает, но молчит.
- Не знаю, может, ты и прав.
- Он и полезней и вкусней.
- У первого вагона в семь.
- Там дальше про ученика.

Л. Рубинштейн

Есть в современной литературе и примеры алеаторической прозы, которую можно читать на усмотрение читателя, с любого места, перелистывая страницы в любом порядке. Таков роман Р. Федермана с пронумерованными и несброшюрованными страницами, который так и называется: «На ваше усмотрение». Дальнейший шаг в развитии подобного творчества – компьютерная художественная литература, приспособленная для чтения только на дисплее. В этих произведениях возможно менять местами эпизоды, моделируя образы героев и преобразая развязку (компьютерный роман М. Джойса «Полдень»).

Эстетика постмодернизма середины и конца столетия отбирает все самые ценные и жизнестойкие явления первой половины XX века, свободно синтезируя их с классическими и традиционными формами творчества. Таковым явлением, в частности, оказался монтаж, трактуемый различными течениями авангарда в основном как эпатажный прием, художественный жест для демонстрации шокирующих обывателя акций, суть кото-

рых – соединение принципиально несоединимого. По мнению одного из основателей сюрреализма А. Бретона, цель самой высокой поэзии – сравнение двух максимально отстоящих друг от друга объектов или иной способ их преподнесения в захватывающей и внезапной форме. Еще дальше в этом плане продвинулись представители поп-арта во всех его разновидностях (оп-арт, эл-арт, окр-арт и др.), строившие свои композиции из бытовых предметов в сочетании с муляжем и скульптурой.

В эпоху постмодернизма, информационных технологий и стремительных темпов жизни монтаж становится не только приемом и средством создания художественного образа, но и способом мышления, распространившимся на различные области культуры. По аналогии с этим монтаж в кинематографе первоначально возник как прием, нарушающий плавность изображения, но с течением времени он становится важной смыслообразующей стороной фильма.

Философия постмодернизма выработала новый тип интеллектуальной деятельности, в которой отразилась плюралистическая картина различных течений. Отказав в правах законодательному разуму, постмодернисты оставили за ним функцию интерпретации-толкования текстов, проявляя интерес не к поиску научной истины, а к самому процессу этой деятельности, к коммуникации и диалогу. Мировоззренческой доминантой здесь становится принцип случайности, истина неоднозначна и множественна. Следовательно, конструкций реальности может быть сколько угодно и ни одна из них не является окончательной. Понятие «истины» теряется в общей культурно-игровой атмосфере.

Философский постмодернизм отказался от понимания бытия как чего-то абсолютно и неизменного: действительность не есть данность, она формируется под воздействием человеческих желаний и поступков, подчас немотивированных и непредсказуемых. Мысль при этом находится в постоянном становлении и движется в мире случая, игры, неопределенности. В таком процессе невозможен диктат логики и порядка. Тексты включаются в языковую игру и бессмысленно говорить об однозначном их содержании.

Считая, что все слова уже сказаны, постмодернисты рассматривают текст как комбинацию цитат, интертекст. При этом текст не отображает действительность, а творит много новых реальностей, часто не зависимых друг от друга. Представления о мире, явлении, вещи зависят от того, с какой точки зрения их рассматривают, на какой позиции стоит наблюдатель. В подобной ситуации каждый объект действительности анализируется как сложное единство, состоящее из независимых друг от друга самостоятельных элементов, организуемых по законам ассоциаций.

Этот вид мышления не является абсолютно новым и имеет глубокие корни, уходящие в эпоху античности. В XIX веке сформировалось целое направление философии и психологии, использующее в качестве главного объяснительного принципа понятие «ассоциаций». Его основоположниками и сторонниками были Дж. Локк, Д. Гартли, Дж. Браун, А. Бэн, Дж. Ст. Миль, Дж. Беркли, Д. Юм и др. Ассоцианизм разлагал сознание на отдельные, замкнутые в себе образования с целью конструирования из них всего процесса психической деятельности.

Еще Аристотель расчленил ассоциации на три категории: по смежности, временной последовательности, сходству и контрасту. Монтаж кадров в поэтическом кинематографе может осуществляться одним из данных типов связей, либо совмещать их в пространстве фильма, что определяет его эмоциональный накал и характер драматургии. Все входящие в монтаж элементы в восприятии зрителя существуют, вне зависимости от воли автора, только в ассоциативных соединениях: или соотносясь, или сталкиваясь, или отождествляясь. Такой метод организации материала включает смысловой (сознание) и эмоционально-чувственный (подсознание) аспекты мыслительной активности воспринимающего.

