Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Челябинский государственный институт культуры»

На правах рукописи

Панова Стелла Викторовна

АНТРОПОЛОГИЯ КИНЕМАТОГРАФА: ФИЛОСОФСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОНТАЖНОГО ПРИНЦИПА

5.7.8. Философская антропология, философия культуры

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата философских наук
(философские науки)

Научный руководитель:
Невелева Вера Сергеевна
доктор философских наук, профессор

Челябинск – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3
ГЛАВА 1. МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП В КИНО: АСПЕКТЫ ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ 27
1.1 Монтажный принцип в кинематографе как художественный феномен 27
1.2. Онто-гносеологический и философско-антропологический аспекты осмысления монтажного принципа 61
1.3. Специфика авторского монтажного мышления в кинематографе 88
ГЛАВА 2. МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП КАК ОСНОВА АВТОРСКИХ ИННОВАЦИЙ В ИСКУССТВЕ КИНО: ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ 119
2.1. Антропологические и анти-антропологические смыслы эйзенштейновского «монтажа аттракционов» 119
2.2. Познание мира и человека через призму авторской рефлексии и «интеллектуального монтажа»: научно-популярное кино В.М. Кобрина 140
2.3. Конструирование нового человека на экране и нравственная позиция автора в контексте инновационной установки на преобразование человека 158
Заключение 185
Список использованной литературы 193

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В результате технологической экспансии и всепроникающей цифровизации, задающих необходимость радикального пересмотра традиционных представлений о человеке, стратегия целенаправленного вмешательства в человеческую природу, легитимированная идеей прогресса, обретает сегодня новый масштаб. Подобная установка обнажает имманентную двойственность техноразвития: достижение в одной сфере оказывается сопряжено с возникновением уязвимостей в другой. Гонка технологических инноваций зачастую опережает рефлексию об их гуманитарном смысле, последствиях внедрения и моральной оценке, что существенно ограничивает возможность человека анализировать и выносить суждения о глубинных смыслах свершившегося. Неудивительно, что во второй половине XX столетия появляется понятие «моральный инфаркт» (А.А. Рубенис), указывающее на «нравственную недостаточность» личности и необходимость замедления стремительного темпа жизни для расширения возможностей осмысления актуальных вызовов. А в мире кинематографа, в исследованиях культуры создания и восприятия фильма, с одной стороны, обсуждаются идеи «человечности произведения» (А. А. Тарковский) и «духовного автомата» (Ж. Делез). С другой стороны, кинематограф функционирует как «технологический автомат», активно используя инновационные научно-технические разработки для производства и дистрибуции кинематографического контента.

Экранная реальность, появившаяся с развитием кинематографа в конце XIX века, фундаментально изменила восприятие мира, личной идентичности и социальных взаимодействий. Эксперименты раннего кинематографа с монтажной трансформацией человеческого образа демонстрируют стремление режиссеров расширить границы зрительского восприятия и пересмотреть эстетические нормы репрезентации человеческого тела. Процесс «рекалибровки» (Т. Эльзессер, М. Хагенер) кинематографического тела человека, формирования новых канонов его визуального воплощения позволяет исследовать новые грани телесности и ее взаимосвязь с социальными аспектами человеческого бытия. В советском

кинематографе данный процесс приобретает особое значение, обуславливая появление образа «нового Адама» – «синтетического человека», сконструированного монтажными техниками. Идея преобразования мира и человека через экранный образ, основанная на монтажном принципе создания нового художественного качества, не только исходила из возможностей кинотехники, но и выражала философско-эстетическое видение, предвосхищая новые образы мира и человека.

В этом контексте возникает ряд вопросов: как изменяется концепция идентичности под влиянием технологий, позволяющих автору создавать экранные образы мира и человека? Каким образом кинематографист, применяя монтажный принцип, формирует новую визуальную реальность и вовлекает зрителя в активный познавательный процесс? Как философский и художественный взгляды на действительность интегрируются в процессе монтажного конструирования, создавая художественное уникальное кинопроизведение, выражающее личное видение и интерпретацию мира автором?

Современная технологическая оснащенность кинематографа актуализирует и обостряет вопросы о смысле создаваемого визуального конструкта на основе монтажного принципа, а также ответственности автора за его создание и последствиях его функционирования. Режиссер, применяя монтажный принцип, способен исследовать не только элементы реального ландшафта, но и собственные внутренние состояния, осуществляя рефлексию в отношении мотиваций и ценностей. Тем самым монтажный принцип позволяет раскрыть акт киноконструирования как форму проявления авторского «я», смещая фокус на ценностную оптику, проступающую в монтажном замысле. В концепции антропологии кинематографа обретает актуальность процесс киноконструирования, акцентируя исследовательский фокус на наиболее важных аспектах: авторской субъективности как носителе и трансляторе ценностных ориентаций, механизмах смыслопорождения в медиасреде и, что особенно значимо, на возрастающей человекоконструирующей роли кинообразов, сочетающих мощь визуальности с эмоциональной силой их воздействия.

Актуальность изучения процесса киноконструирования также проистекает из внутренней антиномии современного экранного образа: его конституирующий потенциал оказывается неразрывно связан с собственным рассеиванием в условиях цифрового изобилия, что делает целостное высказывание одновременно проблематичным и необходимым. Этот парадокс усиливается инерцией постмодернистских практик с их неупорядоченными, ризомными ценностными импульсами, создавая угрозу ценностной дезориентации. Задача философско-антропологического анализа, таким образом, – не ограничиться констатацией этих вызовов, а обнаружить в ткани смонтированной реальности потенциальные очаги кристаллизации новых ценностных смыслов (территории возможного утверждения смысла, которые могут стать основой для новой аксиологической и экзистенциальной ориентации человека).

Степень научной разработанности темы. В процессе исследования был использован широкий круг философской, культурологической, искусствоведческой литературы.

Изучение литературы и диссертационных работ позволяет сделать вывод, что феномен монтажного принципа в киноискусстве требует глубокого философско-антропологического осмысления. Обзор философско-антропологических исследований XX–XXI веков выявляет дефицит работ, рассматривающих монтажный принцип: 1) как самостоятельный феномен, отличный от того, что фиксируется понятием «монтаж», 2) как специфический способ выражения авторской позиции в проектируемой экранной онтологии, где генерируется новая форма – «новый человек», выступающий как синтетический конструкт, стирающий границу между искусственным (созданным) и естественным (рожденным).

Термин «монтажный принцип» находится в отношении тесной корреляции с термином «монтаж». Терминологическое сходство и повсеместная практика взаимозаменяемого использования данных терминов делают затруднительным их содержательное различение, препятствуя точному пониманию разницы между соответствующими понятиями. Дополнительная трудность заключается в

отсутствии единого общепринятого определения самого понятия «монтаж». В сборнике «Монтаж. Литература, искусство, театр, кино» (составитель М. Б. Ямпольский), посвященном исследованию монтажной проблематики в отечественной науке, отмечается, что монтаж как искусствоведческая категория, отражая существенные явления в искусстве и культуре, пока еще не получил всестороннего осмысления, до сих пор отсутствует строгая трактовка понятия «монтаж», а сам термин зачастую используется метафорически и в различных, порой взаимопротиворечивых контекстах [1]. В статье «Понятие «монтаж» в системе художественной культуры» З. М. Денисова представляет многообразие интерпретаций понятия «монтаж» в разных областях художественной культуры, от литературы и театра – до кино и современных медиа [2] Плюрализм интерпретаций монтажа, с одной стороны, демонстрирует его эвристическую ценность, а с другой, – способствует размыванию смыслового ядра понятия. Ввиду отсутствия строгой трактовки понятия «монтаж» и сосредоточенности исследования на процессе генерирования нового художественного качества в кинопроизведении, целесообразно обратиться к идее монтажного принципа как «продуцирующей энергии», рождающей из сопоставления кадров новый образ. Данное качество заслуживает анализа, поскольку рождено осознанным выбором автора, чья ответственность реализуется в сборке киновысказывания.

В диссертационном исследовании термин «монтажный принцип» используется в значении, зафиксированном в энциклопедическом словаре «Кино» (1987): 1) принцип синтезирующего взаимодействия выразительных кинематографических средств, создающего новое художественное качество, которым они по отдельности не обладают, и есть монтажный принцип, 2) в концепции С.М. Эйзенштейна общий монтажный принцип – это явление диалектическое, выражающее свойство художественного мышления, в котором процессы анализа и синтеза подчинены общим диалектическим закономерностям.

---

[1] Монтаж. Литература, искусство, театр, кино: сб. статей / сост. М. Б. Ямпольский; ред. Ф. И. Гринберг, Д. П. Лбова, Б. В. Раушенбах. М.: Наука, 1988. С. 3.

[2] Денисова З. М. Понятие «монтаж» в системе художественной культуры // Человек и культура. — 2018. — № 6. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-montazh-v-sisteme-hudozhestvennoy-kultury/viewer (дата обращения: 23.10.2025).

Выбор данных трактовок обусловлен тем, что первая трактовка позволяет анализировать механизмы «приращения» смысла в кино, возникающего при монтажном сопоставлении кадров, вторая – раскрывает онтологию и гносеологию художественного процесса, демонстрируя, как кинематограф формирует и трансформирует представления о человеческой природе и устройстве мира.

Несмотря на то, что исследование сосредоточено на монтажном принципе, для более глубокого его осмысления как органической составляющей кинематографического мышления необходимо на уровне философской рефлексии обратиться и к феномену монтажа.

Монтаж (франц. montage – сборка) исследовался достаточно широко в культурологии, философии, искусствоведении. В XX веке монтаж рассматривался не только как система выразительных средств кинематографа, организующая экранную эстетику, но и как всеобщий монтажный принцип в искусстве, включающий закономерности построения художественного образа, а также как специальный технологический и творческий прием соединения отдельных изображений в единое идейно-художественное целое – кинофильм. Изучался монтаж и как метод мышления. В 1917 году Л. В. Кулешов в статье «О задачах художника в кинематографе» наделил монтаж новым статусом, трансформировав его понимание из технического приема в эстетическую категорию. В дальнейших экспериментах и теоретических работах (1917–1923) режиссер впервые осмыслил и применил монтажный принцип синтеза сознательно выстроенных кадров для порождения нового смысла в монтажной фразе кинопроизведения. Следует подчеркнуть: идея, терминология монтажа возникли именно в кинематографе, где разработаны наиболее последовательно.

А. Базен, Б. Балаш, Р. Барт, В. Беньямин, Р. Гармс, З. Кракауэр, Б. Кроче, Д. Лукач, М. Мерло-Понти, Я. Мукаржовский, Х. Мюнстерберг и др. анализировали монтаж в философских аспектах, выявив его имманентные функции – онтологическую (отношение кино к реальности), гносеологическую (специфика восприятия и познания), эстетическую (создание художественного образа). Значительный и особый угол зрения в анализе монтажа в кино представлен в

фундаментальном исследовании Ж. Делёза «Кино», где обосновано, что кино не только предлагает новую философскую оптику, но и требует пересмотреть само понятие мышления, так как технология фильма позволяет автору осуществлять символическое моделирование действительности, транслируя средствами монтажа иную версию бытия, учреждая актом творения новую экранную реальность. Пионеры кинотеории Г. Аристарко, Л. Деллюк, Ж. Дюлак, Р. Канудо, Л. Муссинак, Г. Рихтер, Ж. Эпштейн заложили основы изучения монтажа, исследовав его общие законы и историческую трансформацию в философско-эстетическом ключе. Но теоретическое объяснение монтажа и его общефилософское истолкование как метода мышления принадлежит теоретикам советского кинематографа.

Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин и С. М. Эйзенштейн рассматривали монтаж в теоретических работах как способ воплощений через кинематографический образ авторских философских концепций, авторского видения «реального ландшафта» мира, как метод реконструкции зрительского сознания. Например, С. М. Эйзенштейн рассматривал монтаж как конструирование «антропологической метафоры», направленной на «изменения сознания» кинозрителя. Анализ философских идей В. И. Пудовкина имеет весомый концептуальный потенциал. По его мнению, кинематограф должен поставить перед собой задачу трансляции процесса человеческого мышления. Философское значение работ Л. В.Кулешова – в «инженерном методе», где «научный монтаж» выступает инструментом «жизнестроения», формирующим «творимое пространство» и «творимого человека». Философско-художественная платформа Д. Вертова базируется на его экспериментах по конструированию темпоральных моделей и кибернетической концепции человека, где он уподобляет человека машинам, а механизмы наделяет способностью к симуляции эмоционального отклика, создавая образ «молекулярного человека» (Ж. Делёз) – «материальной системы», непрерывно взаимодействующей с ландшафтами, зданиями, людьми. Исследователи кино Е. М. Вейцман, Ж. Делёз, И. И. Иоффе, Н. И. Клейман, Л. К. Козлов, В. А. Подорога, В. Б. Шкловский, М. Б. Ямпольский обозначали, что в художественных поисках

Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Кулешова совпали эпоха и их собственная личность, образовав уникальный синтез, результатом которого стала кинематографическая репрезентация диалектики жизни и времени на уровне философского, а не частного осмысления реальности.

Из работ современных отечественных теоретиков кино можно отметить монографию И. В. Кукулина «Машины зашумевшего времени», посвященную формированию и эволюции киномонтажа и, в частности, его функциям: конструирующей, дискурсивно-аналитической (историзирующей) и мультиплицирующей. О. В. Аронсон, продолжая опыт Делёза в своей книге «Метакино», анализирует кино, сочетая классическую кинотеорию с непосредственным обращением к философским проблемам мышления, искусства и творчества. Ряд вопросов по философии и эстетике кино, философии монтажа рассматривается в работах отечественных исследователей В. С. Библера, В. И. Божовича, А. С. Брейтмана, В. В. Бычкова, И. В. Вайсфельда, Е.М. Вейцмана, К. Л. Горячка, П. С. Гуревича, Вяч.Вс. Иванова, М. Ф. Казючица, А. В. Караганова, Н. Б Кирилловой, Н. И. Клеймана, А. И. Липкова, И. В. Лепиховой, Ю. М. Лотмана, В. А. Мазина, Н. Б. Маньковской, В. И. Михалковича, В. М. Муриана, В. З. Паперного, В. А. Подороги, В. Ф. Познина, А. Г. Соколова, М. И. Туровской, Ю. Н. Тынянова, Н. А. Хренова, В. Б. Шкловского, Н. И. Утиловой, С. И. Фрейлиха, Р. Н. Юренева, С. И. Юткевича и др.

Надо отметить, что термин «монтаж» на протяжении XX–XXI веков получает все большее распространение и приобретает значение, выходящее за рамки кинематографического контекста, продуктивно мигрируя в другие сферы – от искусства до экономики. Осмысляют монтаж как универсальный принцип художественного мышления в музыке, живописи, архитектуре, литературе, театре, хореографии – О. А. Васиярова, А. А. Каменский, Г.А. Поличко, О. В. Синельникова, Е. А. Скорик и другие. Каменский при этом подчеркивает, что в живописи монтажный принцип объединяет различные элементы в пределах одной и той же композиции, тогда как в кино – это неизбежный технический прием, где соединение кусков ленты происходит по принципу «горизонтального

повествования», либо через метафорические, контрастные стыки, актуализирующие «вертикальные структуры». И. И. Рудяк расширяет область применения монтажа, интегрируя в нее экономические аспекты, отмечая «структурное срастание» экономики и эстетики XX века, когда мир, как кинофильм – «смонтированное произведение искусства», где товар является «крупным планом» мира кино [3].

Исследование антимонтажного принципа в искусстве кинематографа проводилось К. Э. Разлоговым, обращавшим внимание на «нераздробленный поток» бытия, напоминая, что у самых истоков монтажа имеется и активизируется время от времени противоположная установка, которую можно назвать гомогенизирующей. Так, Базен развивал концепцию «амонтажного» кинематографа как тотального реализма, видя в монтаже идеологическую схему, навязываемую материалу. Кракауэр также противопоставлял формотворческую тенденцию реалистической, отрицательно оценивая первую. Вейцман, исследуя теории Эйзенштейна, Кракауэра и Базена, находит позицию последнего ограниченной, указывая на нереализованные возможности монтажа, открытые советскими новаторами.

В работе «Монтаж 1938» Эйзенштейн указывает: монтажный принцип, организуя логическое и чувственное по законам диалектики, рождает у зрителя «органическую внутреннюю взволнованность». Анализируя эйзенштейновскую теорию «монтажа аттракционов», А. И. Липков отмечает, что «аттракционная киноконструкция» раскрывает механизмы стимуляции зрительского восприятия, однако, в постсоветском кинематографе, по мысли исследователя, освободившись от «казенной идеологии», она зачастую оборачивается спекулятивной эксплуатацией киноаттракционов как самоцели – в «белых пятнах» истории, сексе, религии и пр. – вне утверждения какой-либо идеи [4]. Имманентная конфликтность, внушающая сила и всеохватность делают аттракцион инструментом как смыслового синтеза, так и самодостаточного

[3] Рудяк И. И. Эйзенштейн и экономика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/eyzenshteyn-i-ekonomika (дата обращения: 19.09.2024).
[4] Липков А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. С. 4.

эффекта (воздействия ради воздействия). При ослаблении художественных и идеологических рамок (постсоветское кино, цифровая среда) эффектная функция доминирует над смыслообразующей, что повышает спекулятивный потенциал.

В 2017, 2020 годах вышли два тома исследования В. А. Подороги «Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия» и «Прототело. Фрагменты визуальной антропологии». Философско-психоаналитический подход автора открывает новые возможности для понимания монтажного принципа и, в частности, «монтажа аттракционов» в творчестве советского режиссера. Философ акцентирует внимание на идее «возврата в материнскую утробу» (символизирующей регрессию к архаическим пластам сознания), что тесно коррелирует с эйзенштейновской теорией пафоса, где экстаз достигается через «монтаж аттракционов», воздействующий непосредственно на перцептивные механизмы зрителя. Исследования Подороги и Эйзенштейна значимы для философской антропологии тем, что раскрываемый ими монтажный принцип, воздействуя на глубины психики, конструирует личный опыт и смыслы.

Антропологический подход к монтажному принципу в процессе создания нового образа раскрывает сущность монтажного мышления во взаимосвязи с конструктивной деятельностью человека как источника появления нового. О возникновении нового, природе открытия в искусстве писал М. К. Мамардашвили, рассматривая кинопроизведения Бергмана и Годара. Он трактует искусство как способ познания неизвестного: символ, будучи «живым образованием», создает напряженность бесконечности и открывает творцу путь к новому [5]. Н. Б. Андренов вслед за Мамардашвили утверждает: искусство таит неизвестность в символике и интуиции, открывая автору уникальное, не поддающееся описанию знание [6].

В поисках нового кинематографисты обращались к авангарду, где творчество понималось как создание уникальных конструкций, увеличивающих «сущность жизни» без избыточного копирования. Эти размышления о новом в

[5] Мамардашвили М. Беседы о мышлении. СПб.: Азбука, 2019. С. 138.
[6] Андренов Н. Б. О возникновении нового в мышлении, истории, эволюции. М.: Спутник +, 2012. С. 44.

искусстве авангарда, включая киноавангард, нашли отражение в трудах Н. А. Бердяева, А. С. Бычкова, Ю. Н. Гирина, Н. М. Зоркой, И. И. Иоффе, В. А. Колотаева, В. А. Подороги, Н. Н. Ростовой, О. В. Строевой, С. М. Третьякова, И. М. Чубарова, Н. Ф. Чужака, В. Б. Шкловского.

Под влиянием авангардной эстетики советские киноноваторы создали на монтажном столе «нового человека», что расширило поле философско-этических дискуссий. О трансформации тела на экране писали Р. А. Гальцева, А. С. Дерябин, И.В. Кукулин, Н. Маньковская, В. Н. Новиков, К.А. Очеретяный, В. А. Подорога, Н.Н. Ростова, А. Н. Фоменко, О.А. Штайн. М. Б. Ямпольский в статье «Кинематографический человек» отмечает, что способ применения монтажа к человеку отражает этическую позицию автора по отношению к человеку в самом широком понимании, и показывает, что в раннем советском кино человек предстает как «человек-машина», искусственно созданный посредством соединения различных фрагментов [7]. Использование философского конструкта «человек-машина» в кинематографе объясняется особенностями культурно-исторической эпохи начала XX века. При этом данный конструкт обладает богатой и длительной историей в философской мысли. Еще в 1649 году в работе «Страсти души» Декарт, исходя из физических законов, искал в теле «локализацию души», согласно рационалистическим установкам философии Нового времени. Вслед за ним Т. Гоббс, П. Гольбах и Ж. Ламетри в рамках механистического материализма уподобили человека машине, причем Ламетри отождествил с ней и тело, и душу. В концепции Ж. Делеза и Ф. Гваттари человек-машина определяется машиной машин, поскольку каждый его орган (рот, грудь, желудок) представляет собой функционирующую машину. В. А. Подорога делает вывод: человек давно находится внутри машины. Речь идет о всеобъемлющем машинном подражании, о переработке человеческого ради интересов нового хозяина бытия – машины [8].

---

[7] Ямпольский М. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://seance.ru/articles/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/ (дата обращения: 26.09.2023).

[8] Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 2. Ч. 1. Идея произведения. Experimentum cruris в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М.: Культурная

Исследование влияния монтажных технологий на восприятие реальности и формирование самооценки занимает важное место в работах Р. А. Гальцевой, В. А. Подороги. Подорога отмечает, что современный кинематограф, предлагая «великую среду отвращения» (монстры, зомби, киберроботы), разрушает чувство соприродности с миром и чувство возвышенного у зрителя. Порожденные современным «мозговым» экспериментаторством «складные чудовища», дополняет Гальцева, ставят человека в тупик. Об искусственной, гибридной природе сконструированных существ пишут С. А. Маленко и А. Г. Некита, отмечая, что: «великий отказ» от подлинного человеческого опыта в пользу цифровых суррогатов, ведет к замещению живого, телесного бытия алгоритмическими протоколами и утрате основы человеческой идентичности. В. Н. Новиков указывает на то, что этот процесс, порождая лоскутные образы, не решает проблем, а лишь отвлекает от них, усугубляя дисгармонию. Анализируемый автором диссонанс между развлекательностью цифровых медиа и гуманизмом искусства актуализирует проблему соотношения поверхностного потребления и глубинного осмысления человеческой сущности в контексте проблематики философской антропологии.

Эта же проблема в технологическом аспекте связана с явлением дипфейка. Как показано в работе А. А. Джурова, Л. В. Черкесовой и Е. А. Ревякиной, технология дипфейка основана на компьютерном синтезе изображения, соединении и наложении существующих изображений и видео на исходные, в том числе с заменой лица [9]. Эту процедуру можно рассматривать как реализацию монтажного принципа. Цифровые технологии делают эту операцию невидимой для зрителя и практически мгновенной, что приводит к цифровому «миропорождению» – созданию образов, неотличимых от документальных. Главная угроза, фиксируемая авторами, – это утрата видеокадром функции

революция, 2011. С. 242.

[9] Джуров А. А., Черкесова Л. В., Ревякина Е. А. Программное средство, определяющее фейковый видеоконтент с помощью технологии Deepfake алгоритма GAN // Наукоемкие технологии в космических исследованиях Земли. — 2023. — Т. 15, № 4. — С. 60–67. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/programmnoe-sredstvo-opredelyayuschee-feikovyy-videokontent-s-pomoschyu-tehnologii-deepfake-algoritma-gan (дата обращения: 11.06.2026).

свидетельства достоверности. Однако за этой технологической угрозой стоит более глубокая проблема: какой именно автор стоит за монтажом?

Именно на это указывает А. Н. Сокуров, отмечающий недостаток глубины и духовности в современном искусстве и утверждающий, что все большее значение будет иметь «библейский профиль» человека-творца, а не его ремесленная сноровка [10]. Эти идеи перекликаются с этическим измерением дистанционного монтажа, которое выявил А. А. Пелешян, полемизируя с авангардными монтажными концепциями 1920-х годов. О. В. Аронсон в работе «Кино и философия: от текста к образу» отмечает, что монтаж Пелешяна преодолевает длительность времени, создавая иллюзию вечности. Субъект такого восприятия уже не может быть индивидуальным и единичным – субъектом становится универсальная общность [11].

«Профиль мыслей» художника раскрывается лишь в его творчестве. О. А. Кривцун и С. С. Ступин, исследуя инновационные способности, видят в них сущностные черты человека: активное отношение к миру, самоидентификацию и связанные с ней нравственные дилеммы. Проблему ответственного поступка творца за изменение в мире посредством своих творческих инноваций в контексте «духовного человека» и этической оценки рассматривали М. М. Бахтин, В. Г. Безносов, Н. А. Бердяев, А. С. Брейтман, А. В. Бронников, В. В. Бычков, Ю. Н. Гирин, В. Н. Ждан, М. С. Каган, С. Кьеркегор, Ю. М. Лотман, Н. А. Лосский, Л. М. Немченко, В.Н. Новиков, С. С. Орищенко, Л. Н. Столович, С. Франк, С. С. Хоружий, К. Ясперс и другие.

Обзор исследований монтажа раскрывает важные достижения в понимании его сути, однако современная кинотеория нередко забывает монтажный принцип Эйзенштейна и Кулешова – эксперимент с контекстом и «интеллектуальный монтаж», – необходимый для анализа визуального повествования. При устойчивом интересе к проблеме монтажа, по мнению В. М. Муриана, после работ С. М. Эйзенштейна и В. М. Пудовкина редко кто рассматривает

[10] Сокуров А. Изображение и монтаж // Искусство кино. 2001. № 12. С. 107.
[11] Аронсон О. Кино и философия: от текста к образу [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://iphras.ru/uplfile/root/books/2018/Aronson.pdf (дата обращения: 19.09.2024).

кинематографический синтез как ключевой аспект специфики кино.[12].

Проблемное поле диссертационного исследования. Углубленное изучение синтезирующего потенциала монтажного принципа и механизмов генерации нового художественного качества в ходе построения кинообраза приобретает особую актуальность в современной медиасреде. Введенный Эйзенштейном «монтажный принцип», сегодня сводится к технической сборке (бездушному конвейеру склеек) и реализуется как механизм реконфигурации реальности, где диалектика подменяется столкновением клише, порождающим симулякр конфликта и программируемые аффекты (вплоть до дипфейков), причем движущей силой здесь подчас становится не ценностно-духовное измерение, а «ремесленная сноровка». При этом его событийный, смыслопорождающий потенциал (стихия диалектического рождения образа) не получает должного философского осмысления. Сведенный к алгоритму имитации противоречий, монтажный принцип подменяет смысл технической убедительностью сборки, легитимируя любой конструкт и с новой остротой ставит проблему соотношения этических норм и художественного эксперимента. Ключ к ее решению – комплексный анализ монтажного конструирования как способа выражения авторского мировоззрения и формируемого им у зрителя восприятия, позволяющий вскрыть философско-антропологические и онто-гносеологические основания кинодискурса о меняющемся мире и человеке.

Из этого следует ряд вопросов: как монтажный принцип – «продуцирующая энергия» диалектического столкновения – участвует в формировании ценностных ориентаций и жизнестроительных стратегий зрителя и почему в эпоху постправды та же энергия может порождать не новый образ, а симулякр, работающий на обесценивание смысла и подрыв авторского высказывания? Каков потенциал монтажного принципа как основания авторской рефлексии при конструировании экранной реальности и одновременно как инструмента формирования зрительского восприятия, и как философская оптика позволяет режиссеру-

[12] Муриан В. М. Художественный мир фильма: кинематографическая образность в свете ленинской теории отражения. М.: Искусство, 1984. С. 200.

мыслителю встроить в фильм новые модели человека и проекты возможного бытия? Возможно ли взломать ризому фрагментов, цифровой шум и ценностную путаницу, чтобы в монтажных швах обнаружить энергию для нового синтеза – образа, в котором человек узнает себя, не утратив травматичный, телесный, исторический опыт реального?

Объект исследования – кинематограф как пространство конструирования образов мира и человека, формирования смыслов и ценностей бытия человека на основе монтажного принципа.

Предмет исследования – монтажный принцип в кинематографе в единстве философско-антропологического и онто-гносеологического аспектов его интерпретации.

Цель исследования: разработать и обосновать основные положения философской концепции антропологии кинематографа через интерпретацию монтажного принципа как средства художественного мышления и художественно-творческой деятельности, связанных с осмыслением и решением проблем бытия человека в процессе киноконструирования экранных образов.

Задачи:

1. Осуществить интерпретацию монтажного принципа в его диалектической природе как художественного феномена, соответствующего специфике художественного мышления в кинематографе; выявить роль анализа и синтеза в формировании ценностных ориентаций и «жизнестроительных» стратегий зрителя при монтажном конструировании.

2. Во взаимосвязи философско-антропологического и онто-гносеологического аспектов интерпретации монтажного принципа в кинематографии определить его потенциал как основания авторской рефлексии в конструировании экранной реальности, кинообразов различной степени общности, а также инструментального средства формирования зрительского восприятия кинопроизведения.

3. Выделить характеристики, признаки, типы монтажного мышления, учитывая необходимость корреляции авторской свободы и нравственных

императивов при конструировании экранных образов в кинематографе.

4. Представить и содержательно определить антропологические и «анти-антропологические» смыслы «монтажа аттракционов».

5. Определить специфику авторского киноконструирования «интеллектуального аттракциона» как способа изложения абстрактной мысли и практики антропологического исследования визуальными средствами – на примере научно-популярных фильмов В. М. Кобрина.

6. Выявить и определить соотношение смысла конструирования новых экранных образов человека на основе монтажного принципа в киноискусстве «археоавангарда» и в «актуальном» технически инновационном киноискусстве с учетом различия авторских представлений о человеческой идентичности и ценностных оснований содержания антропологических киноноваций.

Теоретическая основа исследования. Теоретические основания исследования составили труды Н. А. Бердяева, Е. М. Вейцмана, Ж. Делёза, Б. М. Кедрова, Н. И. Клеймана, В. А. Подороги, С. С. Хоружия, С. М. Эйзенштейна, П. К. Энгельмейра, М. Б. Ямпольского, в которых наиболее значимыми стали идеи: Е. М. Вейцмана о проблеме взаимоотношений различных теоретических концепций киноискусства с философией, о научной, философской культуре как определяющих авторское начало в кинорежиссуре; Ж. Делеза о философском обосновании роли монтажа в кинематографе; о монтажной образности С. М. Эйзенштейна, предполагающей определенную систему мышления, неразрывно связанную с диалектико-философским постижением сущности человека и сути объективного мира; В. А. Подороги об «авангардном сознании», балансирующем между разрушением и «новым началом» в творческом процессе; М. Б. Ямпольского о связи авангардного киноконструирования с новой антропологией; С. С. Хоружего о «высветлении человека» в этическом выборе.

Методология и методы диссертационного исследования.

Методологическую рамку исследования задают философско-антропологическая перспектива, деятельностный и аксиологический подходы, а также феноменологическая установка. Философско-антропологическая

перспектива позволяет интерпретировать кинематограф как пространство экранного моделирования образов человека и мира, где посредством монтажного принципа конструируются не только образы реальности, но и сами способы бытия человека. Деятельностный подход направлен на анализ творческой (в том числе художественно-творческой), конструктивной деятельности человека в ее целевых, инструментальных и результативных аспектах. Аксиологический подход позволяет акцентировать внимание на нравственном содержании и духовных смыслах деятельности автора, который в своей свободе создает и утверждает в художественном продукте новое как единство эстетического и этического в их экзистенциально-смысловом измерении.

Герменевтический метод, направленный на многоуровневое толкование произведения и обнаружение скрытых замыслов, позволяет интегрировать монтажные концепции в контекст жизни и переживаний автора. Одним из ключевых методов в диссертационной работе является биографический метод; анализ автобиографии Эйзенштейна дал возможность выявить его оценку роли собственного бессознательного в саморефлексии. Это обусловило создание Эйзенштейном теории восприятия, объясняющей механизмы кино, природные и социальные явления, что позволяет объединить его биографию и художественную концепцию, раскрывая влияние личного опыта на творческий процесс. При исследовании монтажного принципа как основания кинематографического мышления, духовной практики и «модели действительности» необходимо учитывать диалектическую связь и единство логических и эвристических моментов. Указанная диалектика была раскрыта в ходе анализа кинотворчества Кобрина, выполненного с применением метода экземплификации.

Компаративистский метод позволил сопоставить различные толкования кинематографического мышления, представленные в трудах Е. М. Вейцмана, В. А. Подороги, Н. И. Клеймана, М. Б. Ямпольского, Ж. Делёза и других авторов, и выявить связь между философскими идеями и теоретическими концепциями советских киноноваторов, касающимися монтажа и монтажного принципа. Наличие нескольких аспектов исследования монтажного принципа, его

философская интерпретация обусловили также применение элементов историко-культурного, социокультурного, историко-философского подходов. В диссертации применялись общенаучные методы индукции, дедукции, анализа, синтеза, абстрагирования, типологизации.

Научная новизна исследования.

Основные итоги исследования, указывающие на его новизну, содержатся в следующем:

1. Монтажный принцип в его диалектической природе определен как самостоятельный предмет философского осмысления в концепции антропологии кинематографа; выявлены возможности монтажного принципа как инструментального средства художественного мышления и моделирования эмоциональных и интеллектуальных аспектов зрительского восприятия на основе осуществленного автором-кинематографистом художественного синтеза с точки зрения ценностных установок автора, его представлений о благе.

2. Монтажный принцип в онто-гносеологическом аспекте интерпретируется как принцип конфликтного синтеза – способ построения образа, при котором целостность возникает из противоречия кадров (а не из технического совершенства и нивелирования противоречий), обеспечивая художественное единство и целостность восприятия кинопроизведения; в философско-антропологическом аспекте обосновано, что процесс создания и восприятия кинопроизведения по монтажному принципу выступает как конструирующая антропологическая практика в триаде «автор – образ – зритель».

3. Выявлены основные признаки и типы авторского монтажного мышления в кинематографе (событийно-логический и метафорический) и соответствующие им монтажные стили конструирования киноформы; обосновано, что метафорический тип монтажного мышления наиболее релевантен для создания новых субъективно-авторских экранных образов мира и человека с учетом соотношения творческой свободы и духовно-нравственной позиции автора.

4. В результате сопоставления философских концепций М. Б. Ямпольского, В.А. Подороги, Е.М. Вейцмана, связанных с исследованиями эйзенштейновского

«монтажа аттракционов», выявлены и определены две установки киноконструирования мира и человека на основе монтажного принципа – «антропологическая» и «анти-антропологическая».

5. Исследована роль «интеллектуального аттракциона» не только в визуализации научных истин, абстрактных понятий посредством гротескной формы повествования, но и в выражении мировоззрения автора, его гуманистических ценностей и представлений о человеке. Осуществлен анализ «интеллектуального монтажа» как инструмента авторской рефлексии в научно-популярных фильмах В.М. Кобрина.

6. На основании сравнительного анализа экранных образов нового человека, созданных на основе монтажного принципа в киноискусстве начала XX века и современном кинематографе, обосновано, что технологические инновации, трансформация представлений о природе и идентичности человека, а также ценностные основания его существования в их сопряжении и взаимоопосредовании определяют смысл и содержание процесса киноконструирования человека и обостряют вопрос о нравственной позиции автора фильма как главного субъекта этого антропологического моделирования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Кризис классических парадигм в начале XX века послужил поводом для осознания советскими киноноваторами диалектической природы монтажного принципа как базового для киноискусства и его конституирования в качестве инструментального средства художественного мышления, способного синтезировать противоположности в динамичный образ, возникающий как результат эмоционально-смыслового акта и отражающий новое мировосприятие человека в динамично меняющемся мире. Кинематографист применяет монтажный принцип, конструируя механизм для провокации мысли, где конфликт в монтажном зазоре трансформируется в мыслительный акт, скачком создавая «третье»: идею-озарение как суть художественного открытия. Авторское монтажное столкновение смысловых оппозиций, порождая «смысловую избыточность» – образ, выражающий невербализуемое через

подтекст, открывает пространство интерпретаций, где рождается зритель-соавтор, чье восприятие формирует онтологию кинематографического высказывания. Восприятие зрителя не пассивно: оно связывает отдельные куски фильма в живое целое, возвращая связность тому, что прежде казалось разрозненным. Так конструирование кинопроизведения по монтажному принципу становится антропологической лабораторией нового бытия – пространством преобразования не только реальности, но и самого человека на всех уровнях его существования: от телесных практик до экзистенциальных глубин.

2. Современное цифровое кино зачастую создает симулякры, подменяя диалектическое движение мысли к сущности статичной имитацией поверхности явлений. Результатом становится гносеологический регресс – остановка на пути к сущности, застревание на локальном плато иллюзии достоверности, что блокирует глубинное понимание мира. В этом контексте онто-гносеологическое осмысление монтажного принципа обретает актуальность: он раскрывается как инструментальное художественное средство, результатом применения которого становится не симуляция, а полноценная кинореальность, смысловая плотность которой достигается через сопряжение разнородных элементов. Монтажный принцип реализуется через особый способ обработки киноматериала (сырой «длительности» как исходного субстрата), при котором целостная образная структура формируется не через техническое совершенство и бесконфликтное сглаживание, а на основании конфликтного сопоставления через художественный синтез автономных, содержательно насыщенных элементов и деталей. Такой подход позволяет преодолеть фрагментарность, свойственную постмодернистскому дискурсу и создать целостное пространство фильма, сфокусированное на динамике становления смысла, на процессе мышления в кино. Монтажный принцип, реализованный как антропологическая практика в триаде «автор – образ – зритель», раскрывается в создании кинопроизведения, где личные мотивы, этические и эстетические принципы определяют творческое видение автора, а его мотивы опосредуют единство чувства и мысли зрителя, и

эта конструирующая практика трактует человека и мир как процесс становления, собираемый в конфликте кадров и зазоре между интенцией и перцепцией, а не как статичную данность. Междисциплинарный подход, интегрирующий теорию и практику кинематографа, онтологию, гносеологию, антропологию, этику, позволяет взглянуть на монтажный принцип комплексно.

3. Авторское конструирование кинопроизведения через монтаж представляет собой сложный синтез мирорепрезентации и технической операции, основанный на двух взаимосвязанных типах монтажного мышления – событийно-логическом и метафорическом. Событийно-логический тип характеризуется доминантой сюжетной логики над автономией монтажа, ориентацией на создание «иллюзии реальности», скрытым авторским субъективизмом, преображающим время и пространство. Метафорический тип монтажного мышления, основанный на столкновении автономных миров-знаков в интервале между кадрами и направленный на порождение смысловой вспышки (мгновенного семантического эффекта монтажного столкновения) – визуальной метафоры, ориентирован на повествование с высокой степенью художественной условности и включает активное авторское видение. Для генерации субъективно-авторских образов наиболее релевантен метафорический тип монтажного мышления, поскольку он позволяет опредметить и перевести в зримый образ устремленность сознания, воплощенную во внутренней речи. Основными признаками авторского монтажного мышления в кинематографе можно считать: 1) способность к формированию индивидуальной художественно-философской оптики, предшествующей визуальной реализации и направленной на концептуальное преобразование реальности как единого целого через осмысленную организацию материала; 2) способность проблематизировать фундаментальные условия (антропологические, экзистенциальные, этические) человеческого существования; 3) целенаправленное создание нового киноязыка на основе нестандартной визуальной формы, ассоциативного конструирования, инновационной техники и технологического эксперимента.

4. Философская рефлексия над монтажом аттракционов Эйзенштейна

позволяет выявить его значение в создании кинематографической художественной формы и киноязыка; рассматривать смысл монтажа аттракционов с точки зрения как авторского киноконструирования, так и зрительского восприятия; исследовать и оценить индивидуальные нравственные установки автора кинематографического произведения (учитывая личную историю и время, в котором жил и творил автор), актуализировать вопрос об антропологических и анти-антропологических последствиях применения «монтажа аттракционов», в современном кинематографе. Сравнительный анализ различных философских интерпретаций «монтажа аттракционов» Эйзенштейна (Е. М. Вейцмана, В. А. Подороги, М. Б. Ямпольского), осуществляющих его «археологию», позволяет выявить природу, генетические основания, сущность и назначение «монтажа аттракционов» в процессе кинотворчества. В «монтаже аттракционов» обнаруживаются как антропологические смыслы – когда автор, воздействуя на человека, пробуждает в нем аффекты, – так и анти-антропологические: сознание зрителя захватывается через перманентный шок, не оставляющий пространства для рефлексивной паузы.

5. В научно-популярных фильмах В. М. Кобрина специфика авторского киноконструирования «интеллектуального аттракциона» раскрывается через две взаимосвязанные функции: способа изложения абстрактной мысли и визуализации научных истин (посредством гротеска и концептуальных метафор) и практики антропологического исследования, позволяющей режиссеру выразить мировоззрение, гуманистические ценности и представления о человеке. При этом «интеллектуальный монтаж» выступает инструментом авторской рефлексии, а реализуемый метафорический тип монтажного мышления (выходящий за рамки повествовательного монтажа) структурирует целостный художественный мир и порождает гибридное поле – зону совместного вопрошания, где искусство и наука совместно генерируют новые условия видимости и понимания реальности. Благодаря «визуальной шутке» Кобрина, основанной на монтажном принципе, происходит «одушевление» науки, раскрытие ее гуманистического потенциала и формирование единого проблемного поля, что ведет к качественно иному уровню

понимания деятельности человека в кинематографе.

6. Предметом осмысления в концепции антропологии кинематографа все в большей степени становятся процессы генерации и конструирования в пространстве экранной реальности «синтетического человека», чья идентичность собирается из разнородных элементов на основе монтажного принципа, стирая границы между человеческим, животным, машинным и цифровым. Подвергаясь «вечному монтажу», визуальная телесность обретает статус репрезентационной поверхности, на которую проецируются новые смыслы, новые «идентичности», где современные технологии выступают основным инструментом их конструирования. С одной стороны, данное конструирование дает свободу самовыражения, с другой – создает мир, где идентичность предстает перформансом, а подлинность – дефицитным ресурсом. Автор, работающий в данной парадигме, становясь «мастером телесного конструирования», обнажает вопросы о природе тела, идентичности, целях, последствиях и моральных рамках трансформации человека. Таким образом, генерация «синтетического человека» на основе монтажного принципа – практика, в которой сходятся авторская воля, технологический инструмент и бремя ответственности перед будущим. Монтажный принцип, делающий экран лабораторией по испытанию человеческой природы в условиях сингулярности и трансформации ценностных ориентиров, позволяет не только фиксировать антропологически значимые аспекты в современном кинематографе, но и осмыслять трансформации в их содержании, смысл киноноваций, сохраняя пространство для критики и нравственного выбора.

Теоретическая и практическая значимость работы. В диссертации разработаны положения философской концепции антропологии кинематографа, соответствующие интерпретации монтажного принципа как основы авторского генерирования новых экранных образов мира и человека. Предложенная трактовка монтажного принципа в кинематографе, соединяющая философско-антропологический и онто-гносеологический аспекты, может углубляться и расширяться, с одной стороны, с учетом возможностей технических средств современного кинематографа, с другой стороны, с учетом иных аспектов

философской интерпретации.

Результаты комплексного исследования монтажного принципа могут найти применение: 1) в философско-антропологических, онто-гносеологических и аксиологических исследованиях медиареальности, в частности, при изучении взаимосвязи реальности и ее экранных репрезентаций, этических аспектов распространения цифровых образов человека, а также формирования ценностных ориентаций в современном информационном обществе; 2) в развитии кинотеории, для переосмысления роли монтажного принципа в формировании авторского стиля и кинематографического языка; 3) в преподавании философских и искусствоведческих дисциплин, а также теории и истории культуры и искусства в вузах; 4) в экспертной деятельности, для критического анализа образов человека, создаваемых современными медиа; 5) в программах культурной политики, в целях разработки стратегии повышения медиаграмотности.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов подтверждается постановкой и решением проблемных вопросов в рамках обозначенной темы; определением предмета и цели, на основании чего разработана совокупность положений философской концепции антропологии кинематографа через интерпретацию монтажного принципа как основы художественного мышления и художественно-творческой деятельности, связанной с осмыслением и решением проблем бытия человека художественными средствами; корректным использованием философских понятий и терминов; большим объемом научной и философской литературы по соответствующей проблематике.

Апробация работы осуществлялась в выступлениях и докладах на научных конференциях и форумах: III Международной научно-практической конференции «MEDIAОбразование» (Челябинск, 2018), XI научно-практической конференции научно-педагогических работников института «Культура – Искусство – Образование» (Челябинск, ЧГИК 2019, 2025), научной конференции «Человек и культура в современных философских дискурсах» (Челябинск, 2021), международной научно-практической конференции «Мир славянской

письменности и культуры в православии, социогуманитарном познании» (Челябинск, 2021, 2025), международного научно-творческого форума (научной конференции) «Молодежь в культуре и науке XXI века» (Челябинск 2019, 2020, 2021, 2022, 2024).

Основные положения диссертационной работы анализировались и обсуждались на семинарах кафедры философских наук, на заседаниях кафедры философии и культурологии и кафедры режиссуры кино и телевидения Челябинского государственного института культуры. Материалы исследования использовались диссертантом при чтении лекций по антропологии кинематографа, теории и практике монтажа, а также по режиссуре. Отдельные теоретические положения диссертации применялись в режиссерской практике автора в Свердловской государственной телерадиокомпании (СГТРК, Екатеринбург). Режиссерский опыт диссертанта составил основу для апробации отдельных положений работы. По теме диссертационной работы опубликовано 12 статей (объемом 10,6 п. л.), в том числе 3 работы в журналах, входящих в перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации (МНиВО России, ВАК).

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертационное исследование соответствует следующим пунктам паспорта научной специальности 5.7.8 – философская антропология, философия культуры: 4. Человек как особый род сущего; 10. Феномены человеческой субъективности; 64. Культура и искусство; 67. Культура и индивидуум; 74. Исследование конкретных культурных феноменов в контексте общих закономерностей существования культуры; 78. Технические аспекты культуры.

Структура диссертационного исследования. Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, каждая из которых включает в себя три параграфа, а также заключения и списка используемых источников и литературы. Общий объем текста составляет 216 страниц, в список литературы входит 232 наименований, в том числе и на иностранных языках.

ГЛАВА 1. МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП В КИНО: АСПЕКТЫ ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

1.1 Монтажный принцип в кинематографе как художественный феномен

Эволюция кино, изменение всей системы кинематографического мышления, обретение кинематографом новой образности и собственной сущности осуществилось благодаря монтажу и непосредственно монтажному принципу. Монтажный принцип генерирования нового художественного качества, возникающего при целенаправленном сопоставлении кадров, лежит в основе специфики, самобытности кино и является его исходным феноменом. Благодаря монтажному принципу мысль кинематографиста, его эмоционально-чувственная сфера, интуиция, художественное воображение способны создать новые образы с помощью доступных кинематографических, художественных техник и средств. Сегодня результаты творчества (творческих опытов) кинематографистов свидетельствуют о возможности с помощью современных технологий искусства сконструировать образ человека будущего и новые миры. Многообразие компьютерных спецэффектов, технических приемов не только вдохновляет художника на создание новых образных киноконструкций, но и подчас искушает его в осуществлении творческого замысла создать нечто удивительное, нарушив границы дозволенного с точки зрения принципов гуманизма, норм морали, права.

Данная проблема распространяется не только на кинематограф: существенные изменения в технике и технологиях порождают сходные проблемы практически во всех сферах жизни и деятельности людей. Кинематограф здесь не оригинален, однако он создает продукты для массового потребления, в том числе формирует значимые ценностные и мировоззренческие представления и предпочтения. Отсюда и особая ответственность авторов кино. Возникают обоснованные опасения относительно того, каким образом и для какой цели кинематографические инструменты (монтажный принцип, цифровые средства, новые технологии), позволяющие генерировать поразительные визуальные образы, создавая иллюзию реальности, могут быть использованы автором? Насколько

создание новых захватывающих образов в кинематографической индустрии этично и морально обосновано? К тому же недостаточная изученность этического аспекта взаимодействия техники и человека в сочетании с бердяевской концепцией творческого акта, происходящего в «тяжести греховного мира», где нет нравственного универсального закона, значительно усложняет моральные дилеммы в этой области. Согласно Н. А. Бердяеву, самая значительная трудность нравственных перипетий жизни заключается не в бинарной оппозиции добра и зла, а в неизбежности всякий раз осуществлять индивидуальный творческий акт в отсутствии одного, законом данного, нравственного выхода[13]. Можно сказать, что неимение однозначного морального ориентира делает нравственный выбор не алгоритмическим процессом, а актом свободного самоопределения, обременяющим индивида ответственностью за последствия своих действий.

Кинематографист, конструируя множество особых миров на экране, разворачивая в них действие человека, имеющее свою логику, возможности и судьбу, постоянно актуализирует проблему морального выбора. Авторская интерпретация человеческого существования и присущие кинематографисту аксиологические установки находят свое выражение в акте трансформации «сырого материала» (эмпирической реальности) в художественно осмысленную реальность экранного мира. Одухотворение монтажной композиции, по мысли Л. В. Кулешова, происходит по воле автора – «творца облика», «ломающего» непосредственную жизнь и претворяющего ее «кинематографическими творческими процессами»; посредством монтажа из куска грубой действительности автор создает «творимую легенду» [14] . Согласно С. М. Эйзенштейну, монтаж автором начинается с момента раздробления в «себе» «нейтрального бытия» (события, явления действительности) со всеми его противоречиями, чтобы вновь сконструировать его, собрать воедино в новом авторском осмыслении[15]. В широком смысле монтаж, отмечает И. В. Кукулин,

[13] Бердяев Н. А. О назначении человека. М.: Республика, 1993. С. 79.
[14] Л. В. Кулешов: статьи. Материалы / сост. и авт. вступ. статей к разд. А. С. Хохлова; авт. вступ. статьи Е. С. Громов; коммент. Е. С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. С. 101.
[15] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 1. Чувство кино / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 609.

предполагает, что мир как будто нарезан на разные фрагменты, а затем собран в новом порядке [16] . В. И. Пудовкин обращает внимание на то, что монтаж кинокартины обозначает не только склейку фильма из кусков, не сборку целого из фрагментов, а метод всестороннего раскрытия связей между явлениями жизни в кинопроизведении и преобразование внутренних, скрытых связей реальных явлений в связь обнаженную [17] . Е. М. Вейцман, опираясь на теоретические исследования Пудовкина, фиксирует, что монтаж – в первую очередь свойство мышления, именно монтаж позволяет взглянуть на природу фильма как феномена, отвечающего наиболее законам познающего мышления[18].

Притягательность киноязыка, полагает Эйзенштейн, в том, что формой своего построения он воспроизводит познавательный процесс. Осознанное отношение к представляемому явлению действительности, природы, истории, событий и поступков устанавливается с того мгновения, когда разбирается, разъединяется безотносительное, независимое и самобытное сосуществование явлений и вместо него формируется причинно-следственная взаимосвязь отдельных его фрагментов, определяемая авторским миропониманием. Зритель, всматривающийся в экран, словно становится сотворцом, заново переживая мыслительный процесс автора. Охватывает единым взглядом общее, осознает взаимную связь частного с частным, частного с общим, прозревает закономерность развития и испытывает ее, возвращаясь в прошлое, чтобы затем, устремляясь в будущее, окончательно удостовериться в ее истинности. Такое всестороннее раскрытие закономерных связей в произведениях кинематографа осуществляется с помощью монтажного метода.

Но в первую очередь для построения нового мира на экране Эйзенштейн предлагает обратиться к *монтажному принципу как «первичному исходному феномену» кинематографа*. Монтажный метод в кинематографе, по мысли Эйзенштейна, есть частный момент применения монтажного принципа, который

---

[16] Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 14.
[17] Померанц Г. С., Миркина З. А. В тени Вавилонской башни. 2-е изд. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 169.
[18] Вейцман Е. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. С. 189.

выходит за границы области простой склейки кадров между собой[19].

Генезис монтажного принципа

Впервые монтажный принцип генерирования нового художественного качества, образующегося при целенаправленном сопоставлении кадров, был осмыслен режиссером, теоретиком кино, экспериментатором в области монтажа Л. В. Кулешовым в известном кинематографическом опыте, получившем впоследствии в мировой теории кино название «эффект Кулешова». Позже С. И. Юткевич отметит, что чудо плодотворного «эффекта Кулешова» заключается в изменении всей системы кинематографического мышления[20]. Кулешов, склеивая один и тот же кадр (спокойное лицо актера Мозжухина) с другими кадрами (ребенок в гробу, наполненная горячим супом тарелка, девушка на диване), приходит к выводу, что визуально выражение лица актера становятся различными (выражая жалость, голод, радость), в зависимости от последующих кадров. Кулешов делает вывод, что кино способно конструировать через ассамбляж не связанных между собой кадров совершенно новую реальность: автор, стыкуя два выбранных кинокадра, мог получать на экране нечто третье, никогда до сего времени не существовавшую реальность, новый смысл, понятие, образ. Н. Б. Кириллова, рассуждая о творческом открытии Кулешова, акцентирует, что с помощью монтажных комбинаций можно что угодно сделать привлекательным или отталкивающим в глазах кинопублики: например, человека можно показать как доброго или злого, героического или трусливого, низменного или благородного, в зависимости от желаемого эффекта[21].

При этом в кинематографе, подчеркивает Кулешов, дробление на составные моменты события, а затем монтирование снятых кусков в определенной последовательности происходит при подчинении кинематографической машины (аппарат съемочный и проекционный, пленка, экран) человеком. Механизмы

---

[19] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 1. Чувство кино / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 62.

[20] Эйхенбаум Б. М. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. // Поэтика кино: теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект: Альма Матер, 2016. С. 223.

[21] Кириллова Н. Б. Советская киношкола как авангард экранной культуры // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25. № 3 (189). С. 124.

кинопроизводства (металл, дерево, шестеренки и электроток) управляются человеком, задающим параметры съемок. Пришло время, когда человек – раб машины, во всем подчиняющейся ей, посвящая машине свое искусство, теперь овладевает ею, создавая на экране «торжество жизни»[22]. Собственно говоря, у каждой машины есть своя тайна, по мысли В. А. Подороги, эта тайна – машинист[23]. Машинист, пытаясь улучшить продукт, выдаваемый машиной, ищет способы, как это сделать. В итоге Кулешов, целенаправленно разрезав кинопленку на несколько частей для проведения киноопыта, соединяя куски в новом порядке, используя художественно возможности техники, выступил не только творцом-деятелем, но и новатором. Кулешов первый подошел к выводу, что монтажный принцип лежит в основе специфики кинематографа, он определяет самобытность кино и его творческих продуктов. Принцип синтезирующего взаимодействия специфических кинематографических средств, генерирующего новое художественное качество, которым они по отдельности не обладают, есть монтажный принцип[24]. Монтажная концепция Кулешова стала важным, принципиальным открытием мирового масштаба в кинокультуре.

С. М. Эйзенштейн, развивая концепцию Кулешова, предложил идею о том, что монтажное конструирование должно основываться не на сцеплении кадров, а на их *сопоставлении и столкновении,* акцентируя внимание на динамическом *взаимодействии* монтажных элементов для достижения глубокого воздействия на зрителя. Несмотря на то, что соединение каких-то кусков, поставленных рядом, неминуемо порождает новое восприятие, Эйзенштейн подчеркивает, что для достижения глубокой эмоциональной вовлеченности зрителя требуется создание монтажного сообщения, целенаправленно ориентированного на высокую эмоциональную интенсивность и выразительность. В его понимании все своеобразие монтажного строя – есть точная репликация особенностей

[22] Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 114.
[23] Подорога В. А. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства / сост. Л. Б. Кульчицкая. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 246.
[24] Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич; редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 274.

взволнованной эмоциональной речи. Так, лежащий мраморный лев в стыке со львом мраморным приподнявшимся и мраморным львом взревевшим демонстрирует в картине Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»» метафорический возглас «камень ожил», предвосхищая революцию. Данный образ обладает жизненной энергией, по мнению Г. делла Вольпе, за счет правильно подобранных и смонтированных автором фотодинамических идей-образов, содержащих в себе «экспрессивно-оптическую силу»[25]. Таким образом, монтаж аттракциона, сопоставляющий кадры со львами, способен активизировать скрытые эмоциональные резервы: простое изложение информации в логической последовательности, ориентированное на рациональное понимание, оказывается недостаточным для выражения всего спектра человеческого опыта.

Применение метода монтажного аттракциона (сопоставления актов), по мнению Эйзенштейна, позволяло классово воздействовать на кинопублику, формируя сознание и вызывая эмоциональный отклик. Кинематографист, выстраивая аттракционную конструкцию («воздействующее построение»), целенаправленно формирует цепь условных рефлексов, ассоциируя заданные явления с желаемым тематическим эффектом. Данный механизм воздействия не ограничивается пассивным восприятием аттракционных комбинаций, кинозритель вовлекается в динамичный процесс становления нового образа, целенаправленно выстроенного автором, учитывающего адресата и его потенциальную реакцию. В ходе разработки аттракциона с детской коляской, мчащейся по ступеням вниз в фильме «Броненосец «Потемкин»», Эйзенштейн осуществил ряд наблюдений на месте съемок, активизируя работу фантазии. Заметив женщину с коляской на лестнице, режиссер мысленно представил, что произойдет, если она отпустит коляску? Каковы мотивы или причины, которые могли бы заставить ее это сделать? Ответ возник естественным образом – она получает смертельную рану. Для автора не было достаточным показать в причинно-следственной связи акт расстрела на лестнице, ему надо было так скомбинировать «кадры-потрясения», создать новый

[25] Вольпе Г. делла. Критика вкуса / предисл. и общ. ред. К. М. Долгова; пер. с итал. Г. П. Смирнова, Э. В. Цветковского. М.: Искусство, 1979. С. 260.

«аттракцион», некий «раздражитель», чтобы взволновать аудиторию. Подобный аттракцион М. И. Ромм называет «нокаутом зрителя», а Г. М. Козинцев – «ритмическим битьем по нервам». В этом контексте кинорежиссер, по выражению С. М. Петковой, в культуре начала XX века мыслится как инициатор коммуникативного события, организатор эмоций[26]. Именно поэтому мышление революционного кинорежиссера должно быть «деятельно-побудительным», ведь он обращается к активному соучастию публики, устанавливая новую художественную реальность кинопроизведения в воспринимающем сознании, расширяя кругозор зрителя, изменяя его позиции, смещая интенции.