Ассоциативные связи могут быть односторонними и многосторонними, прямыми и опосредованными. Эффект сопряженности двух фрагментов может возникнуть на основании какой-либо одной (может быть, малозначительной) детали, которая только при сопоставлении со своим подобием обращает на себя внимание. Это может быть принадлежность к одной сюжетной, ситуативной, жанровой, интонационной, ритмической сфере или соответствие структурных признаков. Данные явления возможны в любом виде искусства, литературе, мышлении и речи.

Повышение роли ассоциативного мышления всегда сопровождается формированием сложных монтажных структур. Развитая ассоциативность здесь определяет движение художественных образов и способствует преодолению привычных шаблонов, стереотипов восприятия. «Неисповедимы пути ассоциаций, помогающие внезапно подставить по схожести микроскопического признака одно существо вместо другого, по мимолетной общности человека с человеком, иногда по еле заметному штриху одним человеческим существом сменить другое человеческое существо», – пишет Эйзенштейн [15, с. 496–497].

Процесс ассоциативного совмещения состоит в том, что два или несколько кадров сливаются в представлении зрителя в новую конфигурацию снятого материала, которая до этого отсутствовала в его интеллектуальном опыте. Аналогичные ассоциативные наложения образуются и в музыке. Возможны и другие приемы ассоциативного взаимодействия фрагментов, когда при соединении они продолжают существовать в виде некоего калейдоскопа образов, в результате чего создаются все новые контаминации путем перестановки исходных данных и образования из них новых мозаичных структур. Это явление известно музыке как принцип комбинаторики крупных и мелких тематических образований, к которому тяготели некоторые композиторы (И. Стравинский, С. Прокофьев, О. Мессиа́н).

На законы ассоциаций опирается также психологический феномен имплицитной теории личности. Он основывается на совокупности представлений о связях между отдельными чертами личности. В результате создается общее впечатление о человеке на основе зачастую скудной информации об его действиях и поступках. Обнаружив у человека какую-либо одну или несколько индивидуально-психологических черт, исследователь ассоциирует их с другими чертами данного типа личности и делает выводы о том, что данные особенности должны быть свойственны и этому субъекту.

Отрицание классических типовых структур и построение каждого произведения по индивидуальным законам приводит к тому, что у зрителя (слушателя) XX века практически отсутствует способность предвидения, предугадывания замысла. Погружение в мир символов, метафор, интеллектуальной игры многих современных сочинений, где сюжет лишь намечен и нет знакомых описаний человеческих переживаний, требует особых форм восприятия. В этом случае необходимым оказывается, часто используемый экспериментальной психологией, закон «обратимости ассоциаций», или так называемой «реинтеграции», когда целое состояние сознания восстанавливается при появлении одного из его компонентов. Поэтому становится понятной установка Эйзенштейна на пафосность, «выходящего из себя» кадра-фрагмента, содержательная емкость которого позволяет домысливать остальное.

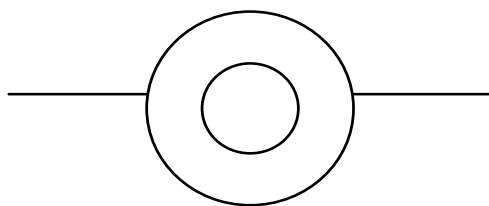
Подобные процессы З. Фрейд наблюдал в сновидениях. Одной из функций возникновения в них образов, по его мнению, является «сгущение», когда несколько различных впечатлений сливаются в одно. Сценарист и режиссер Г. Давиташвили вообще считает, что природа кинематографа сокрыта в сновидении, в желании человека сны сделать явью. Более того, по его мнению, в силу монтажности сновидения собственно и стал возможен кинематограф. «Если бы в подкорке, в глубинной памяти, в тайниках подсознания мы не

носили бы с собой огромный параллельный восприятию реальности опыт восприятия снов, киномонтаж выглядел бы абсурдом, дикостью, он повергал бы человека в ужас, доводил бы до головокружений и тошноты. Всякий обрыв монтажного кадра казался бы нам катастрофой, падением в бездну, провалом в пустоту небытия» [19]. Сходной точки зрения, видимо, придерживался и И. Бергман, который интуитивно нащупывал в кино мир сновидений, а А. Тарковский, по его мнению, сумел его воплотить.