«Монтаж аттракционов» сыграл роль некой пружины, позволившей выйти Эйзенштейну на более глубокий уровень в теории и практике. «Успех Льва», по воспоминаниям режиссера, дал возможность создать в фильме «Октябрь» секвенцию «богов» и привел к идее создания «интеллектуального аттракциона». А именно, конструируя единую цепь кадров, соединяющих изображение «божества петербургского барокко» с деревянным идолом в «Октябре», кинематографист пытался раскрыть идею социальной сути религии. Эйзенштейн писал, что «теза», которую ему удалось воплотить на экране, оказалось интеллектуальной, а значит можно, сопоставив специально отобранные отдельные изображения, визуализировать абстрактные понятия, «интеллектуальные явления», логически сформулированные «тезы». По мысли режиссера, благодаря монтажному соединению двух «изобразимых» кадров обеспечивается «начертание неизобразимого» (абстрактной идеи). Однако если в широком контексте рассматривать идеи Эйзенштейна, учитывая его творческий опыт, особенно его работы над фильмом «Броненосец «Потемкин»», становится очевидным, что в конечном счете речь идет не об отвлеченной абстракции, а о глубокой художественной идее, в единстве ее интеллектуальных и эмоциональных аспектов. Ж. Делез отмечает, что Эйзенштейн настойчиво повторяет, что коррелятором «интеллектуального кино» является «чувственная мысль» или «эмоциональный

[26] Петкова С. М. Справочник по эстетике. Ростов н/Д: Феникс, 2012. С. 254.

разум»[27].

Таким образом, Эйзенштейн продолжает разрабатывать концепцию Кулешова о монтажном принципе на новом уровне и создает на ее основе теорию «интеллектуального аттракциона», «интеллектуального монтажа», «интеллектуального фильма». Интеллектуальное кино, по Эйзенштейну, не является показом событий, а есть тенденциозный, преднамеренный их подбор и сопоставление событий на экране для выражения авторской идеи. «Интеллектуальное кино», подчеркивает И. В. Вайсфельд, не требует, чтобы герои в диалогах растолковывали научные концепции, ценно, что строение фильма воспроизводит ход философской мысли кинематографиста самой системой отбора материала[28]. В итоге, интеллектуальный эйзенштейновский монтаж аттракционов, освободив киновещь от нарратива, берет тематически киноматериал под конструктивный авторский учет. В середине 20-х годов в новаторских исследованиях Л. В. Кулешова, В. И. Пудовкина, С. М. Эйзенштейна, Э. И. Шуб, С. И. Юткевича фильм осознается как монолитная целостная образная система, организованная по единому монтажному принципу. В итоге новаторские поиски советских кинематографистов обусловили создание кинопроизведения высокой монтажной культуры. Об этом размышляет Е. М. Вейцман, плодотворно занимавшийся проблемой взаимоотношений философии с киноискусством. Исследователь в работе «Очерки философии кино» отмечает, что в кинопроизведении в столкновении любых отдельных компонентов есть «скрытое логическое напряжение», созданное автором. Монтажную конструкцию произведения можно преподнести в виде парадной лестницы, начиная от связывания простых фрагментов до сложных комбинаций компонентов высокой символики, диктующей высокую культуру общеэстетического стиля и требующей философского знания[29].

Фактически киноэксперименты Эйзенштейна, в частности в области «интеллектуального монтажа», «интеллектуального аттракциона», идут

---

[27] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 420.
[28] Вайсфельд И. Н. Завтра и сегодня: о некоторых тенденциях современного фильма. М.: Искусство, 1968. С. 19.
[29] Вейцман Е. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. С. 224.

параллельно с разработкой концепции общего монтажного принципа. В теоретических исследованиях режиссер определяет, что общий монтажный принцип – явление диалектическое, выражающее особенности художественного мышления, где процессы анализа и синтеза подчиняются диалектическим закономерностям.

Концепция общего монтажного принципа Эйзенштейна получает развитие и в исследованиях В. Б. Шкловского, М. И. Ромма, С. И. Юткевича, рассмотревших своеобразие и специфику монтажного принципа. Шкловский в статье «О киноязыке» отмечает, что фильм похож на китайскую живопись, которая находится посередине между словом и рисунком. И даже движущиеся на экране люди – своеобразные кинематографические иероглифы, и это не кинообразы, а кинопонятия[30]. Иными словами, конструирование фильма – это своеобразное киносочинение, где различные сочетания кадров, передавая свои ассоциативные смыслы, рождают определенные «кинослова», визуализируя понятия, заданные кинематографистом.

В том же ключе высказывается С. И. Юткевич, что столкновение двух различных фрагментов, порождающее новое понятие, содержит ценную возможность, зачастую упускаемую из виду, выражение больших идей. «Колумбовым яйцом», по мнению Юткевича, оказался монтажный опыт Кулешова, который утверждал, что подлинная сущность кинематографа, тайна кинематографичности состоит не просто в показе снятых кадров, а в их комбинации, в соотношении фрагментов, их сцеплении и последовательности.

Сам Кулешов, рассуждая в теоретических статьях о сущности своего открытия, о «монтажной взаимосвязи» в кинопроизведении, обращался к выдержке из письма Л. Н. Толстого к Страхову в 1896 году. В действительности, «во всем, что я писал», отмечает Толстой, была потребность в концентрации мыслей, сцепленных между собой для более точного выражения себя, мысль «страшно понижается» и упрощается, когда берется без того сцепления, в котором она

[30] Шкловский В. Б. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 573.

пребывает[31]. В похожем духе рассуждает Н. С. Гумилев, подчеркивая важность осмысления поэтом исключительно совершенных соединений слов, имеющих силу воскрешать мертвых и разрушать стены, а, также отмечая, что это особое чувство в творческом процессе сопровождается осознанием передачи миру выношенное через идеальное сочетание слов, заключенное в совершенную форму. В итоге произведение, возникая из индивидуального творческого акта, предстает в виде уникального живого организма, где сочетание слов – «плоть произведения»[32]. Несколько позже к близким выводам приходит и Л. С. Выготский, анализируя конструкцию художественного произведения Бунина «Легкое дыхание». По мнению ученого, соединение образов в рассказе подчиняется тем же канонам художественного сцепления, каким подчиняется соединение звуков в мелодии. «Так, например, звуки a, b, c, или слова a, b, c, или события a, b, c совершенно меняют свой смысл и свое эмоциональное значение, если мы их переставим в другом порядке, скажем: b, c, a; b, a, c»[33]. Толстой, Гумилев, Выготский, акцентируя внимание на органической целостности произведения, подчеркивают, что его воздействие на аудиторию обусловлено не отдельными элементами, а их динамичным, взаимосвязанным сочетанием. Таким образом, процесс осмысления и создания так называемых «совершенных соединений слов» представляет собой операцию динамичной интеграции, трансформации и организации языковых элементов для формирования уникальной формы, способной транслировать глубокий и целостный опыт.

Аналогичный процесс в кинопроизводстве требует более глубокого анализа, так как кадр представляет собой многоэлементную структуру, (визуальную, аудиальную). Эйзенштейн подчеркивал внутреннюю конфликтность кинематографического кадра, метафорически описывая ее как «разламывание четырехугольной клетки». Это «вертикальное» прочтение кадра, предполагающее углубленный анализ, создает многослойное пространство смыслов. Стоит

[31] Юткевич С. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М.: Искусство, 1974. С. 269.
[32] Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии / сост., вступ. ст. Г. М. Фридлендера; коммент. и подгот. текста Р. Д. Тименчика. М.: Современник, 1990. С. 60.
[33] Выготский Л. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2021. С. 228.

отметить, что не каждый кадр обладает такой сложной структурой, некоторые кадры выполняют информативную функцию, не вызывая глубоких ассоциаций. Р. Барт, анализируя фотографическое изображение, проводит аналогичные разграничения, отмечая, что некоторые снимки вызывают у зрителя «гладкий» интерес, в то время как другие содержат некий изобразительный элемент punctum («укус, дырочка, разрез»), фокусирующий зрительский интерес и меняющий восприятие всего изображения, наделяя его глубоким, образным смыслом[34]. Эта идея применима и к кинематографу, где наряду со сложными кадрами существуют и кадры с информативной функцией. Эйзенштейн связывал многозначащие кадры с принципом контрапункта, подчеркивая тем самым сложную природу киноязыка. В сущности, искусство начинается с того момента, по выражению Эйзенштейна, когда аудиальный ряд (скрип сапога), накладывается на несоответствующий ему зрительный ряд, а цвет диссонирует с естественной окраской объектов. Данный контрапункт указывает на то, что в кино присутствует огромное разнообразие смысловых взаимосвязей, отдаленных и близких, позволяя автору находить более сложную смысловую «переплавку» кинематографических средств через различные комбинирования звукозрительного ряда, способствуя появлению новых образов и смыслов, не существовавших ранее и недостижимых другими средствами выразительности.

Таким образом, генерирование нового художественного качества (образа, идеи, смысла, кинометафоры, эмоции) в кинематографе представляет собой сложный процесс поиска связей и трансформации выразительных средств в ходе построения кинообраза. Отметим, что в целях устранения возможных терминологических неточностей вместо широко используемого и многозначного термина «монтаж», исследование проводится с опорой на понятие «монтажный принцип», разрабатываемый Кулешовым и Эйзенштейном. Несмотря на различие акцентов – монтажный принцип у Кулешова – это принцип создания нового художественного качества через осмысленное сопоставление кадров, у Эйзенштейна – диалектическое явление, выражающее родовое свойство

[34] Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с франц. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 39.

художественного мышления, – в обоих случаях тот и другой признают генерирующую природу монтажного принципа. Подход Кулешова можно охарактеризовать как прагматический, ориентированный на результат (возникновение нового художественного качества). Подход Эйзенштейна можно определить как гносеологический, (сосредоточенный на познавательном процессе и его отражении в строе кинопроизведения), поскольку Эйзенштейн предлагает философскую интерпретацию монтажного принципа, делая акцент на процессах анализа и синтеза, подчиняющихся диалектическому принципу триады – тезис, антитезис, синтез. Данные трактовки «монтажного принципа» позволяют сфокусироваться на осмысленном сопоставлении кадров, поиске взаимосвязей и новых ассоциативных образов, механизме трансформации и синтеза, что является ключевым для понимания специфики кинематографического мышления. Поэтому предметом внимания в исследовании будет понимание монтажного принципа Эйзенштейном и Кулешовым, что позволит раскрыть созидательные ресурсы монтажного принципа в формировании новой реальности, новых миров, нового человека на экране.

Для полного понимания и оценки монтажного принципа необходимо провести его исследование с учетом исторического контекста, который раскрывает его потенциал для инновационной репрезентации реальности через поиск нового киноязыка и новых типов героев.

Век авангарда, революций, науки и монтажный принцип

Есть распространенное мнение, что новаторские идеи обычно появляются в соответствующее время и в нужном месте. Важно учитывать, какие события влияли на воображение и мысль режиссеров-новаторов XX века? Что заставляло их стремиться к тотальной трансформации мира и человеческого сознания? Осмысление монтажного принципа в начале 20 века в теоретических статьях и экспериментальных практиках кинематографистами советской эпохи было продиктовано временем революционной и бунтарской «ломки» социальных основ. Авангардный порыв побудил кинематографистов экспериментировать с пленкой, предложив новые способы подхода к ней и получать результаты, ранее

неизвестные. Наступило время конструктора новых реальностей, архитектора форм: утопии преобразования мира и человека находили свое наивысшее воплощение в предметно-пластических искусствах, и прежде всего в кинематографе. Революционное время, устремленное в будущее, вытребовало, по мысли Шкловского, свою кинематографию[35].

Однако, чтобы понять глубинные истоки этого новаторства и подлинную сущность монтажного принципа, необходимо расширить исторический контекст. Масштабные потрясения – мировая война, революция, гражданские войны, стремительный научно-технический прогресс – создали реальность, где монтаж был осознан искусством не только как адекватный способ отображения новой действительности, но и как инструмент для ее критического осмысления и постижения природы современного человека. Кинематографическое искусство в революционной России, по выражению В. А. Подороги, должно было стать «сверхчувственным мостом» между обыденным сознанием и «истинной» реальностью, открыть для обыденного сознания невиданный, совершенно иной мир по сравнению с тем, где оно повседневно пребывает[36]. Поэтому для кинематографа понадобятся новые «диалектические, политехнические мастера», мыслящие синтетическими образами, отмечает И. И. Иоффе[37]. Тематикой нового стиля, по мнению исследователя, станет «диалектическая осмысленная сущность», а не обособленные «чувственно-видимые» конструкции, общественное бытие, не отдельные люди и вещи. Вместе с тем новый мир, открытый «творцом-диалектиком», обязательно будет проблематичным, так как любое созидание в пролетарском искусстве полно противоречивых порывов, убедительных схваток, где люди, (а не один абстрактный герой), орудия, эмоции, труд сведены в одном устремлении. Иоффе показывает, что даже мелкий уголок в искусстве социалистического реализма будет преобразован в арену драматических, динамичных противоречий и связей, где не будет единого пространства, единого

[35] Шкловский В. Б. За сорок лет: статьи о кино / вступ. ст. М. Блеймана. М.: Искусство, 1965. С. 102.
[36] Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия: Т. 2. Прототело. Фрагменты визуальной антропологии. М.: BREUS, 2020. С. 58.
[37] Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. М.: Книга по Требованию, 2023. С. 565.

времени, а будет множество мгновений времени и «фокусов пространства»[38].

Монтажные комбинации, создающие синтетический, новый образ в социалистическом киноискусстве, по мнению киноноваторов, состоят не из «безжизненных срезов», а выделенных автором в историческом движении примечательных моментов, приводящих зрителя в экстаз. Так, например, Эйзенштейн в акте монтажного построения экранного образа «вытягивает» кризисные моменты, называя их «пафосом», дорабатывает сцены до пароксизма и вызывает столкновение их друг с другом[39]. Пафосный строй фильма, отмечает кинематографист, позволяет зрителю вторить его движению, проживать минуты триумфа и осмыслять закономерности диалектического хода жизни[40]. Ж. Делез обозначает суть данных монтажных оппозиционных построений в новаторских исканиях эйзенштейновского кинематографа как диалектическое стремление экранного образа обрести принципиально новое измерение. Существует в монтажном соединении кадров не только единство противоположностей (небо и земля), но и «патетический скачок», дающий новый мощный потенциал последующему второму кадру, поскольку при осуществляющемся переходе первого кадра во второй рождается новое «добавочное качество», «довершающее» монтажную композицию[41]. Вместе с тем суть вопроса не только в том, как образы соединяются в цепь, а что «демонстрирует» созданный автором экранный образ, приобретая «новое измерение», благодаря применению монтажного принципа?

Как бы ни был правдив, по А. Базену, каждый кинематографический кусок сам по себе, идея в нарративе возникает посредством мысленных ассоциаций, которые формируются главным образом из сопоставления кадров (юные девушки + яблони в белом цвету = надежда). Иначе говоря, путем авторских комбинаций выявляется неосязаемое, абстрактное суждение, предпосылки которого не содержатся буквально в тех конкретных кадрах, из которых оно извлекается. По мысли Базена, между сценарным словом и кадром появляется «дополнительная

---

[38] Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. М.: Книга по Требованию, 2023. С. 496.
[39] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 18.
[40] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 2. О строении вещей. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 44.
[41] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 49.

инстанция, эстетический трансформатор»; в итоге смысл не присущ отдельным кадрам, а образуется в сознании публики как «след» монтажной проекции[42]. То есть зритель, допустим, погруженный в бытовые, суетные и мелкие мысли, во время просмотра фильма, понимая, благодаря синтезу «души и мысли» множество авторских схем действий «образов-движений», извлекая из них идею, начинает видеть и чувствовать мир объемно, перестраивая архитектонику своего мышления.

С. И. Фрейлих, выражая свое мнение о монтажном принципе, фиксирует в «стыке двух крайностей» то, что осуществляется в душе человека с тем, что происходит в мироздании. Например, топор, которым Раскольников совершает убийство, и топор, упоминаемый в беседе И. Карамазова с чертом (в данном случае топор летает вокруг земли как спутник), находятся «в стыке двух крайностей», и человек переживает пространство Достоевского как вселенское пространство[43]. Создание образа на «стыке двух крайностей» – это одновременно акт художественного самовыражения и философское исследование мироустройства и сущности человека, позволяющее выявить скрытые взаимосвязи между явлениями и тайны человеческого бытия.

Конструирование экранного образа с помощью неких парадоксальных «стыков» – это способ постижения неочевидного. Переплавляя «живую жизнь» в синтетический образ, кинематографист сгущает существенное событий в визуальную конструкцию, несущую новый смысл. Упорядочивая разрозненное в целостность, он исследует мироздание и в акте монтажного прозрения обретает доступ к новой информации. Н. А. Бердяев постулирует включение человеческого творчества в новый космический акт жизни, человек вносит в мир новое начало, поскольку и сам есть «новизна в природе»[44]. По сути, монтажный принцип, позволяя автору увидеть новое в перекомбинациях уже существующего, дает возможность присоединять к возникающему новому качеству то, что можно назвать «неизведанной сферой», неисследованной областью человеческого «я».

---

[42] Базен А. Что такое кино? / пер. с фр.; вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. С. 83.
[43] Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник. 2-е изд. М.: Академический проект: Альма Матер, 2002. С. 33.
[44] Бердяев Н. А. О назначении человека. М.: Республика, 1993. С. 55.

Прорыв человека в новые пространства, способность находить загадки и удивляться – сущностная черта творческого акта. В поисковом поведении ценна «готовность к прыжку в другой план бытия», по выражению М. М. Пришвина, для открытия там небывалого и в самом себе [45]. Этот «прыжок» можно интерпретировать как готовность к отказу от привычных способов мышления. М. К. Мамардашвили, размышляя о «движении в незнаемом», предполагает, что, двигаясь в невидимое человек может узнать новое как мысль, так как «поле незнаемого» заполнено бесконечными вещественными символическими образованиями, в которых находятся ресурсы новых сцеплений [46]. Собственно поиск в «области незнаемого» активизирует внутренний диалог (сложное взаимодействие эмоционального и интеллектуального опыта, интуиции и воображения), постоянное вопрошание, экспериментирование с идеями и образами.

Режиссер создает новые смыслы, используя как свой жизненный опыт («след памяти»), так и «белый лист», на котором он конструирует новые образы. И все может стать пособником человеческой мысли в творении, пишет К. Г. Паустовский, и ничем не надо пренебрегать, даже незначительными вещами [47]. Именно малые детали, зафиксированные случайно, организуют тонкую ткань фильма, организуя особую атмосферу и глубину повествования. Надо жить во «вселенной обыденных вещей», по М. Антониони, открывая реальность в развитии, в минуты расцвета и угасания, и воссоздавать ее заново во всей свой многомерности, как будто свою концепцию бытия [48]. Утрата этого контакта с реальностью, с материалом, который дает жизнь, ведет к опустошению творческого жеста, делая его невозможным. Усилия кинематографиста должны быть ориентированы на то, чтобы исследуемая действительность была составной частью общей реальности, подобно тому, как личное время человека каким-то непостижимым образом сопряжено с космическим временем[49]. Вместе с тем автор

[45] Пришвин М. М. Кладовая солнца. Глаза земли. Корабельная чаща. Л.: Лениздат, 1978. С. 209.
[46] Мамардашвили М. Беседы о мышлении. СПб.: Азбука, 2019. С. 140.
[47] Паустовский К. Г. Золотая роза / предисл. А. В. Петровского. СПб.: Азбука, 2017. С. 120.
[48] Антониони М. Антониони об Антониони / пер. с ит.; вступ. ст. В. Е. Баскакова. М.: Радуга, 1986. С. 128.
[49] Там же. С. 128.

в процессе своего познавательного конструирования экранного мира, изобретая его в соответствии со своими ценностными и познавательными установками, ищет «невоплощенное» и в нем нуждается. А. Ю. Герман убежден, что являться автором мира, которого ни под каким видом не было – это непередаваемая радость, но важно, чтобы зритель верил, что этот мир, чем-то напоминающий нас, есть и был[50].

Поэтому само появление монтажного принципа в кинематографе, предназначенного для создания нового, является в экранном творчестве исходным основанием антропологического процесса: художник, экспериментируя, познает себя и мир, репрезентируя бытие в многослойную структуру фильма и заново связывая человека с действительностью. Именно поэтому, по Эйзенштейну, кино – искусство, способное наиболее полно вместить и мир, и его «владыку», человека. Отбирая и компонуя образы и смыслы, автор выступает активным наблюдателем бытия, а монтажный отбор формирует самобытный взгляд на человеческое существование. Но быть наблюдателем значит не скользить по поверхности: по высказыванию О. А. Кривцуна, в инновационном произведении должна присутствовать не только инженерная искусность, но и «важная онтологическая составляющая, зондирование сущностных вопросов бытия», а в большом произведении всегда усматривается истина, которая не требует доказательств[51]. Если художник велик, утверждает А. Камю, то каждое его произведение будет приближаться к истине, к некому центру («упрятанному солнцу»), если он творец заурядный, то любое его произведение будет удалено от истины, центр обнаружится повсюду, а «свет» *истины* будет распылен[52].

Возвращаясь к рассуждению И. И. Иоффе о том, что революционному кинематографу нужны политехнические мастера для производства новой жизни в ее зримых экранных формах, есть смысл поставить вопрос: сводится ли миссия мастера только к выполнению исторически значимого социального заказа, созданию новых качественных художественных форм в искусстве? Ответ очевиден – этого мало. Мастер, стремясь к высшему познанию в творчестве, призван

[50] Герман / сост. Л. Аркус. 2-е изд. СПб.: Сеанс, 2022. С. 128.
[51] Паскаль Б. Мысли / пер. с фр. Ю. Гинзбург. М.: АСТ, 2023. С. 14.
[52] Камю А. Избранное / пер. с фр. Л. Г. Григорьяна, Д. Н. Вальяно. Ростов н/Д: Феникс, 1998. С. 344.

выразить истину своего времени в новом художественном виде. Поиск истины творцами-изобретателями диктовался не только футуристической поэтикой и эстетикой Пролеткульта – идеологическим стягом авангарда, – но и загадкой преддверия нового мира. Творческий акт авангардиста разворачивается в двух направлениях: пробиться за материальную оболочку мира и нащупать там более тонкую плоть, а также выйти к вечному, к «вечной истине» в бесконечности космоса. И поверх этого – вопрос: как соотнести личные идеи и желания с жизнью вселенной. Это стремление находит отклик в теории патетического искусства Эйзенштейна, где композиционный строй фильма, рожденный из пафоса темы, репрезентируя закономерность становления вселенной (органических, социальных и иных процессов) находится в неотрывном единстве с самим бытием и существованием автора. Режиссер убежден, что собственная «неравнодушная природа» человека, который созидательно, страстно подходит к миру и пересоздает его – есть залог бессмертия великого искусства.

Таким образом, миссия автора (творческого архитектора революционной эпохи) обнаруживает глубокий философско-антропологический потенциал. Все настоящее революционного периода, его правда связаны с антропологическим проектом, отмечает М. Б. Ямпольский, именно с созданием «неиспорченного» минувшим миром человека, то есть не исповедующего незыблемых идеологических картин событий и устаревших поведенческих моделей, и обнажением в революционной ситуации свободного бытия человека, его вольного стремления воздействовать на мир [53] . Этот проект, активно изучавшийся и анализировавшийся авангардистами и философами, нашел свое отражение в самоопределении художников как гарантов и творцов намеченного усовершенствования мира и человека, что обусловило разработку разнообразных идей и концепций. В документальных публикациях, посвященных авангарду, футурист С. М. Третьяков напишет, что время сейчас в искусстве «двурушное»: с одной стороны – это бытие «эстетических кустарей» с их вниманием процессу

[53] Ямпольский М. Революция как событие смысла // Антропология революции / сост., ред. И. Прохорова, А. Дмитриева, И. Кукулина, М. Майофиса. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 22.

очищению души, катарсису через художественный подъем, а с другой – социальный проект, индустриализация и плановость. Данное время усиливает мечту о создании нового человека-конструктора, стремящегося к преодолению стихии и материи в акте согласованных действий в практической жизни [54]. Следовательно, изобретательность художника, критическая мысль в выразительном конструировании, экстаз формирования стихийного, или косного материала – это русла, по которым революционная мысль просачивается в психику человека и сохраняется там. Конечно, и сам творец должен радикально пересмотреть свои идейно-художественные цели. По выражению Н. Ф. Чужака, революция формы – это переворот в сознании творца прежде всего[55].

Для «биографии» переломного времени характерно, что в самосознании творца зреет инновационный порыв: из него рождаются иные смысловые проекты, и первичным здесь оказывается энергетический импульс. Крученых и Хлебников «расщепили атом поэзии», пишет В. В. Бычков, и сила атома еще в предощущении распада Боччони, Балла, Северини хлынула на холсты: «Вот вам громада бытия. И будетлян феном-явленье [56]. Этот процесс есть не только художественная инновация, но и перестройка самого мышления. Революционный авангард, заряженный мощной энергией, в этой концепции работает как пророк, обращенный к миру: он запускает в искусстве механизмы эсхатологического масштаба. Отсюда и космические утопии – они занимают в авангарде центральное место, поскольку согласованы с программой преобразования галактических пространств.

У А. А. Богданова, организатора и главного теоретика Пролеткульта, революция мыслилась как планетарная метаморфоза: она разворачивается в космическом пространстве, и этой глубокой трансформации подчиняются даже контуры земли. Богданов утверждал монизм и целостность мирового пространства, где его мнимая, условная пустота не лишена элементарной согласованности, а

---

[54] Третьяков С. М. Страна — перекресток: документальная проза / сост., послесл., коммент. Т. С. Гомолицкой-Третьяковой. М.: Советский писатель, 1991. С. 550.
[55] Литература факта: первый сборник материалов работников Лефа / под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Федерация, 1929. С. 66.
[56] Бычков В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века: кн. 1. М.: Культурная революция, 2008. С. 47.

вселенная перед человечеством развертывается в виде ткани форм различных типов и уровней организованности: от неизведанных частиц эфира до человеческих сообществ и звездных образований[57]. Эти формы, в бесконечных изменениях и взаимных конфликтах, образуют мировой процесс, дробящийся в частях, неразрывный и непрекращающийся в своем целом. Все процессы в природе имеют периодические колебания: смена поколений демонстрирует ряд наслаивающихся волн, (одна на другую), «пульсацию жизни» в веках. Радикальный слом социальных устройств, отрицание исторического наследия, распад быта воспринимались новым поколением (коммуной) как зарождение нового космоса, нового человека, пусть даже в крови революции и муках.

Еще на рубеже столетий XIX–XX веков появилась антропо-космическая теория «всеединства» В. С. Соловьева, предвосхитившая многие атрибуты «миростроительного» художественного утопизма 20 века: его космизм и сотворение нового общества, нового человека, нового искусства. Мыслитель указал на важность иного бытия в творческом преобразовании (а не только отражении) действительности, где акт преображения предусматривает непременную связь с «высшей материей» космического пространства. При этом добро и истина, по мысли философа, для своей подлинной реализации должны стать в субъекте творческой энергией для преобразования бытия. Прежде чем созидать, из неидеальной действительности создавать идеальное бытие, художник должен осознать различие между ними и далее осознанный смысл искусно претворять в новой, более ему соответствующей действительности [58]. В. В. Кандинский близок к этим размышлениям: двигаясь по «силовым полям» искусства, творец должен выйти на «территорию духовности», то есть различить добро и зло. Для этого нужно соскабливать приземленное с души: только так мастер переходит из материального в царство неутилитарного, к иным уровням бытия, где каждый элемент несет «космическое качество». «Духовное очищение» – необходимая часть творческого пути: форма трансформируется и истребляется в

[57] Богданов А. А. Очерки организационной науки. М.: T8 RUGRAM, 2019. С. 11.
[58] Соловьев В. С. Смысл любви: избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. Н. И. Цимбаева. М.: Современник, 1991. С. 73.

аналитических и синтетических действиях автора. Акт создания произведения сопоставим с космогонией: живопись, пишет Кандинский, есть столкновение миров, формирующих во взаимном противостоянии новый мир[59].

Ту же мысль о рождении нового через столкновение развивает Н. А. Бердяев. В 1918 году в статье «Кризис искусства» он писал, что вопрос о кризисе старого искусства еще никогда не вставал так остро: речь шла об «изживании остатков» эпохи Ренессанса и о завоевании новых сфер в революционном искусстве. С точки зрения философа творчество Андрея Белого воплощает художественное переживание космического распыления и разбиения предметного мира, где телесный план перемещается в план астральный, умственный процесс – в бытийственное движение[60]. Условная форма, представленная в произведениях Белого (беспрерывное перемещение дробных образов, сдвиг разных плоскостей), конечно, не имеет видимого аналога в действительности, однако это не отказ от правды, а путь ее изыскания и нахождения, потребность художника рассматривать в процессе творения мир со всех сторон.

Утопические представления, устанавливая идеал нового бытия, нового человека, которые соподчинялись космическому ритму, были выражены ярко в начале XX века не только в трудах у русских философов и творцов, но и резонировали с научными открытиями. Особое место в ряду первооткрытий занимает теория ноосферы («сферы разума») В. И. Вернадского, который считал, что несколько сот лет неуклонно набирает мощь и распространяется армия науки, увеличивается количество фиксированных явлений, неожиданно освещенных ею, открывая тем новые пути в «бесконечное». Так наблюдение над свойствами (натертого) янтаря привели к открытиям об электрических явлениях, исследование наблюдавшихся в природе геометрических структур переросло в законы кристаллографии, изучение магнитного железняка вылилось в учение о магнетизме. Подобные им факты, указывает Вернадский, наложили отпечаток на

[59] Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / пер. с нем. Е. Козиной. М.: АСТ, 2022. С. 159.
[60] Бердяев Н. А. О русских классиках / сост., коммент. А. С. Гришина; вступ. ст. К. Г. Исупова. М.: Высшая школа, 1993. С. 303.