Для разворачивания материала и создания образа человечество выработало за многовековую историю определенные обобщенные способы, приемы, основанные на психологических закономерностях. Открытые еще в эпоху античности в области риторики так называемые фигуры или тропы используются во всех искусствах. Их применение в художественном тексте провоцирует творческое воображение и ассоциативное мышление воспринимающего и, соответственно, силу воздействия от произведения. Выстраивание монтажного семантического ряда сопряжено с особенно частым употреблением этих, наработанных веками фигур, что приводит к одновременному считыванию кадра-фрагмента, как в прямом, так и в переносном значении. Среди таких универсальных фигур и тропов – антитеза и аналогия, аллегория и аномазия, гипербола и литота, метафора и метонимия, амплификация и оксюморон, синекдоха и эллипсис. Многие из них идентичны принципам музыкальной композиции.

В выразительности экранного языка важную роль играет прием «опущение» (аналогично эллипсису в гармонии и музыкальной форме). Благодаря этому способу выбираются длинноты и «слабые места», действие в фильме развивается более динамично и напряженно. Кадр, монтажная фраза и даже эпизод достраивается в сознании зрителя. Но каждый из данных элементов должен нести объем информации, необходимый для домысливания целого. Известный закон **pars pro toto (часть вместо целого)** дает возможность создать эмоционально насыщенный образ, а не демонстрировать его просто как факт, сбиваясь на банальное перечисление явлений.

Принцип **pars pro toto наглядно представлен в игровых картинках-загадках. В схематичном рисунке выделены наиболее существенные элементы, а мелкие – опущены. При верном определении предмета изображения, все, казалось, бессмысленные детали складываются в единый образ (например, «Мексиканец на велосипеде»).**



В тех случаях, когда мышление оперирует не непосредственными элементами объектов, а визуальными абстракциями, такая изоморфность зрительного восприятия способствует правильному решению.

Соотношение части и целого становится предметом изучения гештальт-психологии. Один из ведущих ее представителей М. Вертгеймер следующим образом выражает свою фундаментальную формулу: «Существуют целостности, чье поведение не определяется поведением отдельных элементов, но в которых частные процессы сами определяются собственной природой целого» [20].

Классической иллюстрацией идеям гештальт-теории стала зрительная иллюзия «Два лица».



Наше видение воспринимает эту картинку не как набор элементов, а как целостные образы (два лица или ваза), при этом в каждом случае что-то представляется фигурой, а что-то фоном. В этом примере, наоборот, целостная структура (гештальт) первична по отношению к своим компонентам.

Ю. Лотман отмечает принципиальное различие соотношения части и целого на разных этапах истории изобразительного искусства. В архаичные периоды задача отражения общего не возникает (скульптура эпохи палеолита). Постепенно, до второй половины XIX века, значимость изображения частности уменьшается за счет увеличения восприятия целостности картины, что обусловлено «глубоким проникновением диалектического мышления в сознание людей» [7, с. 38]. Все эти процессы напрямую связаны с действием знаковой функции элементов искусства, которая на определенных этапах истории то повышается, то понижается. Приведем высказывание М. Арановского: «Как известно, в истории музыки был период, когда отдельные интонационные образования действительно функционировали в качестве знаков, и теория, как и практика, недвусмысленно культивировала к ним сознательный подход. Речь идет, во-первых, о риторических фигурах, а во-вторых, о рационалистическом истолковании теорией аффектов различных звуковысотных конфигураций вплоть до простейших элементов» [1, с. 334]. В искусстве XX века вновь, как и в художественных образцах древнейших цивилизаций и эпохи барокко, наблюдается повышенное внимание художника к детали, которая вбирает основные свойства целого. Этим объясняются усиление интереса к архаичным культурам и многократные аллюзии к мифологическому сознанию первобытного общества.