мировоззрении ученых, «вылились в различные формы»; из них сформировались идеи единства природы, осознание глубинной взаимосвязи, охватывающей все явления природы. К началу XX столетия, по мысли ученого, в биографии человечества впервые выкристаллизовалась сила геологического качества: научная творческая мысль в новой форме, в «форме вселенскости», охватывающей биосферу и человечество и ведущей к новой ступени ее организации, ноосфере[61]. Поэтому в гуще жизни индивидуум не должен забывать, что он связан непрерывно и закономерно с материально-энергетическими процессами планеты и сам становится геологической силой. В связи с этим ученые Вернадский, Циолковский высказывали мысль о том, что индивидуум несет огромную ответственность за свои деяния, в духовно-нравственном упадке человек может увлечь за собой и весь сложный механизм космического пространства.

Таким образом, к началу XX века наука, философия и искусство достигли высокой ступени инновационного развития: всем трем областям был близок дух новаторства и прорыва к новому качеству. Они стремились связать единичное и всеобщее, индивидуально-человеческое и вселенское, личность и эпоху – и это позволило переосмыслить существующие парадигмы и открыть новые пути к пониманию мира и человеческой природы.

В начале прошлого столетия возникло новое понимание мира и человека, и фильмы того времени подтверждают смену миропонимания и веры. Новое планетарное мышление порождало новых героев – носителей иных смыслов, ценностей и нравственных установок. Хлебников отметит: «это наука легла на глаза»[62].

«Вселенскость», изменение в понимании основ реальности, всплеск научного творчества стимулировали появление новых понятий и в теории кино, рождали новые кинематографические формы, новый строй киноязыка, новые монтажные искания, новое мышление.

Монтажный принцип – «орудие» кинематографистов

[61] Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М.: АСТ, 2023. С. 377.
[62] Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Стихотворения 1917–1922 / под общ. ред. Р. В. Дуганова; сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона, Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 308.

Советские киноноваторы подчеркивали: творец, «пересоздающий мир», должен обладать автономным мышлением, познавательной мотивацией и стремлением выходить за пределы очевидного – к онтологической сути явлений. Через экранные образы они воплощали философские представления эпохи и диалектику времени, конструируя на монтажном столе «образ мировоззренческой концепции». Им были свойственны новое понимание истории, обобщенное видение революции и стремление к синтезу. Эйзенштейн связывал монтажную образность с системой мышления, отражающей новую социалистическую эпоху. Мы, наша эпоха – интеллектуальная и остроидейная, отмечал он, не могла не прочесть в кинокадре свойства его идеологического знака и не могла не увидеть в сопоставлении кадров становления нового образа, нового качественного элемента и нового понятия [63] . Эйзенштейн утверждал, что в периоды исторические революционные искусство ищет новые способы синтеза образа.

Выше обозначалось, что в теоретических трудах Эйзенштейн определял общий монтажный принцип как диалектическое явление, демонстрирующее особенности художественного мышления, где процессы анализа и синтеза подчиняются общим диалектическим закономерностям. Поэтому революционный художник, конструируя экранную жизнь, призван дать панорамное осмысление истории: обобщенное видение событий. Каждый кадр («ячейка монтажа») осмысляется в контексте окружающих кадров-ячеек, с учетом свободных связей, противоречий и конфликтов, возникающих между ними. По Эйзенштейну, «обнаженная» острая монтажная форма – это столкновение двух рядом стоящих «эмбрионов-кадров». И новый экранный образ, вспыхивая на этом столкновении, возвращает творца к революционному взрыву, тому, что лежит в основе сотворения нового мира. Именно поэтому задача реалиста-художника – снять уклад жизни так, чтобы показать мир в новообразованиях и трещинах, в борьбе и становлении, явить напряженный характер эпохи и человека, захваченного революционным действием[64]. Отсюда диалектичность монтажного образа у Эйзенштейна: контраст

[63] Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 5 / сост. П. М. Аташева, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. М.: Искусство, 1964. С. 171.
[64] Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. М.: Книга по

точек зрения становится приемом, а сами точки зрения осмысляются как представление разных исторически существенных сил. Социальная позиция в вопросе эстетики жестокости была для него чрезвычайно важна. Мастер указывал, что советское кино – это оружие, когда разговор идет о противостоянии с враждебной идеологией, и это – орудие, чья основная цель – оказывать воздействие и пересоздавать. Режиссер отмечал: насилие – неизбежный результат классовой борьбы; люди часто прибегают к нему как к способу защиты и сопротивления угнетению. «Стачка», например, предстает цепью насильственных действий людей друг над другом. Ж. Сорель уподобляет историю системе кровообращения, в которой свежие силы вбирают отработанные фрагменты. Исторические изменения, по его мысли, часто проходят через насилие, которое активизирует обе стороны конфликта. В работе «Размышления о насилии» философ замещает понятие «силы» понятием «насилие», наделяя последнее уникальной преобразующей функцией в историческом процессе. Эта функция заключается в способности насилия, непосредственно воздействуя на граждан, пробуждать в них утраченное сознание классовой принадлежности [65]. По сути, порождая классовое самосознание и мобилизуя противоборствующие стороны, насилие создает особую «гравитационную силу». Это центростремительное усилие структурирует социальный хаос через принудительную поляризацию: стягивая общество к его эпицентру, оно сплачивает социальную материю в новое, целостное образование, предотвращая тем самым распад.

Этому принципу следует и кинематограф Эйзенштейна. Киномашина Эйзенштейна по производству агрессивных эффектов, по мысли В. А. Подороги, варьируя элементы в постоянном движении в допустимых границах, за видимостью аттракционных случайностей скрывает равновесную структуру [66]. Удержать равновесие в монтажной конструкции в расширяющейся области насилия и хаоса, с точки зрения Эйзенштейна, можно опытно выверенным путем,

Требованию, 2023. С. 561.

[65] Сорель Ж. Размышления о насилии / под ред. В. М. Фриче; пер. с фр. М.: ЛЕНАНД, 2023. С. 27.

[66] Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия: Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы психобиографии. М.: BREUS, 2017. С. 98.

который буквально рассчитывается математически. Революционные основы демонстрируемого монтажного материала и вытекающие из них идеологические выводы по Эйзенштейну должны быть буквально «прожиты» кинозрителем собственной кожей и насильно «вколочены в его мозг». Аналогичную позицию занимает и А. Арто: без компонента жестокости невозможно искусство, исключительно через кожу надо «вводить метафизику в сознание»[67]. Оттого монтажная развертка должна быть хорошо просчитана для создания эмоционального потрясения, вплоть до отвращения. В фильме «Стачка» режиссер собирает встык две серии образов – это массовая модель жестокости и индивидуальная модель насилия: расстрел и «забой» скота, предсмертные судороги истекающего настоящей кровью животного, сдирание кожи с его головы и тысячи убитых людей у обрыва, в завершении крупно – бычий мертвый глаз. Таким образом, Эйзенштейн, сопоставляя постановочный кадр и документальную хронику, создает кинометафору – «человека убивают как скот». По оценке Подороги, мастер, размышляя над диалектическим сопоставлением кусков, стремясь усилить воздействия на зрителя до предела, превращал кино авангарда в наглядное руководство по павловской рефлексологии: кинометафора призвана была убивать[68]. Речь идет о «психозомбировании» смотрящего, где зритель лишен права выбирать свои трактовки того, что он видит: скорее ощутить увиденное, нежели его понять. Кадры с ребенком, сброшенным солдатом в лестничный пролет, коляска с младенцем, оторвавшаяся от убитой матери, несущаяся вниз по ступеням, обозначают события, превосходящие человеческое понимание. Сам мастер признается в мемуарах, что он «неуютный автор»: в фильмах копытами дробят черепа людей, зарытых в землю по шею, лошадь свисает на разведенном мосту, отравляют цариц. Но здесь киноискусство, согласно Эйзенштейну, поднимается до понимания себя как выражения одного из видов насилия, пролагающего дорогу всепобеждающей идее[69]. По этой причине область

[67] Арто А. Театр и его Двойник / пер. с франц.; сост. и вступ. ст. В. Максимова; коммент. В. Максимова, А. Зубкова. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 190.
[68] Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия: Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы психобиографии. М.: BREUS, 2017. С. 97.
[69] Эйзенштейн С. М. YO. Мемуары: в 2 т. Т. 1 / ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства

применения авторской агрессивности смещается в сферу методики конструирования кинометафор из кусков в соответствии с режиссерской идеологией волевого начала, подчиняющего зрителей замыслу.

Надо отметить, что на протяжении всех этапов творчества Эйзенштейна, от создания «монтажа аттракционов» до разработки интеллектуального фильма, прослеживается идея о взаимодействии художника и зрителя, при котором сознание зрителя подвергается «операциям» разной интенсивности с целью изменить его в заданном автором направлении. Режиссер – это инженер, изобретающий удивительные конструкции, «диковинные машины», отмечает С. М. Третьяков, с помощью которых он оперирует «громоздкую тушу аудитории», обмускуливая, оживляя и «огневляя ее эмоции»[70]. В итоге, благодаря монтажному принципу, советский кинематографист превращает кинотехнику (тотальный инструментально-мыслительный комплекс) в аппарат порождения энергонасыщенных образов: перебирая комбинаторные варианты кадросцеплений, режиссер отбирает те, что обладают наибольшей силой воздействия на зрителя.

Еще в начале XX века теоретик кино А. Базен высказал мнение о том, что монтаж в кино, основанный на продуманной автором комбинации кадров, ведет к однозначному пониманию реальности, в то время как реальность многозначна. Более того, зритель, видя «куски жизни», скрепленные автором в монтажной последовательности, думает, что перед ним реальные события, а по сути, это интерпретация события, где кинематографист выступает гидом, проводником. Процесс киноконструирования приобретает проблематичный характер, когда в комбинации кадров проявляются смыслы, отсутствующие в реальных событийных процессах изначально. По мнению Базена, это нарушение сути кино. Развивая свою концепцию тотального реализма, теоретик полагает, что в нее должны быть введены истинное течение времени, «камера-перо» (кинематографист «пишет кино, где камера – это перо»), «документализм». Только бесстрастность объектива, отмечает Базен, избавляет предмет от привычных предрассудков, от всей грязи,

«Гараж», 2019. С. 13.

[70] Третьяков С. М. Страна — перекресток: документальная проза / сост., послесл., коммент. Т. С. Гомолицкой-Третьяковой. М.: Советский писатель, 1991. С. 541.

которая на нем накопилась в восприятии человека, и возвращает ему девственность, делая предмет достоянием любви и внимания[71]. Поэтому теоретик сдержанно относился к эйзенштейновскому интеллектуальному аттракциону и монтажу документального фильма, монтажный принцип для него представлялся чем-то негативным и опасным. Можно сказать, что монтажный принцип – это своеобразное «орудие» в арсенале кинематографистов, позволяющее создавать определенные эффекты и, посредством этих эффектов, формировать модели мира и человека, влияющие на зрительское восприятие реальности. Глубина этого воздействия и его долговременные последствия требуют тщательного анализа.

Примечательно, что стремление к переосмыслению и трансформации человеческой природы, нашедшее выражение в монтажных техниках киноавангарда, демонстрирует концептуальную связь с трансгуманистическими идеями. Данная корреляция, по мысли С. С. Хоружего, прослеживается в утопических вертовских проектах создания «электрического человека» [72] . Концепция Д. Вертова, предполагающая достижение совершенства человеческого организма через эстетизацию механического и конструирование «кино-Адама» (символа нового человечества), подразумевает преодоление ограничений биологического тела и расширение его возможностей. Вместе с тем новый «смонтированный человек» создает новые напряженные взаимосвязи с другими людьми, обществом, природой, миром в целом, что актуализирует ключевые вопросы философской антропологии: где проходят этические границы при модификации человеческого тела? Каковы цели и причины трансформации образа человека в кинематографе?

Антропология монтажного принципа: «переделка человека»

Самым важным в лабораториях кинематографа начала 20 столетия было стремление на основе монтажного принципа осуществить радикальные преобразования с экранным человеком, исследовать взаимоотношения человека и

---

[71] Базен А. Что такое кино? / пер. с фр.; вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. С. 46.

[72] Хоружий С. С. Проблема постчеловека, или Трансформативная антропология глазами синергийной антропологии [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://synergia-isa.ru/lib/download/lib/fn2_2008/01_Horuzhy.doc (дата обращения: 17.10.2025).

машины, творца и механизмов. Главное в синтетическом экранном образе то, что финальный образ человека формируется не во время игры актера, а в монтаже, при этом изображение подвергается такой технической обработке, которую нельзя применить к живому человеку. Это имеет большое значение для антропологии киноискусства, «совершенствуя» на пленке человеческую природу, изучая ее, автор получает инструмент для познания самого себя. Идея Вертова заключалась в создании идеального человека на пленке путем комбинирования отдельных физических характеристик (ловкость рук, мускулистые ноги, сильное тело) различных людей. Применяя осмысленно кинематографическую технику, следуя законам монтажного сопоставления, автор, механически закрепляя внешний материал на пленке, получал человека, который никогда не существовал. Одно дело – зафиксировать с помощью современной техники реального актера, но более сложная творческая операция – создать образ несуществующего человека с новыми телесными качествами и новой душой. Искания Вертова, при всей их близости к научному киноэксперименту, разворачивались в регистре демиургического акта: он оживлял мертвую материю на экране (с помощью кинематографического фокуса возвращая жизнь убитому животному), обращал время вспять, ткал образ человека из множества кинопортретов людей разных национальностей. Правда, по мысли А. С. Дерябина, вертовским поискам не хватало религиозного начала, которое оправдало бы утопические воззрения Вертова и сделало бы возможным говорить о безоговорочном его успехе в создании «совершенного человека», очистив эксперименты от трюкачества[73]. Однако среди новаторов возникают и новые установки к интеллектуализации человеческого образа в искусстве. Например, образ плакатного нового «трехглазого» человека, созданный конструктивистом Э. Лисицким, И. В. Кукулин трактует на нескольких уровнях: как возрождение утраченного единства вселенной и как демонстрацию гендерного равенства[74].

Можно говорить о том, что, следуя эстетической тенденции «телесной деформации», соединяя женское и мужское начало в «трехглазом» образе,

[73] Вертов Д. Из наследия: в 2 т. Т. 1. Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 20.
[74] Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 129.

художник словно склеивает «духовную, расколотую чашу-мирницу», отражающую синтетический неземной образ Адама, объединяющий в себе отдельные пристрастия и желания, неразрывно связанные между собой. Данный творческий акт демонстрирует возвращение человека к своим истокам, духовному возрождению. Эта «чаша-мирница» с двумя емкостями, разделенными стенкой, отсылает к сказанию о соединившихся спинами живых созданий, разделенных в дальнейшем друг от друга, но предназначенных для «слитости» без возможности сойтись или разойтись. «Разъятые крайности», пытаясь слиться в единстве, в поиске половинки порождают новые события, возобновляя акты творчества в «реке жизни».

В волне художественных практик по созданию «нового человека» К. С. Малевич с большей силой, чем другие художники-авангардисты, демонстрирует не только духовные (Лисицкий) и «магические» (Вертов) смыслы преобразования человеческой природы, но рационально спланированные акты преобразования человека с помощью машины. Исследуя новаторские формы художественного творчества, Малевич анализирует взаимодействие «машинной жизни» и творческого начала, рассматривая его как пересечение дорог небесных и земных. А на земных просторах, обновляя мир, уже функционируют железобетонные машины, заковывая человеческое лицо в бетон и железо так, что на стене сакральных масок новые мышцы лица становятся очертанием нового опыта среди прошедшего времени и будущего[75]. Стало быть, происходит не только изменение внешнего облика, а преобразование человеческого восприятия, самоощущения и опыта.

Н. А. Бердяев подчеркивает в статьях об искусстве начало 20 века, что футуризм, нарушая границы «оседлости мира», размывая грань отделения человека от «машинизированного чудовища», переносит из человека «центр тяжести» в материю[76]. В «старом искусстве» образ человека являлся в «твердых очертаниях», он был обособлен от образов других вещей мира, машин, зданий, улиц и городов,

[75] Малевич К. С. Черный квадрат: сборник. М.: АСТ, 2018. С. 67.
[76] Бердяев Н. А. О русских классиках / сост., коммент. А. С. Гришина; вступ. ст. К. Г. Исупова. М.: Высшая школа, 1993. С. 298.

теперь он сливается с предметом, а предмет переходит в человека. Эта трансформация демонстрируется фотографией парохода «Кенгуру» из журнала «Нива» (1913). Изображение парохода «Кенгуру», предназначенного для транспортировки подводных лодок, является метафорическим примером синтеза человека и машины. Так же, «как кенгуру прячет своего детеныша в себе, в особом мешке, – так и этот транспорт – огромный океанский пароход с полыми бортами – вмещает подводную лодку в полном снаряжении» [77] . Сближение между техническими объектами и человеком (практически симбиоз) отражает новую концепцию человеческой природы – уже не отдельной сущности, а интегрированной составляющей технического мира. Но, насколько велика угроза утраты автономии человека в условиях синтеза с машинами? Не приведет ли несовершенство технологий к физическим повреждениям?

Вопросы о потенциальных последствиях технологического процесса подводят к важной теме «машинной активности», разрабатываемой А. П. Платоновым. В своих произведениях Платонов представлял «машинный мир» всеобъемлюще: без машины нельзя было построить новое общество, с другой стороны механизмы увечат человеческие тела. Соответственно, машина становится героем апокалипсических предсказаний в искусстве: не оставляя загадок и тайн, люди в железных цилиндрах сдвигают вселенные, взрывают миры. Образ железной вселенной в сознании пролетариата заставляет пересмотреть и будущее: просторен ли мир для того, чтобы вечно в нем вращались колеса машины?

Вертов в манифесте «Мы» предлагает вскрыть души механизмов и «влюбить рабочего в машину», превратив человека в совершенное «электрическое существо» через поэтику механического труда. Такое «новое существо» с легким ходом машины станет благодарным объектом киносъемочного процесса. И это не было пустым декларированием, Вертов в начале 20 века удалил границы между машиной и человеком в документальной работе «Человек с киноаппаратом», создав «машинный киноязык», а не человеческий [78] . Д. Вертов, по выражению Н. Н.

[77] Кюнэ О. Подводный флотъ въ открытомъ морѣ // Нива. 1913. № 30. С. 599.
[78] Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 105.

Ростовой, вывернул тайный мир человека наизнанку, уровняв его житие с фабричной операцией упаковки пачки сигарет[79]. Его кинокамера и «перцептивный монтаж» запечатлели мир без человека, где на пленке стучали «сердца механизмов», но не человека. Делом монтажного принципа по Вертову является вкладывание перцепции в предмет, где вещь оживает при соотнесении двух разных кусков, (таящих в себе отдаленные «живые» образы) в монтажной конструкции. У Вертова диалектика неотъемлема от материи, акцентирует Делез, она соединяет «нечеловеческую перцепцию» с человеком будущего[80]. Если учесть открытия в конце 19 века в области точных и естественных наук, то вертовская «возвышенная материальность» в кинематографе, сконструированная по монтажному принципу, практически была предопределена. Антуан Беккерель, обнаружив явление радиоактивности, дал пищу художникам для переосмысления прежней картины мира в искусстве: если мертвая материя «задышала» в реальности, значит, искусство не могло остаться в стороне от исследования строения вещей, нового облика мира. Все словно сдвинулось с места и оживилось в 20 веке: идеи, концепты, подтексты сближались и расходились, размывая строгие границы в науке и культуре. Художники работали на переходе разных стилей и жанров, ученые искали новые решения на стыке разных наук.

Сегодня проблема стирания границ между человеком и машиной в киноискусстве – это снова вопрос о человеке. «Синтетическая машина» режиссера М. В. Архипова в фильме «Топливо» (2019) конструируется в эпоху эпатирующих выразительных средств кино и шокирующих монтажных сочетаний, в целом повторяя киноопыты новаторов 20 века. В фильме человек осуществляет «антиантропологический» ритуал – закидывает в механическое устройство свое тело, превращая его в топливо для другой машины, что символизирует стремление к новому виду бытия через взаимодействия с машинами и технологиями.

Подорога, размышляя над причиной «машинизации», указывает на желание человека побыть Другим, частично принадлежать энергии и красоте машины как

[79] Ростова Н. Н. Проблема человека в современной философии: монография. М.: Проспект, 2021. С. 94.
[80] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 106.

Высшему существу, где «живая часть» патетично желает стать «механическим целым», то есть срастание тела человека с телом машины – есть «реализация человеческого» в машинной модели[81]. В общем-то, человек всегда стремится быть иным, так как не ведает покоя. По Э. Жильсону, раз мир пребывает в состоянии постоянного изменения и динамики, испытывая колебания, то и человек оказывается все время в пути, проходя разные состояния[82]. Образы этих разных трансформаций человека пытается осмыслить художник, придумывая разные приемы высказывания, правила и принципы для того, чтобы продемонстрировать эти превращения в надежде рождения искомого нового смысла и новой идеи.

Быть творцом – это значит быть охваченным странствием в область неизвестного (пространство возможных миров и новых смыслов), чтобы выявить новое представление о мире и человеке. Но «какую сторону мира ты хочешь обнаружить, какое изменение ты хочешь внести своим творчеством»?[83] – задает вопрос О. А. Кривцун, размышляя над важностью осознания творческой личностью своей ответственности за новое послание. Поскольку искусство таит в себе искус, по мысли В. К. Романченко, творец открыт для очарования извне, готов отозваться иному, безвестному и новому потоку, (наполненному светлым и темным), который он именует вдохновением от глагола вдохнуть. Многие из начинающих творить, отмечает философ, не знают об искушении в «своей творческой пустоши» и не приспособлены распознать циркуляцию «инородного бытия» внутри себя[84]. Именно эта неспособность, заключает Романченко, делает творческих людей более уязвимыми, приводит к «душевной нестабильности и одержимости». Слова Романченко соответствуют сказанному Н. А. Бердяевым, что человеку присуще и «лже-творчество», творец может отозваться на призыв Сатаны, а не Бога. Этот вопрос о природе вдохновения, о выборе между истинным и ложным актуален для кинематографа. Монтажный принцип, генерируя новое

[81] Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 2. Ч. 1. Идея произведения. Experimentum cruris в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М.: Культурная революция, 2011. С. 317.
[82] Философская антропология: жизненный и духовный мир человека: коллективная монография / С. А. Лебедев, Ф. И. Гиренок, В. Д. Губин и др.; под ред. С. А. Лебедева. М.: Академический проект, 2021. С. 341.
[83] Кривцун О. А. Эстетика: учебник. 2-е изд., доп. М.: Аспект Пресс, 2003. С. 401.
[84] Романченко В. К. Сущность нашей жизни: размышления современника. М.: Духовное просвещение, 2013. С. 426.

художественное качество, дает возможность киноавтору в момент озарения осуществить «акт экзистенциального самопревышения» (Кривцун), выйти за пределы себя, реализовать все стороны своей индивидуальности. Однако в момент творческой свободы возникает нравственная дилемма: стремясь к самовыражению, художник может выйти за рамки принятых морально-этических норм.

Таким образом, вопрос о кинотворчестве требует глубоко философского осмысления: мистерия акта творения представляет собой сложную духовную траекторию, включающую имманентное напряжение творческого потенциала субъекта, преодоление экзистенциальных границ (расширение восприятия и осознания своего места в мире) и постижение новых онтологических парадигм (открытие новых способов понимания реальности, формирование новых взглядов на мироздание).

Выводы: Монтажный принцип в кинематографе представляет собой художественный феномен, не сводимый к технике монтажа, но образующий основу уникального способа художественного мышления, синтезирующего интеллектуальное постижение и эмоционально-чувственное восприятие действительности. Этот синтез позволяет создавать новые образы, открывать неизвестные смыслы, переосмысливать ценностные координаты. Его соответствие природе художественного мышления заключается в том, что он отражает диалектику человеческого бытия, его извечное напряжение между частью и целым, индивидуальным и универсальным, внутренним и внешним. Главная мировоззренчески-преобразующая функция монтажного принципа заключается в способности автора перестраивать восприятие зрителя через созданное художественное целое, предлагая ему новую оптику видения действительности. Сама «алхимия» кроется в монтажном принципе, способном претворить дробность мира в целостность не суммированием кадров, а столкновением их внутренних противоречий. Функционируя в парадигме диалектики, кинематографист инициирует целенаправленный процесс столкновения противоположностей, где столкновение позволяет сгенерировать образ-синтез, обладающий эмерджентными свойствами (он превосходит сумму своих частей). Это качественный скачок, когда

образ переполняется смыслом подобно сосуду, который уже не способен все вместить. Данная «смысловая избыточность» и есть то, что выводит образ за границы видимого. Такой избыток, не нарушая нарратив, становится квинтэссенцией кинематографичности, выражая невербализуемое и открывая безграничное поле для интерпретации. Образ, становясь многомерным и многослойным, начинает «говорить» на уровне импликаций, подтекстов, ассоциаций. Советские киноноваторы поняли это первыми, осознав, что монтажный принцип в кино оказался не правилом монтажа, а тем перводвигателем, который превращает техническую склейку кадров в акт творения, где рождается не только новый смысл, но и сам зритель как сотворец новорожденной киновселенной. Именно этот порождающий акт и работает на благо, ибо, создавая новое художественное целое, он преодолевает фрагментарность современного сознания, интегрируя разрозненные элементы реальности в опыт целостности и гармонии.

Таким образом, монтажный принцип выступает одновременно: 1) средством создания нового художественного качества через единство анализа и синтеза 2) инструментом преобразования зрительского сознания 3) механизмом достижения художественной гармонии 4) способом ценностно- ориентированного познания действительности. В этой многогранности манифестируется истинная художественная сущность принципа, осмысленная советскими киноноваторами как «генетический код» кинематографа, определяющий возможность кино как искусства трансформации действительности и человека в ней. В этом смысле кино становится полем «бытийных» экспериментов, где реальность пересобирается, а человек обретает способность к саморефлексии и самоизменению.

Учитывая, что киноконструирование на основе монтажного принципа есть процесс, в котором творческое самовыражение автора связано с созданием и одновременно познанием, исследованием бытия мира и человека художественными средствами, монтажный принцип целесообразно осмысливать в единстве онто-гносеологического и философско-антропологического аспектов.

1.2 Онто-гносеологический и философско-антропологический аспекты осмысления монтажного принципа

Рассмотрим монтажный принцип в кинематографе во взаимосвязи онто-гносеологического и антропологического аспектов. Онтологический аспект осмысления монтажного принципа в кинематографе связан с сущностью той реальности, которая создается на экране. Монтажный принцип позволяет создавать новые пространственно-временные конфигурации, эксплицируя ранее скрытые перспективы и генерируя новые образы, которые могут отличаться от реальности вне экрана. Гносеологический аспект связан с вопросами познания, восприятия и интерпретации мира через средства кинематографа. Монтажный принцип генерирования нового образа, появляющегося при интенциональном сопоставлении кинокадров, позволяет автору формировать собственные новые знания и представления о реальности, а также провоцировать зрителя на интеллектуальное соучастие и внутренний диалог. Онто-гносеологический аспект осмысления монтажного принципа в кинематографе предполагает выявление того, каким образом кинематограф использует монтажный принцип для создания новой экранной реальности и привлечения зрителя к активному познавательному процессу.

Суть философско-антропологического аспекта связана с тем, что автор-режиссер продуцирует иную, художественную реальность, имплицитно воплощающую его понимание мира, ценностные установки и приоритеты. В этом контексте важным является антропологический акт автора – его уникальный способ бытия в мире, который, проходя через призму субъективного опыта, кристаллизуется в аутентичное высказывание, личное и неповторимое.

Кинотворчество предполагает особую практику художественной рефлексии, посредством которого автор, исследуя динамику окружающего мира, переводит наблюдаемый жизненный опыт в сложную, многоуровневую конструкцию, используя рекурсивные мотивы, анахронию (флешфорвард, флешбек), эллипсисы. В связи с этим возникают вопросы о мастерстве киноавтора, а именно, каким

образом он, производя интеграцию дискретных элементов киноязыка – монтажных схем, звуковых дорожек и визуальных фрагментов, конструирует на основе монтажного принципа целостное кинопроизведение? Как автор сводит в одном фильме разные слои реальности: пространство, время, мысль, чувство, субъективное и объективное? Как он строит объемную модель экранной реальности, определяет в ней место человека и собирает его внутреннее и внешнее в обобщенный художественный образ? Речь идет о сложном диалектическом процессе создания фильма, затрагивающем сущность кинематографа, способного из разъятой анализом «вселенной» вновь сконструировать единое целое, в котором взаимосвязаны и взаимодействуют идеи, образы, личность автора, техники и т. д.

Процесс создания кинопроизведения – это не мгновенный акт, а долгое «взращивание» художественного целого. В поиске мысль художника строит первый набросок (предварительную модель) и этим вскрывает имманентные связи жизненных процессов, чтобы собрать непрерывное действие вопреки тому, что изображения на экране разорваны временными и пространственными пропусками. К слову, фрагментарная природа киноязыка, основанная на монтажном разрыве, изначально не всегда находила отклик у зрителя. Раннее игровое кино, заимствуя эстетику театральной непрерывности (актеры снимались во весь рост, действовали в пределах кадра), более соответствовало когнитивным установкам и культурному опыту зрителя, но появление монтажа повлекло за собой усложнение зрительского восприятия. Отсюда и присутствие в кинотеатрах прошлого «экспликадора» (комментатора), объясняющего происходящее на экране, как вспоминает Л. Бунюэль, так как часть зрителей не всегда улавливала последовательность событий[85].

Как раз монтажный принцип, направленный на выявление природы внутренних связей, позволит автору в картине, где сотни и тысячи монтажных склеек и «разделов», выстроить разные виды связей и создать повествование как непрерывное целое с новыми смыслами и ассоциациями. Связи могут быть как

[85] Бунюэль Л. Бунюэль о Бунюэле / пер. с франц. А. Брагинского, Т. Злочевского, Н. Нусиновой; предисл. К. Долгова. М.: Радуга, 1989. С. 65.

смысловыми, так и просто формальными, визуальными. Пример смысловой связи: несправедливо обвиняемый заслушивает жесточайший приговор, и неожиданно на экране появляются изображения, доказывающие его невиновность. Это создает явное противоречие и вызывает мысль о пристрастности суда. Пример чисто внешней, визуальной связи: первый фрагмент – рука бросает камень, второй – круги на воде от упавшего камня.

Продуманное конструирование связей между событиями, идеями и людьми в пространстве фильма обеспечивает органическую последовательность. Еще в 1917 году Кулешов в статье «О задачах художника в кинематографе» писал: чтобы создать картину, автор должен скомпоновать отдельно снятые куски в одно целое, сопоставив фрагменты в цельной последовательности [86] . Однако, начиная с французских представителей «новой волны» (1950–1960), киноискусство уже становится хаотичным, разрушающим законы строения фильма, где реальность неуловима как туман или сны. В фильмах утрачиваются связи между внешним и внутренним мирами, его компоненты не складываются в смысловую конструкцию, но сами авторы утверждают, что экранный «хаос» – это новое осмысление реальности, которая нестабильна, наполнена разрывами и противоречиями. Р. Арнхейм сравнил данный стиль в кинематографе с абстрактной живописью, а также обратил внимание на особый концептуальный подход к жизни, который они оба выражают: стремительное перемещение людей и предметов смешивается с неизменным хаосом, «полотном беспорядка», наугад выхваченного из «ткацкого станка времени»[87]. По сути, можно говорить, что на экране демонстрируется некий клип (clipping), слово в переводе с английского обозначает «нарезку», подборку вырезок из газет, некий фрагментарный мир, наполненный не связными между собой событиями и фактами.

Одним из первых в отечественной философии о клиповом сознании начал писать Ф. И. Гиренок, в книге «Метафизика пата» (1994) он вводит понятие «клиповое сознание», что означает разрыв в линии, последовательности, хаос в

[86] Л. В. Кулешов: статьи. Материалы / сост. и авт. вступ. статей к разд. А. С. Хохлова; авт. вступ. статьи Е. С. Громов; коммент. Е. С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. С. 47.
[87] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2024.

сознании. Что происходит, ставит вопрос Ф. И. Гиренок, когда сознание, словно зеркало, распадается на фрагменты, и сумеет ли оно обеспечить свойство целостности? Специфика клипового сознания, по мнению философа, состоит в том, что его невозможно зафиксировать как поток, это «серия взрывающихся галлюцинаций, лопающихся пузырей субъективности, обусловленных сжатием границ антропологического в человеке»[88]. Абсурд, нелинейность, дисперсность, фрагментарность, свободная комбинаторика, расшатывание традиционных представлений о логике, разуме, порядке, (незыблемых универсалиях бытия и культуры человека), по мысли В. В. Бычкова, Н. Б. Маньковской, соответствуют сегодняшним установкам эстетической мысли на отказ от поисков одного смысла, одной линии сюжета [89] . Освобождая искусство от оков классической осмысленности, эпоха «дабл-пост» разворачивает на экране модели «упорядоченного хаоса»: фракталы, лабиринты, разветвляющиеся нарративы – и превращает творчество в ироническую игру. По сути, отмечает Ф. Джеймисон, человек остается со случайной и чистой игрой постмодернизма, где идет постоянная перетасовка блоков былого социального и культурного производства в «гиперболическом бриколаже»; появляются метатексты, сопоставляющие фрагменты других текстов, «метакниги, пожирающие другие книги»[90].

Фрагментарность, эклектизм в современном мире стали обычными характеристиками восприятия. Представление о человеке тоже отмечено неустойчивостью и разнообразием его форм и очертаний. Фильмические образы: фантазийные существа, «складные чудовища», «среда отвращения» (В. А. Подорога), монстры, зомби, киберроботы как воплощения авторских причудливых «опытов», созданные на основе монтажного принципа, формируют специфическое постмодернистское жизнеощущение, эмоциональную спонтанность, смешанные чувства восторга и страха, вызывая состояние, нарушающее подчас чувство внутренней гармонии. Возникают вопросы о том, какова ценность этих «существ»

---

[88] Гиренок Ф. И. Клиповое сознание. М.: Проспект, 2022. С. 18.
[89] Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. С. 423, 425.
[90] Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры / сост. А. А. Парамонов; пер. с англ. О. В. Аронсона и др. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 174.

для понимания мира человека, человеческой идентичности и индивидуальности, что они символизируют и представляют? В.Н. Курицын отмечает характерную для бытия человека в «наркотической» постмодернистской культуре возможность пребывания в разных личностных состояниях, что указывает на упразднение цельности личности как ценности[91]. В. Г. Арсланов, обращаясь к современному искусству, пишет, что все в нем до неразличимости раздвоилось, и наступила тьма [92] . Это свидетельствует об утрате целостного самовосприятия и онтологической опоры в человеческом существовании. Отсюда гносеологическая проблема: способно ли искусство постичь мир как целое, если субъект расщеплен, а реальность затемнена? И способен ли автор, существуя в множественности личностей, адекватно представить сущность явления и достичь его онтологической глубины?

Фактически проблема овладения действительностью в искусстве, постижение самой жизни актуальна всегда, но сегодня особенно возрастает ее важность. В современном стремительном мире способность к вдумчивому истолкованию жизни оскудевает. Кинематограф тесно связан с ускоренным ритмом жизни; «ускоренное кино» приводит к преобладанию внешней динамики событий над глубинным психоэмоциональным состоянием персонажа. Показать сложную «жизнь человеческого духа» в целом явно не удается. Утрата способности создавать экранное пространство, игнорируя специфику индивидуальной психологии, драматических коллизий и экзистенциальных конфликтов личности, при формировании «одухотворенной» монтажной конструкции фильма лишает зрителя возможности познать подлинную историю жизни человека. Становление внутренней жизни человека, его душевных мук и переживаний, живого потока сознания представляет собой процесс, нередуцируемый к математическим моделям. Его причинность имеет ассоциативный, феноменологический характер и разворачивается в поле смутных порой, обрывочных, но «живых» образов. Задача

---

[91] Курицын В. Великие мифы и скромные деконструкции [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://magazines.gorky.media/october/1996/8/velikie-mify-i-skromnye-dekonstrukczii.html (дата обращения: 29.12.2024).

[92] Арсланов В. Г. Погибло ли искусство? От Солженицына к Серебренникову: феноменология современного духа. СПб.: Владимир Даль, 2020. С. 18.

автора – ухватить и передать эту уникальную связь в кинематографической речи. Средства воплощения действительности в искусстве режиссера, подчеркивает С. А. Герасимов, сами по себе не существуют, они органически рождаются из знания жизни, из глубокого проникновения в реальность [93] . Именно применение монтажного принципа позволяет художнику значительно расширить диапазон охвата жизненных явлений, выявив их имманентные противоречия и внутреннюю динамику, и своеобразно «упаковать» жизнь человека во всей ее полноте в некую художественную «картину» жизни. Поэтому представляется продуктивным вернуться к некоторым позициям теоретического наследия советских новаторов, которые разрабатывали и углубляли понимание монтажного принципа в его диалектической сущности как основание художественно-творческого мышления и деятельности в кинематографе.

Созданный по монтажному принципу, фильм к середине 20 годов прошлого столетия, став целостной образной системой, «улавливая» исследовательскую атмосферу эпохи, способен был открыть и передать *диалектическое единство* объективного и субъективного мира, мысли и чувства, пульсацию противоположно направленных сил во всех явлениях и событиях общественной жизни. В пролетарском искусстве автор конструирует диалектический образ – «пучок смыслов» (Иоффе) новым способом из новых атрибутов, диалектически исследуя процессы в социальной жизни, акцентируя и связывая компоненты, доступные для взгляда с разных позиций для получения полисемантичного образа, что обеспечивает многообразие возможных смыслов. И темы нового философского искусства – это не будни замкнутого существования, а повседневность коллективного героического бытия, более напряженного, чем образы праздности буржуазного мироустройства. О борьбе против старого мира, о распутывании человеческой душой клубка событий на земле во имя нового дня писал и С. А. Есенин в трактате «Ключи Марии» (1918). Но люди пребывают в «слепоте нерождения», говорит поэт, потому глазам надлежит сделать некоторый надрез, чтобы осмыслить всю жизнь с ее вихревым ураганом и преградами. Буря дней в

[93] Герасимов С. А. Жизнь, фильмы, споры. М.: Искусство, 1971. С. 123.

строительстве пролетарской культуры должна устремить творца от сдвига земного к космическому сдвигу, чтобы через новые средства описать все мироздание[94]. Слова Есенина отмеченные ожиданием новой жизни, можно интерпретировать как стремление к избавлению от уз стереотипного мышления и восхождение к новому уровню познания динамического бытия, основанное на интеграции духовно-культурного опыта и конкретной исторической реальности.

Художники революционной эпохи в свой инженерный план мира должны внедрить осязаемые, реальные грани строительства, показав все победы и срывы на данном пути, так как вызов, сделанный революцией, слишком кардинален. Что касается решимости художественного авангарда взяться за любой основательный проект, по мысли А.К. Секацкого, то она была унаследована от творцов эпохи Возрождения, (Тициана, Микеланджело) и прежних «восходящих классов»: здесь и святое братство, унаследованное от рыцарства, изобретательность, хитрость разума, отличавшие восходящий буржуазный класс. Рабочий класс, отмечает философ, сформировавшийся в начале XIX века в качестве авангардного, усвоил черты прежних превосходящих классов, (волю к преобразованию, решимость), способствующих победе, которые впоследствии были утеряны своими носителями, но сохранились благодаря пролетариату в «золотом запасе человеческой экзистенции»[95]. По сути, новую жизнь для нового человечества создают новаторы, те, кто берет на себя ответственность за преобразование; их практика вырастает из исторического опыта. Авангарду остается освоить работу с наследием, и тогда творение входит в ритм мироздания. Поколение Эйзенштейна, по Клейману, оставалось верным ценностям Ренессанса: творцы показывали, как искусство снимает разрыв между античным взглядом на космос и человека и современным представлением о мире, как ветхозаветные прозрения предваряют откровения новой эры и как античные образы работают на формирование нового общества[96]. Так кино начала прошлого века удерживало диалектику прошлого, настоящего и грядущего, а работа с наследием оказывалась не отступлением, а условием нового

[94] Есенин С. А. Ключи Марии / вступ. ст. С. С. Сокольского. М.: Белые альвы, 2016. С. 71.
[95] Секацкий А. Этика под ключ: очерки. СПб.: Издательство К. Тублина, 2021. С. 114–115.
[96] Клейман Н. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 37.

взгляда. Процеживая ткань реальности, кинематографисты вытаскивали смысловые доминанты и разворачивали их в новые образы мира и человека на экране.

Жиль Делез, размышляя о киномонтаже советских кинематографистов, указывает на то, что диалектика для них была не просто словом, а обуславливала практику и теорию монтажа. Пудовкин в картинах демонстрирует закон перехода количества в качество, у Довженко видна другая диалектическая закономерность, новатор использует принцип триаду «часть-множество-целое». Творческие искания Эйзенштейна определятся законом диалектики, где единое, становящееся и преображающееся двумя, порождает новое единство, сочетающее в себе органичное целое и патетичный интервал[97]. Философ подчеркивает, что суть революции Эйзенштейна в том, что он наделяет диалектику чисто кинематографическим смыслом, конструируя из монтажной композиции сугубо диалектическую концепцию.

Как-то Эйзенштейн начертил макет здания, которое он назвал «зданием теории» кино. Фундамент дома на рисунке обозначен как «метод диалектики», цоколь – как «выразительность человека». Дверью, ведущей в «здание кинотеории» служит «монтаж». Внутри дома между колоннами помещен «образ», колоны символизируют «мизансцену», «мизанкадр», «пафос», комическое». Здание увенчано крышей, сторонами которой являются «социология», «чувственное мышление», «техника», в середине треугольника крыши помещена надпись «философия искусства», на крыше размещен флажок с надписью «метод кино».

Из схемы «здания кинотеории» видно, что метод кино Эйзенштейн понимал широко, как философию искусства и теоретико-познавательный подход к действительности, стремясь к максимальной широте обобщений и совершенному их композиционному воплощению. В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн отмечает, что авторы некоторых фильмов забыли основную задачу монтажа, неотрывную от познавательной роли, задачу связного изложения поступков, сюжета, темы внутри кинодрамы. Это говорит об утрате культуры «монтажного

[97] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 55.

письма», тем более что перед автором фильма стоит задача не только выстроить логическую структуру, но и продемонстрировать максимально эмоциональное повествование [98] . Принцип «изображение жизни в формах самой жизни», выведенный из диссертации Чернышевского, пишет М. А. Лифшиц, не утратил своей актуальности и не может устареть, так как реальный мир все еще находит свое выражение в определенных формах, которые привлекают человека своей содержательностью и поэтичностью. Без конкретных форм, воспринимаемых чувствами, наш мир превращается в мертвую абстракцию [99] . Вследствие чего важно обращать в кинематографе исследовательский интерес на общераспространенные случаи, по мнению Эйзенштейна, когда фрагменты не только не безотносительны друг к другу, а общее не только предусмотрено, но само предопределяет элементы и условия их сопоставления[100]. Такие ситуации для кинематографа типичны: экранный образ держится на иллюзии совпадения с жизнью, и монтаж не отходит от принципов реалистического письма, работая как одно из средств раскрытия сюжета.

Эту линию продолжает В. И. Пудовкин: у него монтаж – открытый кинематографом способ высвободить скрытые пласты бытия. Его концепция важна: режиссер выдвинул на первый план те аспекты философии монтажного принципа, мимо которых проходили другие новаторы, прежде всего понимание смыслообразования. Смысл в монтажном конструировании достигается не столько сцеплением кадров, сколько «разрезом»: внутренние связи обнажаются именно здесь, и новый смысл зритель получает между кадрами[101]. По Пудовкину, в симфонии физическая непрерывность между частями уступает место непрерывности, воспринимаемой интеллектуально: поверхностная связь в месте разреза углубляется и обнажает внутреннее движение. В литературе Пудовкин

[98] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 1. Чувство кино / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 45.
[99] Лифшиц М. Ю. В мире эстетики [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.rulit.me/books/v-mire-estetiki-read-330404-9.html (дата обращения: 20.10.2024).
[100] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 1. Чувство кино / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 49.
[101] Пудовкин В. И. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера / вступ. ст. С. Герасимова, А. Грошева; примеч. Т. Запасника, А. Петрович. М.: Искусство, 1974. С. 176.

прослеживает тот же метод: роман дробит действительность в пространстве и времени, и именно на этих разрывах обнаруживаются связи событий и их нить с общими закономерностями движущейся жизни. Но наиболее совершенную форму разрез обретает в кинематографе – недостижимую для иных искусств.

Например, режиссер, сделав соответствующий «разрез» в монтажной фразе, может показать связь между сегодняшним событием в Санкт-Петербурге и событием, произошедшим десять лет назад в Венеции, сдвинув эти два факта до прямого соседства. Кинематографист при этом не деформирует реальность, а пользуется ею для создания художественной альтернативной реальности. Самое характерное здесь то, что неодолимые в реальности законы времени и пространства оказываются податливыми и гибкими: автором конструируется особый экранный хронотоп, который в зависимости от замысла может и соответствовать верифицируемой реальности, и отклоняться от нее, обретая условный, фантастический характер. Стоит подчеркнуть, что автор при создании новой экранной действительности, делая определенные «разрезы», словно «выбрасывает работу скольжения» зрительского взгляда, зритель не тратит лишней энергии, чтобы разглядывать все явление на экране. В итоге, автор, осуществляя селекцию элементов действительности, конструирует на их основе специфическую концентрированную экранную реальность (субъективную конструкцию), лишь ему принадлежащую, овладевая временно-пространственными параметрами и трансформируя их так, чтобы перед зрителем развернулась полнокровная жизнь (исследованная и пережитая художником) со сложной сетью взаимосвязей.

Генерация такой художественной модели реальности обусловлена способностью автора информативно «читать жизнь», в его способе в нее вглядываться и вслушиваться. Что же предшествует созданию фильма и как совершить переход, ведущий из «небытия фильма» к его бытию? Перед тем как создать на экране образ явления, предмета, по мнению Эйзенштейна, автор должен его охватить «обегающим» взглядом, освоить и осознать. Все данные действия несут в себе некое «втягивание» в себя предмета, акт формирования «контррельефного слепка», то есть вмятины в нас самих «обратного рельефа»,

отмечает Эйзенштейн: так, обволакивая собою, одноклеточная амеба или комок живой протоплазмы «познает» встречную крошку[102]. Решающее значение здесь обретает оптика кинематографиста: его способность чувственно-мыслительного проникновения в событийность мира, будь то история, природа или человеческое действие. Сцепляя разрозненное в динамическое единство, он высвобождает из-под коры видимости глубинные смыслы бытия, которые не придуманы автором, а извлечены из самой реальности, но обычным зрением они не видны, их может «увидеть» только искусство. Например, вертикальный веер облаков вокруг Ивана Грозного под Казанью, по мысли Эйзенштейна, это меньше всего изображение метеорологического явления, а больше всего напоминает своими пересекающимися световыми кругами кардиограмму, составленную из хода мыслей московского царя.

У Эйзенштейна монтажный образ встроен в работу восприятия и мышления, в то, как человек судит о реальности изнутри своих установок, и здесь он философ: синтетический образ, собранный на монтажном стыке, есть шаг в диалектическом постижении человека и мира. Именно этот образ художник и ищет: сталкивая кадры, он не снимает противоречия, а разрешает их диалектически, и «чувственный» материал кино превращается в нечто закономерное, логичное и вместе с тем неожиданное, новое. Сама «выразительная природа» человека стремится пересоздать действительность и действует как природа, с ее порядком и ходом вещей, не всегда зримых и не всегда прочитываемых «сквозь покровы». В дневниках Эйзенштейн пишет о том, что в искусстве «отражается» прежде всего диалектический ход природы, «точнее, чем более vital (жизненно) искусство, тем ближе оно к тому, чтобы искусственно воссоздать в себе это основное положение в природе: диалектический порядок и ход вещей»[103]. Отсюда и многообразие диалектических противоположностей монтажного образа: образ-время и образ-пространство, объективное и субъективное, общее и единичное, чувственное и интеллектуальное, неповторимое и повторяющееся, образ-эмоция и образ-

[102] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 2. О строении вещей. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 519.
[103] Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. М.: Искусство, 1976. С. 22.

действие, «видимое» и непредставимое. Построение такого образа – это преодоление аналитического разделения материала и сборка целого. Близкое понимание целого находим у П. А. Флоренского: рассуждая о законах художественного творчества и художественной форме, он отмечал, что все выражает целое, а целое есть живая связь своих явлений [104] . По сути, взаимосвязанность всех элементов фильма порождает единое творческое движение внутри его композиционной конструкции, наполняя визуальную ткань произведения витальной силой. «Живая жизнь», проходя операции в монтаже авторских сопоставлений, трансформируется в новый тип ее «киносуществования» и в результате превращается в закономерную осмысленную целостную динамичную конструкцию с «проектами действий» образов-движений на экране, образующих образ времени, с целью извлечения идеи кинопроизведения. И если раннее монтаж трактовался как модель линейной истории, то в новаторских теориях Эйзенштейна он осмысляется как симультанная последовательность, в которой все фрагменты кинопроизведения в зрительском воображении существуют как некий палимпсест, в котором все слои прорабатывают противоречия и диалектически их разрешают. Автор, применяя монтажный принцип, воспроизводя каждый раз диалектические связи в фильме – от фабульных перепитый до элементов, формирующих внутренний мир героя, интенциональность и личностные смыслы, имеет возможность исследовать многоуровневую архитектуру фильма как «органическую целостность». «Органическая целостность» важное понятие в эстетике Гегеля. По определению философа, поэтическое произведение – это «бесконечный внутри себя организм», где все отдельные фрагменты сохраняют живую самостоятельность, как и все произведение, смыкающееся в «нечто совершенно закругленное» [105] . Делез фиксирует, что монтаж, пройдя через изъятия и сокращения, соединения, определяет «глобальное Целое», где целое соотнесено с целым законченным

[104] Флоренский П. А. У водоразделов мысли: Т. 2 / историогр. ст. игумена Андроника (А. С. Трубачева). М.: Правда, 1990. С. 147.
[105] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. Система отдельных искусств / под ред. М. Лифшица. М.: Искусство, 1971. С. 379–380.

фильмом, в основе которого схемы действия образов и их взаимоотношений[106].

Созданный на основе монтажного принципа целостный экранный образ, сотканный из противоречий, принадлежит к сложным формам творчества и таит познавательные возможности: это итог активного переосмысления и пересборки действительности. По С. А. Герасимову, выстроенный экранный образ несет научно-познавательную силу: в теоретических работах мастер утверждает, что синтетический образ экрана способен явить в анализе жизни наивысшие проявления исследовательской мысли, так как способ художественного осмысления действительности должен быть научно-философским [107] . Некое подобие механизмам кинематографического монтажного мышления можно обнаружить в автобиографических сочинениях Августина Блаженного «Исповедь», где образ толкуется в онто-гносеологическом аспекте. Согласно мыслителю, познание осуществляется на основе образов, находящихся во внутреннем мире человека, а их назначение – создание связей между внешним миром и разумом, чувствами. Во «дворцах памяти» есть сокровищницы, «куда завезены бесчисленные образы» мира, где в скрытых убежищах, находится все то, что не поглотило забвение[108]. Память человека получает все это для переделки и обдумывания, образы возникают перед взором тех, кто к ним возвращается мысленно. Пользуясь этой сокровищницей, индивид и сам составляет образы по сходству с тем, что подтверждено его практикой, и какому образу он поверил на основании чужого опыта[109]. Августин указывает, что он с помощью воспоминаний захватывается «ткачеством будущего» события, деяния, благодати.

В философском рассуждении средневекового мыслителя, в его «ткачестве будущего» видны элементы кинематографической монтажной логики, которая превращает отдельные кадры в смысловую целостность, и которая важна для поддержания линейности сюжета и передачи информации через визуальные образы. «Обдумывание» и творчество, отмечает философ, это процессы сведения

---

[106] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 45.
[107] Герасимов С. А. Жизнь, фильмы, споры. М.: Искусство, 1971. С. 98.
[108] Аврелий А. Исповедь; Абеляр П. История моих бедствий / пер. с лат. М.: Республика, 1992. С. 133.
[109] Там же. С. 134.

вместе, в единое целое того, что «рассыпалось в памяти» и содержалось в беспорядке. Полученное целое затем переносится из внутреннего мира мастера в реальность, порождая новое.

Образ, задуманный автором, рождается и претерпевает становление в самом потоке творчества, и перед художником стоит цель, по Эйзенштейну, обратить данный образ в две-три отдельные картинки, которые в комплексе порождали бы в сознании и в чувствах зрителя тот начальный суммарный образ, «который витал ранее перед автором»[110]. Монтаж и решает эту задачу – он будит авторское мышление: соединяя «куски», автор строит из их сопоставления образ-синтез, где и обнаруживается важный для темы смысл.

По мысли А. Бергсона, именно с интеллектуального усилия начинается «ожидание образов», как это бывает при воспоминаниях, когда между ними идет продолжительное состязание, как и в творческой деятельности. Философ пишет: «Рядом с механизмом ассоциации существует механизм интеллектуального усилия»[111]. Сила монтажа в том, что он втягивает в работу и чувства, и разум зрителя: публика, по Эйзенштейну, проходит тот же путь, что и мастер, – не только видит изображение, а проживает становление образа вместе с автором.

Процесс конструирования экранного образа на основе монтажного принципа близок к проектной деятельности. По сути, революционный стиль авангарда (Эйзенштейн, Вертов, Платонов), отмечает В. Подорога, рассматривается как особый, уникальный стиль «проектной мысли», а не только канон художественного письма[112]. И если необходимо осуществить любой проект, то надо руководствоваться определенными предписаниями. Одно из распространенных наблюдений относительно проектирования, пишет Дж. К. Джонс, заключается в том, что проектная деятельность включает в себя три важных ступени: анализ (разделение задачи на части), синтез (по-новому соединение фрагментов), оценку (исследование последствий от введения нового устройства)[113].

---

[110] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 1. Чувство кино / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 60.
[111] Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. С. 1088.
[112] Подорога В. А. Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии. М.: Канон+, 2020. С. 126.
[113] Джонс Дж. К. Методы проектирования / пер. с англ. Т. Г. Бурмистровой, И. В. Фриденберга; предисл. В.

Эти три стадии Джонс называет дивергенцией, трансформацией и конвергенцией. Дивергенция обозначает расширение пределов проектных условий с целью предоставления обширного пространства для поиска решений, трансформация – это ступень для создания концепций, пора догадок и озарения, конвергенция – сокращение поля предполагаемых вариантов до единственного проекта. Дивергентное зондирование помогает выявить потенциальные области для улучшений и преобразований, сочетая логические и интуитивные действия. Это позволяет приобретать новый опыт и выявлять ложные установки через критический анализ и проверку на практике. В кинематографе, прежде чем сконструировать экранный образ на основе монтажного принципа, надо воспользоваться монтажным отбором: автор должен иметь материал, из которого будут выбраны элементы для создания будущего образа. Для того чтобы отобрать компоненты, надо их сначала найти. и здесь должен быть произведена операция, подобная той, которая в алгебре называется «дифференцированием». В авторской работе кинопостроения данный процесс – «разбиение на элементы» реального явления – соединяется с творческим периодом выбора соответствующих фрагментов. На этом этапе монтажного конструирования в способе применения автором жизненных наблюдений (которые он в дальнейшем собирает в небывалый ранее синтетический образ) обнажается специфика подсознательных процессов, подчиняющихся общей логике мыслительного процесса. В интуитивные «гипотезы» автора включаются логические данные, закономерные предположения для выполнения поставленной задачи. Поиск компонентов для создания образа – это процесс экспериментальный с его интуитивными и логическими взаимосвязями. Для рождения экранного образа автор отбирает тот элемент, который разрешит художественную проблему в выстраивании «целого».

Стадия трансформации в проектировании характеризуется как периодом продуктивных озарений, созданием новых концепций, так и повышенным риском возникновения значительных ошибок. Цель этой стадии – применить результаты дивергентного поиска для создания некоторой концептуальной схемы объединения

Мунипова; под ред. В. Ф. Венды, В. М. Мунипова. 2-е изд., доп. М.: Мир, 1986. С. 91.

элементов в единый проект. Это творческий акт изменения сложной задачи в простую задачу путем изменения ее формы и принятия ключевых решений о том, чем можно пренебречь, а что нужно подчеркнуть. В режиссуре данный этап можно назвать «интегрированием», соединением найденных деталей в целое, где деталь становится «синонимом углубления» по Пудовкину, что увеличивает емкость экранного образа. Акт селекции и соединения деталей – та ступень в творческом процессе, когда мысль, схватывая дискретные моменты, осуществляет связи между ними, которые наиболее полно дают возможность обозначить суть экранного образа.

Стадия конвергенции в проектировании наступает тогда, когда определена задача, найдены переменные, установлены цели, и из возможных конструкций остается единственная. Цель данной ступени – ужать область возможных версий до избранного проекта. Здесь бескомпромиссность мышления становится определяющим качеством конструктора. В кинопостроении на данном этапе позиция автора существенная и важная: настойчивость, авторская воля здесь являются достоинством. Цель – сформировать окончательную структуру фильма.

Но важно отметить, что в авангардном киноискусстве, несмотря на его близость к проектной деятельности, конструктивистскому идеалу «машинизма», включающего в себя стремление к рациональности, построение «мира вещи» – кинопроизведения тесно связано с субъективным миром человека, творящего искусство. Фильм питается, берет свой опыт и материал, по мысли Эйзенштейна, из структуры эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания изображаемого явления[114].

В итоге процесс конструирования целостного произведения требует от кинематографиста эстетической культуры, философского взгляда в вычитывании образов из действительности, эмоционального отношения к изображаемому явлению и уверенных действий в отборе фрагментов для новой экранной жизни. А. Н. Сокуров в эссе «Сборник океана», осмысляя стадии создания фильма, пишет, что в минимальные сроки ему необходимо интегрироваться, погрузиться в новый

[114] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 2. О строении вещей. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 15.

мир, осознать увиденное, создать монтажную конструкцию произведения, заполнить ее живым дыханием[115].

По сути, необходимость трансформации жизненного материала при построении новой художественной реальности кино, новой картины бытия, обладающей своими смыслами и значениями, отношениями и законами, и обращает автора к монтажному принципу. Именно монтажный принцип, являясь диалектическим явлением, выступает фундаментом художественного единства и семантической целостности кинопроизведения, предоставляя автору инструменты для экспликации глубинных связей реальности, организуя динамику художественного мышления. Данный процесс посредством интуитивно-рационального постижения глубинных пластов жизни генерирует диалектический кинообраз, сложный, динамический и многомерный феномен, синтезирующий разные компоненты реальности.