Музыка и экранное искусство обладает возможностью передавать образную информацию напрямую, как бы минуя интеллект воспринимающего. Через образную структуру автор общается со зрителем, слушателем уже на уровне интуиции. Интуитивное восприятие отличается от логического прежде всего тем, что эмоции, чувства, содержание, форма слиты в нем в неразрывное целое и существуют вне времени и реального пространства. Этот факт находит обоснование в ассоциативной философии. Один из ее основоположников Дж. Локк считал интуитивное познание самым совершенным. Оно есть (по Локку) результат способности ума сразу усматривать отношение между двумя идеями (тождество, сходство, различие и т. п.). Отсюда философ приходит к выводу, что знание есть, главным образом, выяснение отношений между идеями, а истина состоит в правильном соединении знаков. Образование сложных идей из простых, по его мнению, как раз и происходит путем ассоциаций.

«Вообще, все наше знание вещей, их свойств и их названий, всякое понимание их значения и употребления состоит не в чем ином, как в мысленном присоединении впечатлений, усвоенных раньше при помощи других органов чувств» [10, с. 108]. Как велико это стремление к мысленному присоединению, можно наблюдать на рисунках детей и некоторых первобытных народов. Рисовальщик сообщает все, что он вообще знает о предмете и что для него практически важно: так, например, он изображает два глаза на видимых в профиль лицах.

Методами ассоциативной психологии пользовались и представители других направлений, выдвигающих на первый план интуитивное мышление. З. Фрейд применял способ «свободных ассоциаций» в своей практической деятельности. Терапевт ведет с пациентом беседу таким образом, чтобы тот проговаривал все, что ему приходит в голову. Из этого потока вычленяются замаскированные случайностью и незначительностью символы бессознательного, которые затем соединяются в определенную цепочку и истолковываются психоаналитиком.

Близок к этому метод ассоциативной диагностики, называемый Г. Эббингаузом – «непроизвольные воспроизведения». С его помощью психотерапевты пытались проникнуть в тайники душевной жизни пациента и раскрыть в ней представления, которые с трудом поддаются прямому наблюдению. Для этого испытуемого заставляли быстро отвечать на целый ряд коротких вопросов («слов-раздражителей»), не имеющих отношения к теме. Среди них попадались, временами, некоторые слова, близкие к предполагаемому комплексу представлений пациента. Таким образом, бессмысленные ответы оказывались необходимыми для построения правильной логической последовательности, несмотря на то, что они оттуда выбрасывались. Данная практика предвосхитила методику тестирования, столь распространенную в современной психологии. Она держится все на том же принципе соположения разнородных элементов, широко применяемом в искусстве. Монтаж – частное его проявление.

Описанные методики психотерапевтической диагностики можно сопоставить с идейными концепциями фильмов поэтического кинематографа, где на основе соединения случайных связей складывается вся идея произведения. Такова картина М. Антониони «Блоу-ап», в которой главный герой (фотограф) путем анализа случайных фотографий, сделанных в парке, устанавливает факт убийства и приходит к пониманию истинных причин эмоций героини.

Коррелятом связного целого в ассоциативной психологии выступает память, по образу и подобию которой строились все остальные психические функции. Исследуя бессознательные процессы психики, К. Юнг выдвигает особые способы связи образов. Это – память поколений или так называемые архетипы, древнейшие мифологические мотивы, которые он наблюдал в снах и некоторых расстройствах психики. В работах по психиатрии многократно указывались общие черты знакового поведения шизофреников и членов архаических коллективов, для которых характерно преобладающее влияние зрительных образов. Архетипы (по Юнгу) скрыты в области коллективного бессознательного. Они задают общую структуру личности и последовательность образов, всплывающую в сознании при пробуждении творческой активности.

Скрытые аффективные комплексы Юнга выявляются в шаманской практике, которая выделяет сон в особую область деятельности, в такой «тип общения», с помощью которого можно было обеспечить непосредственный контакт с духами⁷. Для стимуляции знакового поведения использовались и галлюциногенные средства (некоторые виды грибов), якобы помогающие установлению «связи с небом». Архетипы, по мнению Юнга, способствуют внутреннему единству человеческой культуры, делая возможной взаимосвязь различных эпох.

В последнее время внимание психологов привлекает проблема соотношения сознательных и бессознательных уровней человеческой психики. В результате анализа мыслительной деятельности человека ученые приходят к идее о существенной роли бессознательного как генетически первичной формы психических процессов. Благодаря активизации этого уровня становится возможным установление новых, нетипичных связей

⁷ Об этом свидетельствует использование в сибирском шаманизме сна, а также почитание сновидцев как особой категории людей, способных общаться с духами.