Но ни один компонент изображения, ни одна область выразительной техники кинематографии, по утверждению Эйзенштейна, не может оставаться вне главной задачи – ***создать образ человека***. Создание экранного образа человека на основе монтажного принципа – процесс многогранный: он включает онто-гносеологический и антропологический аспекты, предполагает глубокое познание человеческой природы, отражение ее многогранности и поиск основ человеческого бытия.

Самое важное в авторской разработке целостного произведения на основе монтажного принципа то, что разнообразные и оригинальные кинематографические приемы необходимы для главного – усиления выразительности образа человека на экране. И здесь стоит вернуться к эйзенштейновскому «зданию теории кино». Фундаментом этого дома, согласно Эйзенштейну, является «метод диалектики», а цоколем – «выразительность человека». Дверь, ведущая в «здание кинотеории» представляет собой «монтаж». Как видно, монтаж, основанный на методе диалектики, и выразительный образ экранного человека неразрывно связаны между собой.

---

[115] Сокуров А. В центре океана: эссе, рассказы. СПб.: Амфора, 2012. С. 160.

Искать монтаж, по Эйзенштейну, следует в области «внутренней» техники актера, в его игре с формами того «внутреннего процесса», когда органично зарождается живое чувство, которое должно правдиво проступить в действиях. Предположим, актеру нужно сыграть утро человека, потерявшего близкого накануне: он встает, варит кофе, отвечает на звонки, но фантазия рисует другое: вчерашний разговор, недосказанную фразу, пустое место за столом. Сопоставление этих картин и рождает «живое чувство»: быт дает оттенок автоматизма, память – вины, а вместе они складываются в образ утраты. Так актер находит отправные точки поведения, соответствующего подлинно пережитому. Затем кинематографист собирает эпизод на пленке в единое повествование, удаляя случайные и попутные детали, учитывая внутренние связи и сопоставляя планы так, чтобы создать целостный кусок экранной жизни.

Представленная выше картина внутренней техники актера аналогична сути монтажного принципа. В обоих случаях сопоставление различных элементов (слагающиеся видения перед «духовным взором» актера и сопоставление кинокадров) приводит к созданию динамичной эмоции и динамически возникающего нового образа. Мы наблюдаем в области внутренней техники актера, отмечает Эйзенштейн, то же самое, что делает кинематографический монтаж – четкое конкретизирование «темы чувства» в определяющие детали и ответный эффект сопоставления этих деталей, вызывающий данное чувство. В итоге, выбранные решающие изображения и дадут то эмоциональное изложение (в отличие от протокольной информации), которое так же свойственно «живому кинематографическому монтажу» и выразительной живой актерской игре[116]. И независимо от того, насколько отдалены эти области (кинематографический монтаж и актерская игра) друг от друга, они неизбежно обречены на взаимосвязь и взаимодействие. Отличие здесь лишь в сфере приложения монтажного принципа, а не в его сути. Таким образом, монтажный принцип, (генерирующий новые эмоции, новый образ), равно приложимый ко всем видам искусства, способствует

[116] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 1. Чувство кино / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 67–68.

появлению «жизненного искусства», в котором присутствуют человеческие «живительные черты».

Теперь обратимся к конструированию **внешнего** образа (тела, лица) человека на основе монтажного принципа. Выше речь шла о монтаже внутри актерской игры, когда в двух-трех чертах поступка нужно явить элементы, которые в сопоставлении дают целостный образ. Но важно понять и авторские задачи представления самого тела на экране: здесь проектная работа направлена на создание образов человека с новым телом и их визуализацию с помощью передовых технологий репрезентации. Но за визуальным новаторством встает вопрос: способны ли эти образы отразить глубину проблем человеческого бытия? Не менее важна и другая проблема, как они влияют на восприятие и понимание человеческой природы. Помогают ли они понять, кто мы, откуда пришли и куда идем? Существен и этический аспект: какова мера допустимого в применении современных технологий для визуальной репрезентации человека? Здесь ключевую роль играет кинематографист, он отвечает и за создание модифицированных образов, и за ценности и идеалы, которые через них транслируются.

Уже в раннем немом кино возникает проектная деятельность с трюковыми экспериментами по преобразованию экранного человека, разрезанию его тела с помощью монтажной хирургии. Французский режиссер-иллюзионист Ж. Мельес с помощью невиданных прежде технологий создавал сцены, где человеческие тела расчленялись, сдавливались и разлетались на фрагменты. Изобретательность в обращении с кинокамерой Мельеса не знала пределов, играя с оптическими и пиротехническими эффектами, перспективой, многократной экспозицией, затемнениями. На экране исчезали и появлялись люди, скелеты обрастали плотью, тела таяли в воздухе, на столе «пели» отрезанные головы, и кино оказывалось техникой воскрешения тела. А новые образы приучали зрителя к иному представлению о собственной плоти, сращивая человека с кинематографической машинерией.

Как уже отмечалось выше, интерес к изобретению новых «жизненных

моделей» в кино, потребность в эстетической проработке нового облика человека и мира на экране в наибольшей степени выразились в молодой советской киноиндустрии. Авангардные искания мастеров приравнивались к научным исследованиям, где «подопытными объектами» являлись люди и животные. Запоминающиеся элементы, такие как зазоры, швы, рубцы, становятся зачаровывающими символами и следствиями могущества автора, способного на основе монтажного принципа «склеивать» одну картинку с другой. Инновационные экранные репрезентации человека расширили поле философского дискурса, демонстрируя, что экран – это окно в захватывающее видение, где физическая телесность уступает первенство виртуальному образу. Вне зависимости от того, что камера показывает, фиксирует М. Маклюэн, кинозритель принимает все так, как кино предлагает – один из наиболее магических потребительских товаров, мир грез[117].

Такая новая реальность, предложенная кино, делает человека более чувствительным к необычным образам: преступникам и их жертвам, монстрам, атлетам. Именно эти «исключительные организмы» на заре кинематографа и составляли основную часть кинопродукции. Этот феномен объясняется всеобщей тягой людей к телесному зрелищу. Человек приходит в кино, утверждает теоретик Антуан де Бек, чтобы увидеть тело, и лучше, если оно будет извращенным, потрясающим, странным: тело, демонстрируемое на экране, это первый признак веры в зрелище, а значит, тело способствует зрелищности сообщить о своем привилегированном значении[118].

В визуальном искусстве представление об образе тела организуется вокруг нескольких концепций: механическое (кибернетическое) тело («Возможности диалога» Шванкмайера, «Робокоп» Верховена, «Терминатор» Кэмерона), монструозное тело, подверженное искажениям («Дракула» Брауннинга, «Носферату» Мурнау, «Вампир» Дрейера, «Уродцы» Брауннинга, «Человек-слон»

---

[117] Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. 5-е изд., испр. М.: Кучково поле, 2023. С. 371.
[118] История тела: в 3 т. Т. 3. Перемена взгляда: XX век / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло; пер. с фр. А. Гордеевой и др. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 335.

Линча, «Аннигиляция» Гарленда), расчлененное тело как материал авторской хирургии («Зед и два нуля» Гринуэя, «Бивень» Смита), идеализированное тело, олицетворяющее красоту («300 спартанцев» Снайдера) и медиальное тело, существующее между реальным и виртуальным («Матрица» Вачовски, «Аватар» Кэмерона). Данные концепции взаимодействуют и пересекаются: механическое тело может быть искаженным, монструозное – нести черты механизма, красивое – вступать с ними в симбиоз. Телесность как предмет художественной рефлексии в последние годы стала доминантной исследовательской темой.

С развитием пластической хирургии и практик изменения внешности, также известной как «биотехнологическая инженерия» начала активно обсуждаться тема механического человека, поднятая Д. Вертовым в 1920-х. Сейчас эта тема приобретает новый облик, в котором преобладает идея зрелищности и индивидуального фанатизма, но уже в контексте «постчеловеческого». Чудовищное, создание уродств и аномалий, пишет И. Мишо, становится манифестацией совершенства без нормы [119]. Так, например, автор и ведущая проекта «Преображение святой Орлан» француженка Орлан (Мирей Порт) превратила свое тело в «зону экспериментальных действий», сделав его спецобъектом хирургического оперативного вмешательства, проделав перед камерами серию операций, комментируя происходящее в ясном сознании. Используя методику, которую применял древнегреческий художник Зевксис при создании своего «идеального женского образа» путем комбинирования различных черт из разных образцов, она решила показать истинный облик женского идеала [120]. Хирург словно «конструировал», собирал ее лицо в согласии с идеалами Орлан, ориентируясь на части, фрагменты популярных картин. Смонтировав лицо в онлайн, «приобретая» губы Европы Буше, подбородок Венеры Боттичелли, лоб Моны Лизы, глаза Психеи Жерома, повторив монтажные новации Вертова и Кулешова, направленные на трансформацию человека через столетия в реальности,

[119] История тела: в 3 т. Т. 3. Перемена взгляда: XX век / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло; пер. с фр. А. Гордеевой и др. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 380.
[120] Неталиев Д. Нарушение общественных устоев [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://forbes.kz/woman/narushenie_obschestvennyih_ustoev (дата обращения: 20.10.2024).

Орлан заявляет, что ее работа направлена на преодоление врожденных качеств, заложенных природой и Богом. Все эти опыты в пространстве «хирургического кино» в режиме реального времени, на основе монтажного принципа, направляют внимание к философским аспектам творчества в том числе этическим вопросам: не исчезает ли в кризисные периоды культуры духовно-смысловая компонента творческого труда человека?

Н. Г. Чернышевский в свое время задается вопросом о возможности художника создать идеальное лицо, объединив нос, лоб и подбородок из разных лиц. Он отмечает, что обычно все части лица в гармонии между собой, и нарушение этой гармонии приводит к потере красоты лица; мозаичность, эклектизм, подбирание может привести к несообразностям, выбирать (хорошие и дурные части) можно только в «эклектических существах» – уродах, здесь только уместна мерка эклектизма[121]. Части человеческого тела, по мнению философа, как любого живого организма, возрождающегося непрерывно под влиянием своего единства, тесно связаны между собой и взаимно влияют друг на друга. В заключение Чернышевской пишет, что развитой искусственно человек имеет много искусственных до фантастичности требований, исказившихся до лживости, которых невозможно в полном объеме удовлетворить, так как они мечты испорченного воображения, а не требования природы.

Современная эпоха характеризуется усилением внимания к фантастическому и удивительному, что порой отдвигает на второй план концепцию возвышенного. В этом контексте сохраняют свою значимость размышления В. Н. Сагатовского о том, что в условиях постиндустриального общества за видимостью свободы в информационных потоках может скрываться манипуляция сознанием, а также о том, что информационное общество склонно акцентировать внимание на «максимуме самоутверждения» [122] . Художник производит новое, отмечает Л. Рейнгардт в статье «Отречение от искусства», не потому что способен открыть новое в реальном сочетании форм и линий, а под

[121] Чернышевский Н. Г. Эстетика. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 123–124.
[122] Сагатовский В. Н. Русская идея: продолжим ли прерванный путь? СПб.: Петрополис, 1994. С. 71–72.

воздействием своего «эго»: новое у творца есть итог его «интеллектуальной агрессии»[123]. Стратегия художественного самоутверждения требует постоянного внимания аудитории через сенсацию. В «дабл-пост» новизна через шок становится ключевым мотивом, а деконструкция канонов освобождает автора от обязательств, стимулируя провокативность. Скульптурная группа «Мальчики-мясники» Д. Александр шокирует деформированными образами: человекоподобные существа из гипса, похожие на монстров, сидят на скамейках, их груди в шрамах, намекающих на отсутствие сердца, глазницы пусты, уши – «темные пропасти». Слепок с головы художника «Я сам» М. Куинна, выполненный из его собственной крови, шокирует натуралистичностью. Т. Оурслер в своих инсталляциях соединяет объект, звук и видеопроекцию, создавая «медиакуклу», взаимодействие с которой вызывает у публики смешанные чувства: интерес и страх одновременно. Художник словно подчеркивает, что человеческое тело не является идеальным образцом пропорций, а рассматривается как некий конструкт, подверженный трансформации под воздействием актуальных ценностных установок.

В частности, в XX веке острое ощущение внутреннего разлада, «разорванного мира», потеря культурных классических ценностей и традиций позволили трансгрессивным идеям и концепциям находить отражение в европейском кинематографе. Так, Шванкмайер в фильме «Последний фокус пана Шварцвальда и пана Эдгара» (1964) нарушает представление зрителя о структуре человеческого тела и создает вместо него независимую куклу, которая обретает иррациональную природу. В начале киносюжета видно, как два исполнителя надевают на себя громоздкие кукольные головы. Затем головы открываются, словно саквояжи, и внутри обнаруживаются смычок и скрипка, механизм с зубчатыми колесами. На основе монтажного принципа автор разрушает и перегруппировывает части человекоподобного существа для создания некоего абсурдного объекта, чье существование – это нескончаемый процесс импровизации. В финале существа разрывают друг друга, а управляющих ими

[123] Модернизм. Анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1987. С. 264.

актеров нет. Возникает миф о независимой кукле (несуразном существе) без «стержня» и сущности, чьи действия немотивированы, ибо оно не есть постоянный «объект», которому можно приписать мотив. Авторская трактовка жизни: мир – цепочка случайностей, над которыми человек не властен.

Философ С. Хикс отмечает, что постмодернизм впитал в себя веяния экзистенциалистского абсурда, темы антиреализма и деконструкции[124]. Некоторые постмодернисты уходят в миры эстетической игры и самореализации, тогда как другие продолжают бунтовать с расчетом что-либо разрушить. Данные стратегии актуализируют проблему границ художественной практики и ответственности автора за последствия своего творческого акт. Антуан де Бек, анализируя кинематограф, отмечает его способность расчленять, разрушать, разрезать, а потом склеивать тела, истории и образы, вызывая подрывной политический сдвиг; то есть кинематограф разрезает и заново составляет саму социальную ткань, которая из-за этих иголок и ножниц становится нестабильной[125].

Эти размышления о деконструктивном потенциале кинематографа получают этическую интерпретацию в статье М. Б. Ямпольского «Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии». Ямпольский отмечает, что этическая позиция автора отражается в том, как он применяет практику кадрирования и монтажа относительно человека[126]. По его мнению, сегодня феноменологический человек эпохи 60-х годов покинул большой экран, и началась эпоха неопределенного (нейтрального) человека, возникновение которого требует новые модели киновысказывания. В своей антропологической концепции эволюции кинематографа Ямпольский отмечает четыре периода, каждый из которых отличается определенным видением человека: «человек-машина» (конструирование индивидуума на экране в виде механизма в начале 20 века), «нарративный человек» (видение человека в 30-е годы, включенного плотно в

[124] Хикс С. Объясняя постмодернизм / пер. с англ. А. С. Шуваловой. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 304.
[125] История тела: в 3 т. Т. 3. Перемена взгляда: XX век / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло; пер. с фр. А. Гордеевой и др. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 350.
[126] Ямпольский М. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://seance.ru/articles/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/ (дата обращения: 26.09.2023).

повествование), «феноменологический человек» (познание человека, способного открыться миру и впустить мир в себя в 60-е годы), и «нейтральный человек», «неопределенный человек» («антинарративное понимание» человека в настоящее время). Фиксируя эффект связи конструирования человека с помощью кинематографических инструментов с антропологией, Ямпольский размышляет над этическим измерением экранного языка. По его мнению, есть прямая связь между этическим суждением и тем, рассматриваем ли мы человека в кинематографе частью ассамбляжа, функцией в нарративе или созерцающим мироздание глазом. Киноконструирование, таким образом, трансформируется в поле дискурса, где нравственные дилеммы инициируют рефлексию и самопознание.

Более того, важную роль приобретает здесь и духовная позиция кинематографиста. Человек, по выражению С. А. Лебедева, становится духовным существом, когда начинает понимать свое единство с миром, ощущать себя органическим элементом, вносящим свой вклад в «жизнь Целого и его Судьбу»[127]. Это осознание предполагает принятие фундаментальных ценностей бытия как основы для гармонического существования в мире. Духовность человека, коренящаяся в имманентном переживании ценностей жизни, а также в ощущении близости с миром не как с чем-то враждебным, а как с чем-то глубоко сходным по своей сути, проявляясь в киноконструировании, репрезентирует связь индивида с бытием. Режиссер, (осознавая себя органической частью мироздания), транслируя онтологическое единство через специфику киноязыка, воплощает свою авторскую концепцию, скоординированную с духовно-интеллектуальным постижением мира и опосредованную индивидуальной интерпретацией ценностей и личным опытом.

В свое время П. Л. Лавров в лекциях 1860 года, рассуждая об авторском поиске и построении формы в момент творения, отмечает, что художник своей внутренней жизнью одухотворяет конструкцию и этим ошеломляет смотрящего настолько, насколько в ней пребывает человеческого. Драматичность,

[127] Философская антропология: жизненный и духовный мир человека: коллективная монография / С. А. Лебедев, Ф. И. Гиренок, В. Д. Губин и др.; под ред. С. А. Лебедева. М.: Академический проект, 2021. С. 148.

переворачивающая зрительскую душу, находится в потрясающем человеческом начале, идущим из личностных, потаенных качеств автора[128]. Внутренняя энергия, о которой идет речь, – это сложный комплекс, включающий в себя мировоззрение автора, его ценностные установки и понимание бытия, интенсивность переживаний, эмоциональная отзывчивость, «духовное ядро» личности. Именно эта жизненная энергия определяет направленность творческого импульса, материализуясь в эмоционально насыщенных образах кинореальности. И здесь важно автору рассмотреть способы и приемы создания нового произведения, по мнению Лаврова, не с точки зрения идолопоклонничества, а как свободно развивающаяся личность, способная подвергнуть критике свое творение во имя знания. Систематичное введение критических суждений в «свои создания» и есть условие философского начала в творчестве.

Таким образом, монтажный принцип (как явление диалектическое) находит свое воплощение в том, чтобы извлекать многомерный мир и образ становящегося человека из напряженного поля между связью и ее неизбежным разрывом – противоречия, служащего первопричиной и основой уникального экранного опыта. И на том основании, что возможности применения монтажного принципа для создания новой художественной реальности подводят к осмыслению и освоению самой действительности и человека в ней, превращая кинематограф в инструмент современного философствования, монтажный принцип должен быть исследован онто-гносеологически и философско-антропологически. Надо отметить, что фильм, сконструированный по монтажному принципу, создает свою собственную онтологию (кино-бытие), предлагая зрителю взглянуть на мир через призму художественной уникальной интерпретации и соприкоснуться с новыми уровнями осознания разнородных жизненных явлений. Фильм, конструируемый в парадигме диалектического мышления, преодолевая фрагментарный подход, свойственный стихийному анализу, раскрывает и многомерность человеческой природы, демонстрируя эволюцию духовной жизни персонажей. Динамическое

[128] Мир философии: книга для чтения: в 2 ч. Ч. 1 / сост. П. С. Гуревич, В. И. Столяров. М.: Политиздат, 1991. С. 537.

развертывание идей, концепций, внутренних переживаний персонажей отвечающее закономерностям, свойственным диалектическому ходу развития человеческого существования, позволяют создать целостный, полнокровный образ, которому доверяет зритель. Именно этот принцип диалектического раскрытия смыслов произведения, связанных с философскими вопросами сути жизни, свободы, справедливости, историческим контекстом времени и созвучных динамике реальности для создания убедительного образа, лежал в основе творческого метода советских киноноваторов. По их мнению, экранное произведение, достигающее максимальной степени выражения закономерности органического единства, обретает наивысшую эффективность перцептивного воздействия: реципиент, чувствуя себя инкорпорированным в структуру такого произведения, переживает состояние слияния с окружающей средой и миром, восходя к экзистенциальному опыту сущностной нераздельности с универсумом. Этому стремлению к целостности соответствует диалектический подход, сближающийся с холистическим мировосприятием и порождающий «живой» образ, адекватный противоречивости реальности, где все и во всем есть рождение, смерть и смерть-рождение. По сути, монтажный принцип, реализующий конфликтно-синтетический подход к художественному конструированию, побуждая мыслить целым всего бытия, каждым явлением и каждой вещью, выступает в качестве первоосновы, ключевого фактора, обеспечивающего художественное единство. Он конституирует углубление внутренних смыслов произведения, качественно преобразуя его структуру через сопоставление скрытых связей, а не внешних сходств, в рамках определенного философского контекста фильма.

Следует отметить, что диалектический подход не только позволяет сконструировать визуальный образ нового, гибридного человека, интегрированного с технологиями, но и критически исследовать его онтологический статус, открывая перспективы для понимания человека в эпоху технологической сингулярности и постгуманизма.

Теории киноавангардистов советской школы сохраняют свою актуальность и

в современной культуре монтажного письма, поскольку доминирующие сегодня монтажные стратегии, ставящие в центр непредсказуемость, «сиюминутность», краткость момента как ускользающее проявление плюрального бытия, зачастую ограничиваются поверхностным уровнем репрезентации действительности. Более того с увеличением возможностей цифровых технологий экранные события трансформируются в спецэффекты электронных программ, препятствуя проникновению в онтологическую структуру изображаемого. В результате, вместо диалектического развития художественной мысли, предполагающего поступательное движение к более глубоким уровням понимания реальности, наблюдается приостановка на уровне симуляции, воспроизводящей лишь внешние признаки, что подобно достижения «локального плато» в пространстве смыслов, не позволяющему достичь полноценного онто-гносеологического понимания изображаемого мира.

Поэтому важной задачей является переосмысление эйзенштейновской концепции монтажного принципа, основанного на взаимодействии множества дискретных кинематографических элементов, позволяющего преодолеть фрагментарность постмодернистского дискурса и создать семантическое, континуальное пространство фильма, фокусируясь на динамике становления смысла, на процессе мышления в кино. Такое переосмысление демонстрирует тесную связь авторского овладения реальностью для трансформации ее в экранную картину мира с индивидуальным монтажным мышлением. Через интенциональный отбор и синтез кадров, формирующие имманентную структуру фильма, кинематографист порождает автономную символическую вселенную и актуализирует этико-аксиологический дискурс. Так возникает авторская онтология, в которой режиссерская оптика, преломляясь сквозь призму художественной воли и личного духовного опыта, становится событием глубокого и одухотворенного постижения человеческого бытия.

1.3 Специфика авторского монтажного мышления в кинематографе

Философская интерпретация монтажного принципа в кино предполагает выявление специфики авторского художественного мышления, работы авторской мысли, анализирующей, критической, синтезирующей. Крупные режиссеры, по мнению Ж. Делеза, сравнимы не только с музыкантами, архитекторами, живописцами, но еще и с мыслителями. Кинематографист, аналогично философу, преобразует фрагменты мира в осмысленные структуры, выбирая и выделяя ключевые узлы восприятия из хаотического потока впечатлений. Неслучайный в итоге выбор и объединение различных компонентов, отражающих, согласно Р.И. Салганику, реалии духовного и материальных миров, составляют важный элемент интеллектуального художественного творчества[129]. Различные образы, которые возникают в сознании кинематографиста, не случайно собираются в новые сочетания, чтобы не только захватить внимание зрителя, но и выразить в единственно возможном сочетании явлений некую идеальную (то есть наилучшим образом соответствующую замыслу) форму нового целого. Целостность кинопроизведения свидетельствует о мастерстве киноавтора, его умении воплотить режиссерский замысел в гармоничной и выразительной форме. Эйзенштейн утверждает, что художник мыслит игрой своих средств и материалов, где мысль переходит в непосредственное действие, «формулируемое не формулой, а формой»[130]. Форма должна быть «пережита» автором, тогда она будет наполнена жизненной энергией. Эйзенштейн стремился абстрактный мыслительный процесс окунуть в бурную практическую действенность, «оскопленности умозрительной формулы вернуть всю пышность и богатство животно ощущаемой формы»[131]. Необходимо добавить, что Эйзенштейн при рассмотрении закона монтажного строения кинопроизведения чаще употреблял обычно не слово «структура», а понятие «форма» (или композиционный строй), где форма понималась им как диалектическое «становление вещи», передаваемое и ощущаемое в движении. Кроме того, фильм, организованный монтажной мыслью автора, становится

[129] Салганик Р. И. Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино: сб. статей / сост. М. Б. Ямпольский. М.: Наука, 1988. С. 5.
[130] Эйзенштейн С. М. Перспективы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://az.lib.ru/e/ejzenshtejn_s_m/text_1929_perspektivy.shtml (дата обращения: 06.08.2024).
[131] Там же.

пространством, где разворачиваются отношения художника и созданного им изображения на экране. Можно сказать, что форма кинопроизведения является отражением в материале психологического процесса, включая интеллектуальное и эмоциональное, индивидуальное и социальное единство, свойственного автору. При этом подлинная суть творца проявляется тогда, когда он понимает, что его духовная составляющая является основой того целого, что конструируется, сгущается и уплотняется на экране. Например, при монтажном осмыслении любого фильма А. А. Тарковский в поисках формы учитывал факторы, влияющие на поступки героя: духовное состояние человека и актуальную ситуацию. По мысли Тарковского, если бы искусство не стремилось к духовному уровню, то оно бы не существовало.

По сути, создание формы кинопроизведения есть сложный диалог автора с материалом. Осознанный отбор кадров, понятый как авторская установка, неизбежно обнажает специфические особенности кинематографа. Эти особенности – природа кинематографа как искусства времени, движения и монтажа – детерминируют выбор художественной формы на всех уровнях: от замысла сюжета и общей композиции до ритмического строя и финального конструирования. Постижение этой глубинной взаимосвязи раскрывает монтажное мышление как особый способ трансформации реальности через кинематографическую форму. Выходя за рамки технического освоения языка кино, авторское монтажное мышление, осуществляет интерпретацию действительности через объединение и преобразование различных элементов материала, учреждая новый смысл. В данном акте творческого преобразования философское и художественное зрение вступают в отношения взаимного опосредования, «сращиваются» для создания художественного самобытного кинопроизведения.

Важно отметить, что в процессе монтажного конструирования сами по себе выбранные автором кадры (в отличие от живописи и фотографии) не обладают самостоятельным значением; рождение смысловой нагрузки происходит благодаря редактированию, при котором «подвижные срезы» (кадры) выстраиваются в целостное пространственно-временное событие. В видеоряд может быть врезан

«засвеченный кадр» (выход за рамки обыденности) или снятый невольно (например, оператор не выключил камеру), которые в фотоискусстве бракуются, в киноискусстве бракованный кадр выступает как примечательный момент для переформулировки привычного события. Таким образом, засвеченный кадр в киноконструкции перестает быть техническим дефектом и превращается в осознанный художественный прием, который может быть использован режиссером с оригинальным монтажным мышлением. Такой автор, встраивая в фильм технический брак, считает его не ошибкой, а непредсказуемым даром. Не боясь данных «несовершенств», автор вплетает их в фильм, создавая индивидуальную киноречь. Случайно «засвеченный кадр», намеренно встроенный кинематографистом в монтажную фразу, позволяет зрителю «взглянуть через объектив камеры» на мир и сделать видимой иную историю. Интеграция «зрения» камеры в монтажную конструкцию актуализирует «столкновение» человека и техники, процесс, который, порождая парадоксы, тем не менее приводит к генезису новой структуры с уникальной системой отношений. Подобное «столкновение» детерминирует необходимость технологических экспериментов, что, в свою очередь, обусловливает неразрывную связь авторского монтажного мышления с технологическим поиском.

Возникнув благодаря техническому прогрессу, кинематограф непрерывно развивается, и совершенствующиеся средства формирования изображения определяют его особый язык и эстетику. Изобретение киноаппарата фактически открыло путь новому искусству, правда, на первых порах кино расценивалось как «механический примитив», и лишь через 20 лет кинотехника была осмыслена как техника киноискусства. И если создание киноаппарата, подчеркивает Б. Эйхенбаум, относится к сфере изобретения, то использование киноаппарата для построения нового искусства можно причислить к открытиям[132]. Киноаппарат, обладая разнообразными техническими возможностями, привел в движение статичную фотографию, то есть превратил выделенный кусок действительности

[132] Эйхенбаум Б. М. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. // Поэтика кино: теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект: Альма Матер, 2016. С. 15.

из замкнутого целого в поток, создав динамику образов в иллюзии непрерывности. воображаемым и материальным, возможным и невозможным.

В этом процессе, подвластном монтажному замыслу автора, категории веса, пространства, объема перестают функционировать в своем привычном физическом смысле и становятся пластичными, подчиняясь художественной логике: брошенные предметы возвращаются, как бумеранги, человек помещается в раковину улитки, неодушевленное оживает, размывая границы между живым и мертвым, воображаемым и материальным, возможным и невозможным. Например, кастрюли, которые стоят в буфете любой кухни, в фильме Ф. Леже «Механический балет» (1924) утрачивают бытовое значение: они крутятся среди деталей машин и частей манекенов, обретая новые смыслы. Благодаря авторской идее и техническим возможностям кинематографа, ритмическому монтажу, обычные предметы, лишенные изобразительной ценности в статичном виде, обретают пластическую выразительность и получают новую художественную интерпретацию. Таким образом, мир, согласно Леже, должен быть «закручен», а затем заведен по правилам автора. Д. Вертов идет дальше, чем Леже, утверждая, что в киноателье мастера играют с «естественной реальностью», создавая «новый быт», однако над этим реквизиторским мирком мелькает отблеск подлинного солнца, являя глубинные переживания человека.

Вертовская кинофабрика – это некий «остров» в океане бытия, с его водоворотом прикосновений, игр и всех видов человеческого труда, где человек, вооруженный киноаппаратом, ныряет в жизнь, поспевая за ускользающей реальностью, чтобы затем на основании данных фактических организовать «киновещь». Факты эти должны быть хорошо сорганизованы и художественно истолкованы, поясняет Вертов, чтобы легко проникать в сознание зрителя, вызывая в нем воспоминания, ассоциации с другими виденными им фактами или случаями, произошедшими с ним самим[133]. Кинематографист, прежде всего, хотел донести, что камера-глаз застает «жизнь врасплох», вторгаясь в действительность «без грима», читая обнаженные киноаппаратом мысли человека. Вездесущий

[133] Вертов Д. Из наследия. Статьи и выступления: в 2 т. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 64.

«киноглаз» цепляет то одно, то другое в любой точке мироздания, впоследствии автор, используя «интервальный» монтаж, стягивает множество в единое целое, выявляя латентные стороны жизни, переходя от видимости к сущности. В процессе наблюдения и киносъемки, пишет Вертов, постепенно проявляется круговорот жизненных перипетий, где все не случайно, все закономерно и объяснимо[134]. В сущности, метод Вертова предполагает исследовательскую работу, рассчитанную на расширение зрительского восприятия. «Нечеловеческий глаз Вертова», согласно Делезу, это не глаз другого живого существа, птицы, или насекомого, и не «духовное око», это «глаз в материи», ведающий вселенную и ее протяженность [135]. Вместе с тем, Е.В. Сальникова подчеркивает, что «киноглаз» обладает двойственной природой, сочетающей характеристики мифологического циклопа, обладающего мощной силой восприятия, и божественного наблюдателя, созерцающего мир с позиции своего абсолютного знания [136]. Именно особый взгляд, арсенал камеры и монтажное мышление, слившее факт с образом, превращают кино Вертова из фиксации реальности в авторское высказывание. Поэтическая стилистика хроники строится у него на монтажном подтексте: далекие образы сталкиваются, чтобы явить идею. Практически, с помощью «киноглаза» и «интервального» монтажа Вертов работает с тем, что ускользает от обыденного зрения, – с непознанным и неисследованным. Наблюдение здесь неотделимо от авторского отбора: событие, явление, место входят в фильм уже преображенными.

Ту же логику отбора Пудовкин доводит до съемочной площадки: нельзя снимать что попало, а потом монтировать – уже перед началом съемок необходимо определить, какие элементы войдут в будущий фильм. Делез так же отмечает, что монтаж, подразумевая целое, не должен стоять в конце создания кинопроизведения, целое всегда должно быть на первом месте[137]. Перед съемочным процессом мысль творца совершает акт все-проникновения в многообразие мировых процессов и нащупывает в этой бесконечности ту незримую нить, что

---

[134] Вертов Д. Из наследия: в 2 т. Т. 1. Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 125.
[135] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 103.
[136] Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. Кривцун. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 223–224.
[137] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 45.

сопрягает мельчайшую каплю воды с беспредельным небом, являя их сопричастность. На данном этапе собирания материала срабатывает и мифопоэтическое осмысление мира, подобное тому, как например, в мировоззрении индейских народов присутствует мифологическое конструирование реальности, они проникнуты убеждением, будто капли росы на траве – это слезы луны, ночью плачущей лепестками. Н. И. Клейман фиксирует, что режиссер, соединяя разные явления в «микрокосмос» своего кинопроизведения, обращается не только к «дифференцирующей логике», но и к «глубинным пластам» мышления, «пралогической» интерпретации мира в чувственных формах. Искусство, опираясь на ранние формы восприятия мира, по мысли Клеймана, произрастает из всей палитры чувственности человека, связывая его с неорганическими, органическими, энергетическими «мирами» через «мифологическое мышление», причащая человека тем таинствам бытия, которыми издавна занималась религия, и которые ныне разгадывает наука[138]. Эйзенштейн утверждал, что идейное содержание кинопроизведения не будет воспринято зрителем, если оно не обращено к «древнему», «пралогическому» мышлению». Автор с оригинальным видением мира, монтажно осмысляя первоначальный этап съемок, преодолевая дистанцию между явлениями, собирая мысленно в целое несоединимые вещи, обращается к «механизмам древнего мышления», которое позволяет выйти за рамки рационального и логического восприятия для постижения глубинных смыслов и связей. «Пралогическое мышление» с его анимизмом, синкретизмом, мифологическим восприятием мира в итоге предоставляет возможность кинематографистам создавать нелинейные, образные структуры, экспериментировать с монтажными формами, выходить за рамки нарративного построения кинотекста. Так мифологическое сознание С. И. Параджанова демонстрирует пластичность, способность к формотворению, что проявляется в его уникальной монтажной форме, построенной на принципах бриколажа (от французского «bricolage» – собирательство, ручная работа).

[138] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 1. Чувство кино / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 9.

Движение параджановских фильмов словно идет скачками, сочетая с помощью различных кинематографических приемов несоединимые элементы, эпохи, пространства в повторяющемся времени мифа. Это визуальное видение находит яркое воплощение в двойной экспозиции, основанной на взаимном наложении двух разных картинок, позволяющей в фильме «Цвет граната» создать глубокие и многозначные образы. Например, кадр с раскрытой книгой, сменяющейся красными гранатами на белоснежном полотне, которое постепенно багровеет, а затем кинжал на том же фоне с растекающимся багрово-красным пятном – это не просто визуальный элемент, а результат метафорического типа монтажного мышления. Такое мышление ориентируется на повествование с высокой степенью художественной условности, где поэтическая монтажная стилистика выстраивается на ассоциативном соединении кадров, выявляя иносказательный смысл событий. В свою очередь выбранное монтажное построение требует образно-поэтического материала, который режиссер черпает из глубины «природно-космического», мифологического сознания, ведомого интуицией, чутьем, близостью человека к стихиям природы. Таким образом, фильмы «Цвет граната», «Тени забытых предков», «Легенда о Сурамской крепости», сотканные из метафор и символов, становятся формой «диалога» кинематографиста с бытием, способом обнаружения многих граней человеческого существования во множестве образов.

Можно отметить, что «пралогическое мышление» и монтажное мышление тесно связаны между собой в способности соединять несоединимые элементы. Следует учитывать, что типология монтажного мышления в кинематографе – наименее разработанная область теории монтажа, однако в истории кино допустимо выделить некоторые типы монтажного мышления и соответствующие им монтажные стили[139]. Одни из них направлены на экранное повествование, минимализируя художественную стилизацию. Это событийно-логический тип монтажного мышления и прозаические монтажные стили, они характерны для

[139] Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич; редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 275.

кинематографистов, конструирующих экранный образ реальности на художественной иллюзии его совпадения с реальностью («жизнь, схваченная в ее непосредственном проявлении»). Автор фильма словно отделен от киноповествования, авторское начало выступает в неявной форме. Другой тип монтажного мышления – метафорический – позволяет выйти за рамки сюжетно-фабульной линейности, задействовав метафоризацию пространства и времени для создания образных связей, раскрывающих сложные внутренние процессы противоречивой жизни человека.

Для характеристики метафорического типа монтажного мышления важны идеи Ортега-и-Гассета, выделяющего в метафоре два аспекта: процесс и результат, что дает более глубокое понимание монтажного мышления. Термин «метафора», по выражению философа, одновременно обозначает форму мыслительной операции и предмет, продукт этой операции. Мыслительная операция разрушает привычный образ предмета, она подобна «плавлению» и освобождению внутренней «живой» материи, напоминающей плазму, готовую принять новую форму[140]. В результате этой деятельности рождаются новые образы: например, Лопес Пико называет кипарис «призраком мертвого пламени», А. А. Ахматова преобразовывает сердце в «разбитый мрамор», Т. С. Элиот уподобляет вечер «пациенту под эфиром на столе», и теперь образы уже не являются точной копией реальности, а представляют собой глубокую, яркую интерпретацию. В статье, посвященной метафоре как органическому элементу творческого процесса, Б. С. Мейлах приходит к выводу, что метафора враждебна мертвому воспроизведению реальности и является свойством высокоразвитого мышления, одним из проявлений способности человека постигать взаимосвязь явлений и предметов [141]. Мейлах, обращаясь к объяснению метафоры, предложенной физиологом П. К. Анохиным, указывает, что метафора представляет собой одномоментную интеграцию дистантных и асинхронных впечатлений от внешнего мира, объединенных благодаря сложнейшим механизмам мозга по едва уловимым

[140] Ортега-и-Гассет Х. Метафора. Эссе на эстетические темы в форме предисловия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://metaphor.nsu.ru/gasset_5.htm (дата обращения: 06.08.2024).
[141] Мейлах Б. С. Вопросы литературы и эстетики: сб. статей. Л.: Советский писатель, 1958. С. 202.

признакам. Важным аспектом в этой концепции выступает интуитивная природа метафоры, тесно связанная с мировоззрением автора. В параграфе анализ сосредоточен на тех авторах, чье творчество непосредственно определяется глубиной и уникальностью их внутреннего мира, кто стремится создать авторский кинотекст и выявить логику сложных внутренних сочленений с помощью метафорического мышления и поэтических монтажных стилей. Режиссеры, конструирующие уникальную экранную реальность, применяют кинематографические техники для воплощения принципов метафорического «поэтического кино». Такой подход основан на сопоставлении разнообразных явлений и генерации общего смысла на основе их столкновений. Эти принципы как было показано выше, были разработаны в теории «монтажа аттракционов», «интеллектуального кино» Эйзенштейном для расширения экспрессивного потенциала образной выразительности киноискусства. Данная теория была тесно связана с революционным искусством, которое, стремясь к созданию новых миров, свободных от идеологии прошлого, было пронизано импульсом отрицания и началом всех начал – взрывом.

Да и само кино, согласно В. Беньямину, появившись, взорвало наше замкнутое пространство (городские улицы, комнаты, офисы) «динамитом десятых долей секунд», отправляя в путешествие по грудам обломков, чтобы потом из них создать новую реальность[142]. Философ, рассматривая искусство кинематографа, придавал большое значение техническим возможностям, именно технические приемы кинематографа позволили автору расчленить картину на множество кусков, вскрывая в них новые структуры организации материи. Беньямин сравнивает дерзания кинооператора со смелостью оперирующего хирурга, как скальпель входит в человеческое тело, так и оператор с помощью объектива врывается в ткань реальности, разрывая, удаляя, или удлиняя, укрупняя изображение. По выражению философа, от камеры человек выясняет и область «визуально-непроизвольного», «оптически неосознаваемого», наподобие того, как психоанализ проявляет сферу «инстинктивно-бессознательного» влечения. То есть

[142] Беньямин В. Девять работ. М.: РИПОЛ классик: Панглосс, 2019. С. 180.

камера, захватывая под определенным углом реальность, выявляет ее скрытые аспекты, открывая человеку сферы восприятия, о которых он обычно не задумывается.

Авторская концепция проявляется в применение камеры, различных техник и приемов как инструментов для «раскрытия» бессознательного и «проникновения» в самую суть реальности. Так «рыбий глаз» (разновидность объектива) дал возможность С. Кубрику в фильме «Космическая одиссея» создать чувство бесконечности и масштабности. Ф. Коппола, используя широкоугольные объективы и низкие ракурсы в фильме «Апокалипсис сегодня», демонстрирует зрителю насилие и ужас войны не с точки зрения героя, а через призму природы, остающейся безразличной к человеческим страданиям. И. Бергман, используя длительную выдержку (при которой затвор камеры остается открытым дольше, чем обычно, для захвата большего количества света), в фильме «Земляничная поляна» исследует темы памяти и времени.

Примечательно мнение З. Кракауэра о том, что кино словно приучает человека к «микроскопическим взаимодействиям», неуловимой сущности жизни, дозволяя разглядеть то, что человек не видел и не мог обнаружить до изобретения кинематографа; кинофильмы результативно помогают раскрывать мир с его психофизической согласованностью[143]. Средства кинематографа, по Кракауэру, даны человеку для раскрытия «физической реальности»: камера позволяет схватить на лету непроизвольные движения и мимолетные впечатления и встроить их в форму фильма, раскрыв бытие как «спонтанное откровение».

Развивая мысль о возможностях кинематографического видения, С. М. Волконский в статье «Немая опасность» (1916) отмечает, что кинематограф, благодаря технике «расчленения наблюдения», способен не только снять летящую пулю и показать ее в замедленной проекции или воспроизвести распускание цветка за считанные секунды, но и предоставить возможность автору увидеть в глубине наблюдаемого события собственное «я». В качестве иллюстрации он приводит

[143] Кракауэр З. Природа фильма: реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; вступ. ст. Р. Юренева. М.: Искусство, 1974. С. 380.

эпизод, в котором доктор, изучая лягушку, снимал ее в разных фазах движения, затем лягушка была спроецирована на экран, и в ее больших навыкате глазах ясно отразилась фигура исследователя, вертевшего ручку аппарата: «О, аллегория субъективной ограниченности человека, который на дне наблюдаемых явлений наталкивается на собственное „я“»[144]. Эта шутка не потеряла остроты и сегодня, напротив, с каждым новым научным достижением вопрос о кинематографе как о «зрительном летописце» тончайших событий прошлых и настоящих дней в движении, представленных с фотографической точностью, важен и сейчас. Эпизод, описанный Волконским, подчеркивает, что подлинное познание окружающей действительности – это не обезличенное накопление фактов с помощью техники, а личностное путешествие, где каждый шаг в бездну неизвестного, расширяя горизонты, одновременно раскрывает новые грани познающего человека.

По сути дела, режиссер, используя технику, выступает не пассивным регистратором данных, но активным творцом смыслов, и, применяя специализированные технологии (объективы, изготовленные по индивидуальному заказу, линзы, удлинительные кольца) способен эффективно передавать глубокие мысли и концепции. Кинотехника становится не просто набором инструментов для автора, а ключом к его творческому потенциалу. Эксперименты с кинотехникой дают автору возможность сконструировать, задействовав монтажное мышление, собственную уникальную киноречь, свой синтаксис и свою киноформу, приобретая при этом новый опыт творения в создании жизненной ткани киноорганизма, растущей из «технического чуда» кинематографа. «Все объекты культуры носят одежды техники», отмечает Ф. Дессауэр в работе «К философии техники» [145]. Человек встраивает в среду все, что совпадает с его исследовательским интересом, способностями, потребностями души.

Исследователь и кинорежиссер С. И. Юткевич, анализируя проблемы кинематографа в 20 веке в работе «Кино – это правда 24 кадра в секунду», полагал,

---

[144] Киномысль русского зарубежья (1918–1931) / сост., статьи и примеч. Р. М. Янгирова; предисл. А. И. Рейтблата. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 209.

[145] Дессауэр Ф. К философии техники. Что есть техника? — термин и сущность [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/k-filosofii-tehniki-chto-est-tehnika-termin-i-suschnost/viewer (дата обращения: 27.09.2023).

что кинотехника, попадая в руки художника, становится переводчиком его мыслей и чувств[146]. Тогда возникают вопросы: «А каких мыслей, и каких чувств»? Кино – это занятие нравственное, утверждал Тарковский, где надобно сохранить взгляд на искусство как на нечто ответственное и серьезное: искусство должно человеку давать свет, веру в будущее, перспективу, даже если мир, о котором говорит творец, не оставляет место для упования. То есть хорошо сделанный фильм с помощью техники должен транслировать позитивный посыл автора, воплощать его моральную культуру, поскольку новые технологии, конечно, предлагая широкие возможности для преобразования мира и человека, должны употребляться в соответствии с моральными принципами и во имя блага для человека и человечества. В этой связи возникает вопрос о техноэтике. Этим термином обозначают совокупность вопросов об этических, моральных основаниях, регламентирующих отношение человека к использованию новых технических устройств, технологических новшеств[147].

На проблеме соотношения технических, технологических инноваций и их оценки, смысла с точки зрения гуманистических ценностей заостряют свое внимание сегодня сами киноавторы. Современные технологии значительно ускоряют процесс создания новых образов на основе монтажного принципа. Генерация практически любого изображения с помощью искусственного интеллекта расширяет возможности кинематографа, но также ставит вопрос и об ответственности человека в цифровом пространстве. Замена лица Шварценеггера на лицо Сталлоне в фильме «Терминатор» с помощью нейросети может быть допустимой, если это сделано в пародийном контексте при условии согласия актеров. Замена лица реального человека, особенно в документальном фильме, на лицо другого человека без их согласия будет считаться безответственным поступком и может подорвать доверие к жанру и режиссеру. В монографии «Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций» В. Н. Новиков отмечает, что сегодня компьютерные программы и созданные ими аватары, размывая грань

[146] Юткевич С. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М.: Искусство, 1974. С. 5.
[147] Миронов А. В. Философия науки, техники и технологий. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 237–252.

между продуктом цифрового творчества и реальным объектами, делают их неотличимыми друг от друга, этот факт заставляет задуматься над вопросом, что есть человек[148].

Развитие технологий, таким образом, дестабилизирует, размывает традиционно обозначаемые оппозиции естественное / искусственное, вечное / проходящее, сознательное / бессознательное, и, возможно, потеря этих оппозиций приведет и к «потере» человеческого существа, так как природа человека антиномична и парадоксальна. Б. Паскаль, рассуждая о человеке, отмечает в нем «поле противоречий», называя человека химерой, земляным червем и сточной ямой ошибок и сомнений, судьей всех вещей, охранителем истины, славой и мусором, сором Вселенной[149]. Человек, по Бердяеву, изначально парадоксален, его природа словно двоится, он обнаруживает себя как бы в «узком ущелье бытия»: он принадлежит и «природным законам», но и создан по «подобию Божьему», он и выше ангела, но и падшее существо, раб и повелитель. В итоге, в человеке весь состав космоса. Человек и сам признает, что принадлежит двум мирам, в его сознании одерживает победу то одна природа, то другая [150] . Именно эта парадоксальная природа человека и предполагает непредсказуемость в любом творческом акте. При генерировании новых смыслов творец на определенных этапах творческого акта встречается с «отношениями непереводимости», асимметрии, по мнению Ю. М. Лотмана. Он пишет: «Мы не можем себе представить порождение художественного текста как автоматическое развертывание однозначно заданного алгоритма»[151]. Творческий процесс Лотман относит к процессам, на этапах которых есть переходы, включающие в себя элементы непредсказуемости и случайности, играющие действительно значительную роль в процессах создания нового. В кинематографе часто случаются непредвиденные обстоятельства, которые становятся источником новых идей,

[148] Новиков В. Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных инноваций. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. С. 114.
[149] Паскаль Б. Мысли / пер. с фр. Ю. Гинзбург. М.: АСТ, 2023. С. 134.
[150] Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Полякова. М.: Правда, 1989. С. 296.
[151] Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука, 2022. С. 121.

изменяя и дополняя первоначальный монтажный замысел: непредсказуемый блик солнца, осветивший главного героя, когда его впервые видит героиня фильма, незапланированный диалог, произошедший на площадке, «случайные звуки». В монтажном творчестве – это не только удача, но и способность увидеть режиссера в «случайном» творческий потенциал. и это особая способность чувствовать форму фильма, видеть в «незапланированном» часть кинокартины. «Случайные» события привносят новые нюансы в фильм и даже переворачивают порой идеологию картины, они подобны «случайным» встречам в жизни, после которых человек качественно меняется. Эти случаи заставляют задуматься о природе авторского монтажного творчества, о роли интуиции в монтажном осмыслении и проектировании фильма.

Дж. К. Джонс в труде о методе проектирования (имеющего универсальный характер и применяющегося в разных областях: художественном конструировании, инженерном проектировании, экономическом прогнозировании) фиксирует, что проектировщик – это «черный ящик», (содержимое которого не видно окружающим), в нем рождается творческое озарение. С позиции логики проектировщик представляет собой «прозрачный ящик», где все на виду и в котором идет логическая операция, поддающаяся объяснениям [152] . Кинематографист, стремящийся к инновациям, как и проектировщик, экспериментирует с формой, только проектировщик работает, например, с формой здания, машины или другого объекта, а кинематографист с формой фильма. И монтажное мышление режиссера может сочетать в себе оба подхода – «черный ящик» (интуитивный) и «прозрачный ящик» (логический и рациональный). Важная часть процесса монтажного конструирования фильма совершается в определенной мере в «области», неподотчетной сознанию: отбирая кадры, соединяя их для создания нового смысла, автор зачастую опирается на не вполне осознаваемую интуицию. Но интуиция нуждается в логике и анализе: режиссер должен учитывать смысловую нагрузку каждого кадра, его роль в структуре фильма. В этом смысле

[152] Джонс Дж. К. Методы проектирования / пер. с англ. Т. Г. Бурмистровой, И. В. Фриденберга; предисл. В. Мунипова; под ред. В. Ф. Венды, В. М. Мунипова. 2-е изд., доп. М.: Мир, 1986. С. 76.

монтаж можно сравнить с «прозрачным ящиком», где логические процессы находятся на поверхности и поддаются анализу. Режиссер, как и конструктор, оказывается в необходимости балансировать между интуицией и логикой, чтобы создать пронзительные и логически обоснованные произведения искусства в мире кино.

Согласно воззрениям П.К. Энгельмейера, интуиция первой сталкивается с реальностью (она выражается в эмоции, чувстве, иногда это неясно предощущаемая идея); интуиция определяет точку зрения автора в творческом процессе. Именно она соединяет человека с мировым целым: «Здесь имеется в личности окно, и в это окно космос вливается в личность и входит в нее не как посторонний элемент, но как необходимая интегрирующая составная часть, нечто вроде того, как та морская вода, которая из окружающего океана нарочно накачивается в самую нижнюю килевую пустоту парохода и служит так называемым балластом, без которого судно не плавает, а опрокидывается»[153]. В этом месте человек составляет одно целое с мирозданием. Движущая сила интуиции – «слепой инстинкт», правда, он обладает «краешком космоса», здесь, «во тьме», и зарождаются чувственные, инстинктивные познания, которые до сознания доходят в виде намеков и предчувствий. Многие крупные авторы кино отмечали, что их лучшие идеи приходят к ним «ниоткуда», что они «слышат голос Вселенной». Монтажер фильмов Тарковского Л. Б. Фейгинова связывала его внутреннее видение, подсказывающее ходы в монтажном конструировании, с даром принимать «позывные» из космоса [154] . Тарковский часто упоминал о важности синхронности внутреннего мира человека и внешнего мира. «Космический ритм» может определить стиль монтажа, способ организации кинокадров, звуков и т. д. Если человек и космос – одно целое, то личностью управляют те же законы, что и «макрокосмосом природы». Здесь, как в небольшой оптической аппаратуре, космос не только отражается, по мысли Энгельмейра, но и заходит, словно океан, в небольшую гавань, и та наружная связь, соединяющая там

[153] Энгельмейер П. К. Эврология или всеобщая теория творчества. М.: Книга по Требованию, 2021. С. 80.
[154] Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 143.

события, тянется и сквозь человеческое существо.

Дух творца великодушен на проявления загадочных законов, интуитивное прозрение неповторимо. С. И. Параджанов называет интуицию ключом к творчеству, позволяющим увидеть мир в новых формах, для И. Бергмана интуиция – это путь понять тайны бытия, А. Куросава считает, что интуиция делает искусство истинным и позволяет создать нечто новое и неповторимое. Интуиция сближает творца с космосом – лоном рождения человека, а разум принадлежит только человеку, полагает Энгельмейер, отсюда и разум человека дальше от истины, чем его интуиция. Интуиция, согласно и Бергсону, движется в направлении жизни, а интеллект – в противоположную сторону: интеллект и интуиция фиксируют две противоположные стороны работы сознания. В реальности, в истории культуры (европейской, прежде всего) интуиция все же была принесена в жертву интеллекту, для «господства над материей», интуиция, конечно, сохранилась, но отрывочная и смутная, полагает философ. Она, словно погасшая лампада, вспыхивающая на мгновение именно тогда, когда речь идет о жизненных, человеческих интересах, освещает путь личности, ее «я» и то место, которое занимает человек во Вселенной, проясняя ту темную бездну, где оставляет человека интеллект[155]. Именно эта вспышка позволяет творцу, проходя через творческий процесс – интуитивное прозрение, размышление над замыслом и его воплощение, создавать новые идеи. Энгельмейер предполагал, что творческая личность состоит из трех факторов: интуитивного, дискурсивного и активного. На вершине интуитивного фактора (И) сосредоточена доля гениальности, вкрапленная в каждого человека. Дискурсивный фактор (Д), являющийся неотъемлемой частью самосознания личности, отвечает за интеллектуальную составляющую – мышление человека, составление суждений и понятий. Активный фактор (А) – это «машина», созданная из «живой ткани», ее функция сводится к специальному воздействию на материю, расширяя возможности творца. Благодаря этому активному фактору (А) перекидывается мост между «духом» и «телом», где дух действует на тело, заставляет его завершить творение, и результатом должно стать произведение,

[155] Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. С. 296.

либо техническое изобретение, либо научное открытие. Энгельмейер полагал, что эврология должна охватить все представления и проявления творчества – это и творение в искусстве, науке, и техническом изобретательстве. Она, по мнению исследователя, должна определить общие принципы и закономерности творческого процесса.

Указанные этапы в создании творческого продукта в теории эврологии безусловно применимы и в конструировании фильма, который рождается путем творческого исследовательского движения, охватывая многие компоненты: изображение, музыкальный и шумовой строй, слово, ритм, цвет и другое. Поиск компонентов – акт эвристический с взаимосвязью интуитивного и логического. Выбор центральной детали в монтажной цепи оказывается периодически интуитивной догадкой или обуславливается сознательным поиском. Надо отметить, что акцентировка деталей в конструкции фильма с помощью монтажного мышления является спецификой создания более сложных и многогранных экранных образов, транслирующих скрытые или более глубокие смыслы.

Деталь на крупном плане в монтажной фразе, нередко растворяя и поглощая отработанные элементы, фиксирует исток конфликта. Например, Эйзенштейн дифференцировал киноматериал для извлечения необходимого художественного качества не только по прямолинейным составляющим произведения, но и по «тонким компонентам», подчеркивающим пиковый динамизм развертывания монтажной реплики, конфликтность организуемой формы. Ямпольский, изучая подчеркивающий момент в монтажном письме Эйзенштейна, отмечает, что для рождения нового впечатления между драматичным куском, нагнетающим страсти, и куском «взрыва», очерчиваться должна акцентная деталь, порождающая конфликтность в комбинации, «прорисовывая вспышку». Вот тут необходима синтезирующая способность монтажного мышления, «аналитическая воспитанность глаза»[156] , чтобы из данного материала распознать тот ключевой решающий элемент, в котором заложено сильное впечатление не столько от

[156] Эйзенштейн С. М. YO. Мемуары: в 2 т. Т. 2 / ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 49.

«взрыва», сколько от углубления смысла. Так, в момент преобразования траура в восстание в «Броненосце Потемкине» вмонтирован мини-план с парнем, рвущим на себе рубаху. В этом монтажном построении «взрыв» читается как условная рана: рубаха, сползающая полосами и отпадающая, подобно пластичному воску, напоминает кожу и открывает тему грехопадения и святости. Совокупность «выхваченных» деталей позволяет зрителю «схватить» целое. В промелькнувшей детали может скрываться «вечное содержание» фильма, которое не умещается в отснятые кадры, а вытесняется в детали. С выпадением изъятого кадра, но с привлечением небольшой детали обнаруживается нечто уникальное. Так, неприглядная на первый взгляд «крупица сущего» – грязные ступни паломников, приникших к двери Девы Марии в работе Караваджо «Мадонна ди Лорето», становится незаурядным фактом в истории искусства.

Помимо деталей, автор иначе раскрывает в монтажном мышлении пространство и время, переосмысливая их через призму своего восприятия мира. В монтажной конструкции время может быть растянуто, либо какой-то отрезок времени автором вообще может быть изъят, либо множиться до бесконечности. Тематическое умножение может стать главным структурным приемом в фильме и неотъемлемой частью его смысла. В частности, в научно-фантастическом фильме «Солярис» Тарковского темы памяти главного героя, материализующиеся мыслящим Океаном, возвращают Хари, погибшую в реальной жизни. Хари, материализуясь вновь и вновь в пространственно-временном полотне фильма, заставляет героя проживать повторно в различных вариациях бесконечную вину. Вольное обращение со временем, благодаря монтажному мышлению, позволяет автору выйти за рамки нарративной кинопрозы, а само время автор использует как метафору для представления абстрактных идей и эмоций, таких как память, утрата, цикличность, неизбежность. В романе «Китайское солнце» А. Драгомощенко, описывая во сне похороны отца с «немыслимой телесной осязаемостью», устанавливал, что, возможно, эти похороны окончательные, последние: из разворачивающегося нарратива сна было понятно, что его хоронят почти сто

семнадцатый раз[157]. Повторяющиеся похороны во сне должны были дать, по мнению автора, ответ на вопрос: что *там* «за стеной», после смерти? Через монтаж сна и реальности автор приходит к выводу, что время циклично, а поиски смысла продолжаются вечно. В духе Драгомощенко мыслит и Тарковский. Повторяющийся сон Криса свидетельствует о бесконечных поисках, где любая история стремится к «первоначатию». Чтобы возвратиться к первому желанию, надо все сжечь, утверждает Деррида[158]. По сути Деррида предлагает разорвать цикл, «сжигая» прошлое, а, возможно, и само время, чтобы вернуться к изначальному желанию. В изначальном желании, возможно, проявляется наша невинная неиспорченная сущность, утраченная в ходе жизненного опыта, и возвращение к этому желанию через «сжигания» всего означает восстановление связи с подлинной нашей природой, переход к более глубокому уровню бытия и освобождение от временных ограничений.