между объектами и явлениями действительности. Некоторые психологи отмечают, что подсознательное мышление часто превосходит по эффективности сознательное оперирование понятиями и представлениями.

Мифологическое сознание «приписывает каждой вещи свойства других вещей» и отождествляет часть с целым. Подобно этому в монтажных композициях все темы равнозначны, а принципиальное главенство какой-либо из них невозможно. Созданный на экране образ, воспринимаемый зрителем как целостность, возникает благодаря воспроизведению процесса, обратного интуитивному осознанию в реальности. Это происходит путем накопления значимых деталей и ассоциативного объединения различных идей, явлений, объектов, ситуаций в одно представление. Этот синтез осуществляется без участия интеллекта, на уровне первобытной психики. Работа разума, необходимая для восприятия художественного образа, подключается не в момент прочтения, а как последующее осознание смысла авторского замысла.

Поиски законов композиции, действующих в любом виде художественного творчества, неразрывны с исследованиями коммуникативной функции искусства. Работавшие в этом направлении С. Эйзенштейн, М. Бахтин, Л. Выготский, Ю. Лотман, В. Иванов, В. Медушевский пришли к семиотическому пониманию высших психических функций, которое имеет знаковое воплощение. Роль знаковости в литературе и искусстве различных исторических эпох постоянно изменяется, что находится в прямой зависимости от места мифологического и религиозного мировоззрения в жизни общества. Данным обстоятельством исследователи объясняют усиление знаковых явлений в периоды древности и средневековья, а также возрастание их роли в XX веке. Так в средневековом искусстве изобразительные элементы приобретают характер условных знаков, а изображение организуется в особую форму текста. С. Даниэль, рассматривая миниатюру «Обращение Савла» (последняя четверть IX века), где в одном изображении соединяются разновременные события новозаветного текста, делает следующий вывод: «В психологическом отношении изобразительность средневековья тяготеет не к образам восприятия, а к образам представления. Точнее говоря, не представления формируются на основе восприятий, а напротив, восприятия поставлены в зависимость от представлений» [4, с. 36].

Семиотика располагает способом проводить сравнительные анализы крупных единиц текста в произведениях разных видов творчества, сопоставлять отдельные элементы и выявлять кодовые системы в культуре разных эпох. В. Медушевский – сторонник введения семиотических методов в музыковедение – считает, что это облегчило бы контакт с другими науками, а также «позволило бы органично переходить от описания одной исторической или национальной культуры к другой, от музыкально-исторических дисциплин, исследующих музыкальное произведение и музыкальный язык, к философским, психологическим и социологическим вопросам музыки» [9, с. 80]. К изучению отдельных культурных традиций в свете общей типологии искусства приходит и Эйзенштейн в своих теоретических исканиях.

К. Леви-Стросс, используя структурно-семиотический метод в исследовании бессознательных механизмов человеческой деятельности в условиях примитивных обществ, вскрыл сложную систему логики мифа, сблизив его с некоторыми видами современных построений. Пытаясь найти вечные неизменные законы, на которые не действует время, он обнаружил возможность связи мифологического и музыкального текстов при помощи общих культурных моделей. «Согласно структурализму, каждое явление – это автономная самоуправляемая структура, для которой важно не значение, а сама конструкция; эти конструкции живут только в настоящем, вне ткани истории и могут разлагаться на структурные элементы, состоящие из конвенционально связанных знаков и значений. Изолированные таким образом знаки вновь можно составить по желанию, точнее, по искусственным моделям...» [6, с. 63].

При таких условиях знаковая структура текста, по глубокому убеждению Лотмана, может обладать информативностью. Признаки такой формы: незавершенность, отрывочность, неполная реализация элементов, разная организация смежных участков текста и непредсказуемость «структурных доминант». Композиция произведения, основанная на соположении, сопоставлении тематически и структурно незавершенных фрагментов, внезапно возникающих и контрастных друг другу, – как раз тот случай, когда сама форма может являться носителем информации. И это одна из причин особой значимости такого принципа в искусстве, литературе и науке XX века.

В этом же направлении развивались идеи Л. Выготского, исследования которого в области психологии искусства нашли столь живой отклик у Эйзенштейна. Изыскания В. Шкловского в начале XX века были во многом близки идеям Выготского. Ссылаясь на практику поэтов-футуристов, Шкловский утверждал приоритет формы в искусстве слова. Роль художника он усматривал в том, чтобы дать «отстраненное» видение мира с помощью семантического сдвига в выразительных средствах. Акцентируя внимание на «сделанности» художественного произведения, Шкловский ставил на первое место не художественный результат, а сам творческий процесс. Специфика монтажного мышления с рядомположенностью частей целого и тенденцией к бесконечному нанизыванию эпизодов более активно захватывает внимание самим становлением формы. Монтажные структуры первоначально привлекают чередованием кадров. Целостное же восприятие возникает как результат ассоциативной мыслительной деятельности по следам услышанного или увиденного.

Эйзенштейн считает монтаж во многом аналогом внутренней аудиовизуальной речи. Закономерности их строения идентичны. В этом его концепция «интеллектуального кино», с вытекающей из нее теорией «внутреннего монолога», согласуется с основными положениями современной психолингвистики, которая рассматривает внутреннюю речь как «свернутую» внешнюю [8, с. 9]. Любое слово может превращаться в термин, на основе которого строится целая система образов с подвижной централизацией смысла. Здесь на первое место выступают, по мнению А. Лурии, парадигматические связи речевой коммуникации, размещающие элементы сообщения в «симультантные схемы», в отличие от связного высказывания, где преобладают синтагматические сцепления. Это подтверждают многочисленные эксперименты в области детской психологии, основанные на наблюдениях за развитием мышления и речи у ребенка. Психолингвисты отмечают процессы перегруппировки и стихийной классификации исходного вербального материала при его воспроизведении.

Психофизиологическое объяснение новым принципам формообразования в произведениях искусства XX века дает рассмотрение особенностей функциональной асимметрии головного мозга. Правое полушарие, как известно, интегрирует сенсорные импульсы чувственно-конкретных образов, что указывает на его доминирующую роль по отношению к музыке, левое – обрабатывает смысловую сторону текста. Усиление роли ассоциативности активизирует левополушарное абстрактно-логическое теоретическое мышление, направленное на анализ дифференцированных явлений. Повышение информативной наполненности художественного творчества требует более интенсивной работы аналитической функции мозга, умения перекодировать звуковые и зрительные впечатления в понятия, смыслы, значения, моделируя их в новые комбинации.

Семиотический подход позволяет сделать выводы об общности методов исследований в области композиции и объединить многочисленные наблюдения в целостную систему, которая имеет выходы как в психоанализ, так и в современные антропологические, этнографические и лингвистические изыскания. У Эйзенштейна эта теория транспонируется в монтажный контрапункт, у Выготского – в концепцию «внутренней речи», кото-

рая является «эстетическим трамплином» коллективного и индивидуального, у Бахтина – в полифонический диалог, где в качестве осознанного коммуникативного средства выступает язык карнавала как ретрансляция индивидуально-биологического в социальное и обратно.

Широкое распространение концепции М. Бахтина о «чужом» слове, о диалоге как универсальной общекультурной категории, с одной стороны, и влияние структурно-семиотической тартуско-московской школы, с другой стороны, дали толчок развитию теории интертекстуальности (в рамках семиотики), получившей первоначальное выражение в западноевропейской лингвистике (Ю. Кристева). В настоящее время эта теория достаточно распространена в отечественном литературоведении и культурологии (М. Ямпольский и др.). Функции механизмов интертекстуального взаимодействия в музыкальных текстах изучаются М. Арановским [5], Г. Григорьевой, Л. Дьячковой, М. Раку, Д. Тиба. По мнению Р. Барта и Ю. Кристевой, текст образуется из анонимных неуловимых цитат – из цитат без кавычек. Тем самым всякий текст вбирает в себя предшествующие тексты, апеллируя к авторитетной литературной традиции.

Нельзя сказать, что эта концепция абсолютно нова, поскольку в эпоху античности существовал поэтический жанр, представлявший собой мозаику из цитат классических авторов, только из цитат реальных. Этот жанр назывался центоном (букв. – лоскутная ткань). Концепция интертекста направлена на разрушение представлений о единстве, целостности и системности текста, представляя его как мозаику из цитат. Читая текст, реципиент перерабатывает его информацию только в сопоставлении с другими текстами. Более того, современная ситуация рождает некий гипертекст, зафиксированный в компьютерной сети, структура которого представляет собой фрагменты знаний, связанные случайными отношениями. Мозаичность мышления в анализе текстов преодолевает линейное восприятие и смещает акцент на исследование их многослойной структуры, стимулируя отыскание не отдельных смыслов, а законов их соединения.

Все это напоминает поиски правил монтажных композиций фильмов выдающимися режиссерами и теоретиками кино. Не случайно предметом исследования сторонников интертекстуального подхода становятся не только литературно-поэтические, но и кинематографические тексты. Так М. Ямпольский анализирует ассоциативные связи, возникающие в результате прочтения фильма как художественного текста [18]. Его концепция держится на понятии текстуальной аномалии, т. е. такого фрагмента текста, где смысл затемнен. Это значение проясняет анализ цитат, гиперцитат, анаграмм, вытесненных источников, дающих «множественное напластование» кодов в тексте.

«Возникающие в тексте аномалии, блокирующие его развитие, вынуждают к интертекстуальному чтению, – пишет Ямпольский. – Это связано с тем, что всякий “нормальный” нарративный текст обладает определенной внутренней логикой. Эта логика мотивирует наличие тех или иных фрагментов внутри текста. В том же случае, когда фрагмент не может получить достаточно весомой мотивировки из логики повествования, он и превращается в аномалию, которая для своей мотивировки вынуждает читателя искать иной логики, иного объяснения, чем то, что можно извлечь из самого текста. И поиск этой логики направляется вне текста, в интертекстуальное пространство» [18, с. 60]. Вот тогда-то и находится тот самый третий скрытый смысл (по Эйзенштейну, кадр, который в действительности не снят), рожденный из сцепления двух явных смыслов. Так концепция интеллектуального кинематографа Эйзенштейна отзывается в современных культурологических теориях, функционирующих в любых видах искусства.

Возможно, что мнение об Эйзенштейне как о теоретике, переоценившем роль монтажа, отчасти справедливо. В поздних трактатах он сам, осознавая это, отошел от крайностей своих ранних работ с их установкой на короткий монтаж в немом кино.

В исследовании «Неравнодушная природа» (1945) режиссер смещает акценты с монтажа, который использовался как средство манипуляции эмоциональными реакциями публики, на монтаж, который вызывает череду аллюзий в сознании зрителя, заставляя его домысливать происходящее. Но для искусствоведов и культурологов наших дней весьма важен тот факт, что Эйзенштейн выводит монтажный принцип за рамки кинематографа и осмысливает данное явление как способ человеческого мышления и видения мира. В XX веке монтаж стал одним из творческих принципов современной культуры и показателем качественно нового мышления, состоящего в поисках объединения полярных контрастов и несовместимых данностей. Монтаж оказался одной из оптимальных форм отражения в искусстве многообразной действительности нашего времени, попыткой найти компромисс между спонтанностью и рационализмом, чувством и логикой, реальностью и вымыслом, традицией и новаторством.

Литература

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998. – 344 с.
2. Бланшо М. Ожидание забвение. – СПб., 2000. – 175 с.
3. Выготский Л. Психология искусства. – М., 1986. – 572 с.
4. Даниэль С. Искусство видеть. – Л., 1990. – 224 с.
5. Конрад Н. Избранные труды. Литература и театр. – М., 1978. – 463 с.
6. Леви-Стросс К. Сырое и вареное // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. – С. 25–49.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970. – 384 с.
8. Лурия А. Основные проблемы нейролингвистики. – М., 1975. – 252 с.
9. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – 254 с.
10. Основные направления психологии в классических трудах. Ассоциативная психология. Г. Эббингауз. Очерк психологии. А. Бэн. Психология. – М., 1998. – 544 с.
11. Пелешян А. Дистанционный монтаж // Вопросы киноискусства. – М., 1973. – Вып. 15.
12. Сто стихотворений ста поэтов. Старинный сборник японской поэзии VIII–XIII вв. – М., 1990. – 106 с.
13. Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933 гг.). – М., 1990. – 544 с.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – 778 с.
15. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. – М., 1964. – Т. 3. – 672 с.
16. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. – М., 1978. – Т. 5. – 599 с.
17. Юнг К. Психология бессознательного. – М., 1998. – 381 с.
18. Ямпольский М. Память Тересия. *Ad Marginem*. – М., 1993. – 464 с.
19. <http://www.izm.ru/> Давиташвили Г. «Делать сны».
20. http://metaphor.narod.ru/wertheimer_gest.htm.