Борхес, разбирая личные тетради Ницше, фиксирует, что «меж последним проблеском сознания и первым лучом новой жизни лежит „ноль времени“: период молниеносен, хотя для его измерения понадобятся миллиарды лет»[159]. Вот так же действует монтаж в кино, предлагая «ноль времени» в швах-склейках, где затаились миллиарды лет с прожитыми и непрожитыми человеческими радостями и трагедиями, виной и заботами, нерешенными проблемами, или отмечая напрасно истраченное время. Тарковский, возвращая Хари, перечеркивая привычный ход времени в фильме, дает возможность герою в «земном сне» - воспоминании приблизиться вплотную к своему «травматическому ядру» и решить проблему нравственного перерождения в рамках своей судьбы. Крис Кельвин, пишет М.И. Туровская, вместо того чтобы зафиксировать бесстрашность познающего разума, ровно как у Сарториуса, обнаруживает бесстрашие душевных порывов. И если отрешиться от антропоцентризма, то что приобретет Вселенная из суммы нашего прогресса, заблуждений и страданий? Возможно, именно «гейневскую нелогичную

---

[157] Драгомощенко А. Устранение неизвестного / вступ. ст. А. Скидана. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 130.
[158] Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / пер. с фр. Г. А. Михалкович. Минск: Современный литератор, 1999. С. 278.
[159] Борхес Х. Л. Письмена Бога / сост., вступ. ст., примеч. И. М. Петровского. М.: Республика, 1992. С. 101.

боль в сердце, именуемую совестью» [160] . Повторные возвращения Хари, воскрешение ее из мертвых становятся для Криса поиском нравственного совершенного «я», встреча с Хари привела его к познанию самого себя и самоочищению. И вместе с тем кинематографист повторными воскрешениями словно подсказывает зрителю «события», уготованные человеку *там,* «за стеной». Свободное конструирование автором времени и пространства в фильме, основанное на образных связях, раскрывающих внутренние процессы противоречивой духовной жизни человека, позволяет говорить о метафорическом типе монтажного мышления и поэтическом монтажном стиле. Метафора, трансформируя пространственно-временной континуум, делает возможным существование иных миров, характерных для фантастического жанра.

Режиссер обращается к фантастическому жанру, отмечает М. Туровская, не оттого ли, что в данном жанре он волен создать свой собственный хронотоп, который способен вместить любую фактичность, но с опорой на безграничные потенции воображения, на абстракции, излагаемые в категориях «везде» и «всегда» [161]. «Земной сон» в «Солярисе» растворяет границы между прошлым, настоящим и будущим, реальностью и сном, сознанием и подсознанием, субъективным и объективным и отражает суть авторского монтажного мышления Тарковского, демонстрируя сложный кинематографический опыт, исследующий природу времени, памяти, сознания. В целом, «земной сон-видение» – это яркий пример того, как монтажное мышление может быть использовано для передачи сложных философских идей, субъективного, фрагментарного «ощущения» времени и создания уникального кинематографического языка. Субъективное восприятие времени является основой для его художественного выражения. Свою сверхзадачу Тарковский усматривал в том, чтобы камерой и в монтажном конструировании передать в кино «индивидуальное течение времени». Монтаж, по мысли мастера, это свободное «ваяние из времени», где «истинная киноконструкция» образы мира стягивает в образе времени[162]. Время в кино подвластно автору, он как Гамлет

[160] Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 91.
[161] Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 235.
[162] Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л.: Ленфильм, 1989. С. 106.

должен восстановить «разрушенную связь времен». Вместе с тем сочленение кадров различной временной интенсивности (ручей, водопад, река) в фильме должно быть вызвано «внутренней жизнью кадра» и быть органично для киноматериала в целом. Тарковский фиксирует, что в работе над формой фильма должно быть некое триединство – сердцебиение автора и его единое состояние при съемках фильма, наблюдение ритма жизни, пульс снимаемого материала – все это организует личность в кинематографе[163].

По «авторскому потоку времени», по индивидуальному ритму в фильме можно узнать монтажную конструкцию Бергмана, Ричи, Сокурова, Кобрина, Линча, Годара. Например, Жан-Люк Годар часто использует резкие «монтажные склейки» (jump cuts), разрушая иллюзию непрерывного течения времени, у Дэвида Линча время фрагментарно, подчинено логике сновидений, Александр Сокуров создает ощущение застывшего, контемплятивного, почти остановившегося времени. Время в фильмах Ингмара Бергмана структурировано часто как театральное представление, представлено метафорически, через видения, образы и сны, у Гая Ричи время в фильмах стремительно и динамично, в фильмах Владимира Кобрина время представлено как сложное и многогранное измерение. И главная задача автора в организации киноматериала – это сохранение единого ритма в монтажном соединении и сохранение времени в каждом куске. Серьезный автор соединяет кадры как при реставрации единого целого, где ни один «кусочек времени» в монтажном соединении не выпадает; в результате в конструкции фильма не видны «разрывы в цепах».

Таким образом, «индивидуальное течение времени», созданное при помощи монтажного мышления, является отражением авторского проживания времени, его наблюдений за ним и представления его в определенной форме. При этом взгляд режиссера выделяет из мира конкретную динамичную область, фиксирует на ней внимание, осуществляет отбор в «очертаниях времени» ключевых компонентов, нацеленных на выработку усложненных ассоциативных рядов, готовых подключить к себе иные смыслы. Это подобно тому, как Норштейн заставляет

[163] Там же. С. 108.

зрителя переосмыслить образ «снега на траве», подчеркивая важность внимательного взгляда и понимания глубинного смысла, сокрытого за поверхностными явлениями. Норштейн, описывая снег на траве, отмечает, что будто природа сама отметила метафорическую силу монтажного мышления: «Снег на траве – будто убрали кусок времени, соединив внезапным монтажом два разных эпизода»[164]. Сочетание снега и травы в одном временном периоде, по мнению Норштейна, в некой «темпоральной точке» форсирует мимолетность впечатления, будто сама природа разогретую траву под солнцем кидает в объятья зимы, а затем, очнувшись, обратно отматывает пленку. То есть сама жизнь с ее препятствиями и радостями, рождением, смертью, явью и снами подсказывает путь мысли автору в монтажной конструкции.

Так наличие относительного времени в фильме роднит кино со сном, где временной поток может течь вперед и назад. Выжатое на плоскость сна прошлое, по мысли А. М. Пятигорского, как выясняется, оказывается будущим, осуществившимся в настоящем моменте сновидения, где тема сна устанавливает «пространство думанья»[165]. По Юнгу, сны обладают «иным строением», где противоречивые образы, комично толпящиеся в сонном разуме, теряя ощущение нормального времени, принимают загадочный и подчас угрожающий вид[166]. Бунюэль в мемуарах пишет о том, что он любит кошмарные сны, полные узнаваемых препятствий, где мозг подвержен атаке «внешнего мира» изнутри: «Миллиарды и миллиарды образов рождаются каждую ночь, чтобы затем рассеяться, устилая землю покрывалом забытых снов»[167]. Из этого покрывала снов, по словам режиссера, возник авангардный фильм «Андалузский пес», вынося темы сна вовне и повторяя в монтажной конструкции свойственное сну чередование планов, не соблюдающее объективные временные законы. Бунюэль отмечает, что в конструировании кинопроизведения важна «работа спящего разума», так как

[164] Норштейн Ю. Б. Снег на траве: в 2 кн. Кн. 1. М.: Фонд Юрия Норштейна: Красный пароход, 2016. С. 6.
[165] Пятигорский А. Философская проза: Т. IV. Сны и рассказы; киносценарий «Человек не как другие» / вступ. ст. И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 40.
[166] Тайны сознания и бессознательного: хрестоматия / сост. К. В. Сельченок. Минск: Харвест, 1998. С. 398.
[167] Бунюэль Л. Бунюэль о Бунюэле / пер. с франц. А. Брагинского, Т. Злочевского, Н. Нусиновой; предисл. К. Долгова. М.: Радуга, 1989. С. 120.

механизм создания экранных образов на основе монтажного принципа наиболее близок к «путешествию в подсознание». Безусловно, если кино непреднамеренно имитирует сон, то идея использовать эти особенности восприятия времени для творческих целей в кинематографе была для художников притягательной.

Именно это подход, основанный на нестандартных решениях, находит свое отражение в идеях Умберто Эко о методе формообразования в искусстве, где некоторые художественные операции, намеренно выходящие за рамки непосредственного изображения действительности, помогают постигать по-новому вещи. Упорядочивать событие на экране не означает сковывать его определенным порядком, а создавать модели с множеством вариаций, дополнительными исходами и развязками. По мысли философа, в фильме «Затмение» Антониони, предлагая неопределенную монтажную конструкцию, раскрывает нравственную неопределенность двух людей, страдающих от скудости чувств и неясности в отношениях, от давления над ними некоего нечеловеческого. В итоге конструкция фильма, разворачивающаяся по особой логике, сообщает нам больше о мире и человеке. Авторская мысль, следуя в монтаже за психологической амбивалентностью героев, не может выразить суждения в рациональных формах, следовательно, противоречивый характер композиции своим беспорядком дает возможность зрителю самостоятельно осознать событие в фильме. По мнению У. Эко, «действие искусства, пытающегося придать форму тому, что может показаться беспорядком, бесформенностью, распадом, отсутствием всякой связи, снова является упражнением разума, стремящегося свести все вещи к дискурсивной ясности...»[168].

Так, создатель «Улисса» Д. Джойс продемонстрировал в романе «распад» логически-последовательного подхода к событию, позволив ему «рассеяться» в ассоциациях в компоновке нового образа, тем самым указал на иные приемы «языка», помогающие автору высказать свои эмоции. Соответственно, такая структура произведения, опирающаяся на иррациональное мышление, насыщенная

[168] Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. А. Шурбелева. М.: АСТ: CORPUS, 2018. С. 431.

многомодальными ассоциативными объединениями, потребует от публики особого постижения данного произведения. По мнению А. Моля, познание мира формируется из разрозненных элементов, согласованных нечаянными связями, ненамеренными отношениями сродства. В кладовых человеческого разума закрепляются и удерживаются самые несовместимые и взаимоисключающие идеи, которые сообразно надобности индивид «извлекает на свет Божий». Моль в работе «Социодинамика культуры» отмечает философские подтексты «мозаичной» культуры, противопоставляя ее классической; пребывание колеблющегося равновесия между фундаментальным и беглым взглядом на бытие он определяет как принципиально новую черту в истории человека XX столетия[169]. По сути, ассоциативность в эпоху «информационной бури», связывая разрозненные образы в единую картину, заполняя отсутствующее звено воображением и фантазией, становится доминирующим в авторском монтажном мышлении, находя свое выражение в уникальном опыте формообразования в искусстве.

Так, автор научных фильмов В. М. Кобрин вместо развертывания монтажной цепи по внятной классической линии развития демонстрирует композицию из разрозненных фрагментов, соединенных иррациональными связями по созвучности или ассоциации. Изучая кинопроизведения Кобрина, также можно отметить признаки метафорического типа монтажного мышления. Это позволяет Кобрину выразить субъективный авторский взгляд на реальность в содержании фильма. При этом основной акцент делается именно на образных связях в структуре повествования, а не строгой причинно-следственной логике событий.

В монтажной структуре Кобрина наблюдается глубокое противоречие, отражающее стремление к единению и одновременно разрушение целостности. С одной стороны кинематографист использует в кадре композиционное равновесие масс, с другой стороны подрывает композиционную целостность путем введения абсолютно разнородных компонентов. Эта двойственность, возможно, находит параллели в философском образе Мефистофеля, которого Э. Блох представлял как

[169] Моль А. Социодинамика культуры / пер. с фр.; вступ. ст., ред. и примеч. Б. В. Бирюкова и др. М.: Прогресс, 1973. С. 45.

«кислоту и стягивание вниз», и Фауста, олицетворяющего непрерывное возгорание, стремление вверх[170]. Многомерность кобринских композиционных пространств, «увеличивающаяся одновременно вверх и вниз» в модифицировавшихся кадрах вызывает некое «возгорание-озарение»: кислота прожигает, как и огонь. Мефистофель по Блоху – «иронизирующий злопыхатель» относительно всего достигнутого, Фауст предлагает трансформацию достигнутого в «градуированную шкалу», где прожитое, расширяясь, воссоздает само себя. Кобрин, подобно Фаусту, включает в многомерную визуальную композицию осколки и фрагменты истории, личную авторскую архаистику, научный поиск, что можно интерпретировать, как попытку выявить миг догадки, родственной чуду. В этом он сталкивается с дилеммой разрыва между языком науки и чувственным миром человека, пытаясь преодолеть ее через применение системы образов эстетической культуры, определяемой не столько предметным миром, а новым строем мышления в экранном мире. Этот новый строй мышления проявляется в конструировании кинематографистом экранного мира с непривычными измерениями, что где-то его роднит с образом Мефистофеля по Блоху, иронизирующим критиком относительно всего достигнутого. С одной стороны, Кобрин направляет свои усилия на расширение возможностей познания, как это делает Фауст, с другой – его взгляд на мир пронизан иронией и скептицизмом, характерными для Мефистофеля. Это соединения позволяет режиссеру создать визуальное пространство, где чувственный опыт человека взаимодействует с научными идеями, предлагая новое видение мира, выходящее за рамки привычных представлений. Такой подход, отмечает Кобрин, даст возможность ощутить притягательную силу «по сути, «вероятностной» и во многом не поддающейся античной ясности картины мира»»[171].

Для Кобрина важно, чтобы воздействующий на зрителя монтажно-ассоциативный механизм кинематографа по информированию и парадоксальности

---

[170] Блох Э. Тюбингенское введение в философию / пер. с нем. Г. Ю. Быстровой, С. Е. Вершинина, Д. И. Криушова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. С. 86.
[171] Кобрин… / сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко и др. Н. Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»: МПК-Сервис, 2005. С. 40.

ассоциаций был сложным. Мир предстает перед человеком «фатально состоящим» из парадоксальных частиц по Кобрину, поэтому автору надо иметь творческую интуицию, интеллектуальное мужество, стремление к эксперименту, чтобы увидеть в очередном парадоксе бытия надежду и смысл[172]. Так в его фильме конус колокольни, отделившись от фундамента, выбрасывая из себя пламя, и, разворачиваясь в пространстве, устремляется к космическим ракетам. Данный образ, созданный благодаря метафорическому монтажному мышлению автора и воссоздающий единую картину мира, порождает особую философичность, чего не хватает современному кино. Сегодня, по мнению Ж. Делеза, зритель не видит в продукции кино ни рождения интеллектуальной мысли, не «возбуждения мозга», ни подлинной страсти, кинематограф тонет в собственной заурядности, наблюдается общая дефективность и публики, и автора[173].

Поэтому для конструирования оригинальной киноформы из отдельных фрагментов по-прежнему необходима многогранность культуры автора, основанная на соборности знания, следовательно, значительном количестве потенциальных ассоциаций, метафор, символов, которые могут быть обнаружены в акте создания киноверсии мира. Так фильм «Зеркало» Тарковского, вобравший в себя имена и события прошлого и настоящего, мотивы Родины, дома, быта, истории, искусства, наиболее полно отражает авторскую индивидуальность Тарковского. «Имитированные» факты прошлого – игровые сцены-воспоминания из детства, фрагменты Великой Отечественной войны, войны в Испании, сеанс лечения юноши-заики, картина Брейгеля, цитирование из Пушкина, Данте, Достоевского повлекли за собой распад нарративной структуры. А это, в свой черед, ведет к нарастанию эллипсов, метонимий, сравнений, что создает сложное и нелинейное повествование, требующее от зрителя особых герменевтических усилий. Сам Тарковский отмечал, что смысл кинематографа – это сопоставление человека с бесконечной средой, сличение его с множеством людей, проходящих мимо него и вдали от него, взаимоотношение человека с миром. Поэтому

[172] Кобрин… / сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко и др. Н. Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»: МПК-Сервис, 2005. С. 49.
[173] Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 426.

кинематографический образ, согласно режиссеру, должен синтезировать в себе страсти, желания, проблемы человека и природные законы, космические явления, человеческие ценности. Эстетическая деятельность автора, по выражению М. М. Бахтина организует распыленный мир, концентрируя его в самодовлеющий образ, находит для наличности его эмоциональный эквивалент, оберегающий его, определяет ценностные ориентации, где преходящее мира получает значимый вес и устойчивость. По сути, эстетический акт порождает «план мышления о человеческом мире»[174]. В контексте монтажного мышления данная концепция приобретает особую значимость: автор не просто соединяет отдельные фрагменты, а конструирует из них единый образ, «живой» эмоциональный эквивалент мысли. Это возвращает к тезису Эйзенштейна о том, что художник мыслит кадрами. Авторская мысль проходит через всю монтажную конструкцию, ее «одушевляя», и интегрируясь с конструкцией, приобретает форму. По сути, без применения монтажного мышления киноформа превращается в бессмысленное собрание отдельных элементов, лишенных жизненности и целостности.

Таким образом, основными признаками авторского монтажного мышления в кинематографе можно считать: 1) способность к формированию индивидуальной художественно-философской оптики, предшествующей визуальной реализации и направленной на концептуальное преобразование реальности как единого целого через осмысленную организацию материала, 2) способность проблематизировать фундаментальные условия(антропологические, экзистенциальные, этические) человеческого существования 3) активный поиск формы организации материала, дающей возможность углубленного осмысления действительности, 4) созидание нового образного строя киноязыка, 5) метафорический тип монтажного мышления, основанный на образных связях, раскрывающих внутренние процессы противоречивой духовной жизни человека, 6) метафорические решения пространства и времени, не ограниченные причинно-следственными, событийно-логическими связями фабулы, 7) мифопоэтический монтажный стиль, ассоциативность, умение связывать разнородные явления в фильме, используя не

[174] Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 210.

только дифференцирующую логику, но и «пралогическое» толкование мира в чувственной форме, 8) единство интеллектуального и эмоционального; рационального и интуитивного, 9) истолкование реальной действительности с ее проблемами и фактами, ее ценностями в нестандартной визуальной форме, нелинейной структуре, 10) использование необычных техник монтажа, 11) инновации и эксперименты на основе новых технологий, выбор аппаратуры, оптики – это не просто технические решения, а неотъемлемая «инструментальная» часть авторского монтажного мышления в кинематографе. Именно все это и обеспечивает уникальные возможности переосмысления и трансформации реальности через кинематографическую форму.

Подводя итоги первой главы, можно сделать следующие выводы. В искусстве кинематографа монтажный принцип в его диалектической природе является автономным предметом философской рефлексии, поскольку его имманентный потенциал актуализируется в сфере художественного мышления. В этом контесте монтажный принцип служит основой для моделирования аффективных и интеллектуальных структур зрительского восприятия, которые формируются через механизмы авторского синтеза, упорядочивающего хаотичный поток разрозненных впечатлений, ощущений и эмоций. Данное упорядочивание, реализуемое по монтажному принципу, работает на благо, так как деконструирует фрагментированное сознание и позволяет реинтегрировать разрозненный опыт в целостное переживание В своей функции художественного единства монтажный принцип обретает статус организующего базиса кинематографической реальности, то есть «художественного бытия» фильма, которое не дано априори, но возникает в процессе формообразования, обеспечивая целостность фильма как завершенного авторского высказывания. Процесс творения экранного мира по монтажному принципу в философско-антропологическом аспекте можно интерпретировать как особую антропологическую практику, в ходе которой кинематографист осуществляет работу по порождению образа-синтеза, опираясь на сложный внутренний полилог, детерминированный личными мотивами, этическими и эстетическими установками, которые и определяют творческое видение автора.

При этом применение монтажного принципа позволяет выявить специфику авторского мышления, где доминирующую роль выполняет метафорический тип монтажного мышления, характерного для режиссеров, стремящихся создать интенсивно-субъективную художественную модель мира.

Монтажный синтез, как конституирующее начало этого процесса, раскрывая глубинный потенциал киноискусства, позволяет сконструировать кинореальность – возможный мир, чье бытие рождается из напряженной полифонии монтажных коллизий. Этот мир порождает в сознании зрителя новые интерпретативные ходы (заставляя нестандартно мыслить, искать непривычные связи) и перцептивные гипотезы (неосознанные догадки), провоцируя активную переработку и реорганизацию когнитивных и аксиологических схем, обнажая в этом процессе работу монтажного принципа. Имеет смысл указать, что, создавая искусственные миры, человек оказывается в циркулярной зависимости: с одной стороны, он подвергается их влиянию, с другой – формирует свое восприятие реальности, опираясь на опыт взаимодействия с этими мирами, что, в свою очередь, отражается в том, как он заново конструирует реальность на экране. Такое взаимодействие порождает новую модель познания мира и человека: современное искусство не только репрезентирует реальность, а интенсивно взаимодействует с ней, воспринимая ее как материал для бесконечного вопрошания и пересборки. Вопрос о том, насколько может сконструированная реальность изменить саму реальность – это вопрос о будущем человечества: станет ли человек рабом искусственных миров или останется хозяином своей собственной повседневной реальности? В антропологии этот вопрос является отправной точкой для философских дискуссий, так как он касается самой сущности человека и его отношений с миром.

Концепция переделки человеческого существа и создания «нового» экранного человека на основе монтажного принципа также является дискуссионной и требует тщательного анализа. Конструирование «гибридного существа» на экране может привести к упрощенному представлению о человеческой природе и утрате понимания ее сложности. С другой стороны, конструирование «синтетического человека» на экране – это попытка понять, как

формируется наша идентичность и можно ли ее создать искусственно? Это может быть и формой критики действительности, способом противостоять ее несовершенствам, поводом для обсуждения вопросов о человеческой природе, о роли технологий в жизни человека и о будущем человечества.

В сущности, монтажный принцип, позволяя реализовать сложный философско-художественный замысел, предоставляет возможность автору приобрести экзистенциальное знание о себе – одновременно как о творце и человеке. Осмысленный творческий акт – это проверка интеграции человека в универсум, как клеточка чувственного мира, он вмонтирован в общее единство с ним, стремясь к его постижению, а, если автор – это часть мира, его единица, то он несет ответственность и за общую его судьбу тоже.

ГЛАВА 2. МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП КАК ОСНОВА АВТОРСКИХ ИННОВАЦИЙ В ИСКУССТВЕ КИНО: ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

2.1. Антропологические и анти-антропологические смыслы эйзенштейновского «монтажа аттракционов»

Киноискусство, репрезентируя жизнь во всем ее многообразии и обращаясь к сложным аффективным и интеллектуальным процессам в опыте человеческого бытия, расширяет не только диапазон своих тем и средств выражения, но и ставит перед собой важную философскую проблему. Суть проблемы заключается в диалектическом напряжении между авторской интенцией к максимизации эффективного воздействия через художественные и технические средства кинематографа и моральной ответственностью за изменение глубинных основ, определяющих мировосприятие и ценностные ориентиры реципиента. Например, визуальные аттракционы, созданные на основе монтажного принципа, могут не только усиливать эмоциональные восприятие кинопроизведения, но и формировать у зрителя определенные убеждения, взгляды на мир, (в частности, через оппозицию добра и зла), реакции (страх, ужас, восторг, сочувствие) и определенные модели поведения. Это способность визуальных аттракционов к глубокому воздействию во многом определяется способом их авторского конструирования и методом подачи. В этом контексте особую значимость приобретает анализ и философское осмысление эйзенштейновской концепция «монтажа аттракционов».

Через все периоды развития эйзенштейновской философии киноискусства, в основе которой – теоретико-практические методы познания действительности, разрабатывается концепция «оперативной» эстетики, связанной со спецификой киномонтажа, с его «операционными» средствами воздействия на аудиторию. В статье «Монтаж киноаттракционов» (1924) Эйзенштейн пишет, что аттракционом в кино является каждый «демонстрируемый факт» (сознательная комбинация, предмет, явление, действие) и установленный как «нажим» определенного

зрелищного эффекта на чувство и сознание аудитории с целью направления зрительского внимания в нужном направлении в соответствии с авторским замыслом. «Монтаж аттракционов» высвобождает «киновещь» от линейной последовательности и берет тематически киноматериал под конструктивный учет для построения кинометафоры, соответствующей идее фильма. Если рассматривать строительство фильма как работу для изыскания путей, влияющих на обработку «воспринимающего и потребляющего» зрителя, то ряд рассчитанных визуальных нажимов на психику зрителя в кино образуется благодаря «искусству сопоставлений» автора. В театральном акте эмоциональное воздействие на зрителя обеспечивается восприятием «реально развивающегося факта», (зримого действия, например убийства), в кино оно формируется в процессе сопоставления и накопления в зрительской психике определенных ассоциаций, нужных по замыслу, порождаемых специальными элементами разложенного на «монтажные куски» факта. Например, то же убийство: схватывание горла, резкий выпад ножом, на стену брызнула кровь, рука вытирает нож. Каждый кусок рассчитан на «провоцирование» ассоциаций. Эффект воздействия усиливается за счет «эллипсиса» – пропуска избыточных деталей повествования, которые зритель восполняет самостоятельно, погружаясь в событие на эмоциональном уровне. Прием в построении эмоциональной монтажной конструкции состоит в организации «новой цепочки условных рефлексов путем ассоциирования выбранных явлений с вызванными (соответственными приемами) безусловными»[175].

По сути, кинодействие, как и театральное действие является одной из форм насилия, подчеркивает Эйзенштейн. В статье 1923 года о монтаже аттракционов на театральной сцене, кинематографист обозначает аттракцион как одну из «единиц воздействия» на публику и определяет: «Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному и психологическому воздействию, опытно выверенному и

[175] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 1. Чувство кино / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 446.

математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего...»[176].

Эйзенштейновское размышление об аттракционе совпадает с мыслями Подороги о том, что аттракцион, по сути, – это «машина по созданию эффектов»[177]. Но в чем ее назначение, и как она функционирует? Согласно Эйзенштейну, нужен сконструированный механизм аттракционов с хорошими внутренними соединениями, чтобы в голове смотрящего случилось то понимание происходящего, которое нужно автору. В этой практике автор экспериментирует со зрительским сознанием и эмоциональной сферой, выстраивая соответствующие ценностные векторы. Возникают вопросы: является ли данный акт – конструирование агитационной схемы, связанной с трансформацией психики зрителя, процессом чрезмерного авторского насилия, выходящим за пределы этической нормы? Можно ли считать эйзенштейновский «монтаж аттракционов» средством контроля и управления зрителем, лишающим его свободы воли, или это способ пробуждения его сознания? Где грань между художественным воздействием и психологическим давлением? Как не переступить грань, отделяющую искусство от манипуляции сознанием зрителя? Стремится ли автор киноаттракционов к интеллектуальному диалогу со зрителем, или его задача шокировать или развлечь?

Для ответа на поставленные вопросы авторское конструирование в ситуации «монтажа аттракционов» целесообразно рассматривать в контексте различения его антропологических и анти-антропологических смыслов. С антропологической точки зрения цель «монтажа аттракционов» – дать зрителям глубокое и захватывающее понимание мира; вызвать у публики сильные эмоциональные реакции, которые могут привести к моменту аффективного просветления через катарсис. Это означает, что смысл воздействия на зрителя имеет гуманистическое содержание, то есть автор работает, воздействуя позитивно на человека, на

---

[176] Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2 / сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. М.: Искусство, 1964. С. 270.

[177] Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 2. Ч. 1. Идея произведения. Experimentum cruris в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М.: Культурная революция, 2011. С. 256.

поддержание и развитие в нем напряженного вслушивания в собственную способность чувствовать, переживать увиденное, пробуждая в нем глубинные аффекты (не поверхностные реакции), те, что резонируют с экзистенциальным опытом человека. Таким образом, режиссер выступает создателем условий для расширения человеческого самопонимания и открытости миру. В то же время в эйзенштейновском определении аттракциона как «агрессивного момента» заложен и определенный анти-антропологический смысл. Цель агрессивного момента в том, чтобы захватить сознание зрителя через перманентный шок, не оставляя пространства для рефлексивной паузы. «Агрессивный момент» может привести не к просветлению, а к эмоциональному «оглушению» (перегрузке органов чувств); вместо прояснения, он может вызвать сенсорную перегрузку, которая парализует способность к рефлексии. Или «просветление» может быть заменено поверхностным, адреналиновым возбуждением, создающее иллюзию интенсивного опыта, но не ведущее к подлинному самопознанию. В контексте философской антропологии перед автором, применяющим или анализирующим «монтаж аттракционов» встают следующие вопросы: является ли «монтаж аттракционов» средством углубления экзистенциального опыта, стимулируя рефлексию, и, как следствие, способствуя становлению более целостного и осознанного человека, или же чрезмерная интенсивность «монтажа аттракционов», играя на импульсивных реакциях, приводит к аффективной иммобилизации, к отчуждению от способности к критическому осмыслению, превращая зрителя в пассивного потребителя. Нравственный вызов автора монтаж аттракционов заключается в выборе: использовать монтаж для возвышения человеческого духа или в качестве сенсорной манипуляции, находя меру между смысловой глубиной и поверхностной эффектностью. Выбор режиссера между двумя этими подходами является отражением его внутреннего мира и системы ценностей. Он является ответом на вопрос: «Верю ли я в человека как существо открытое, непрерывно развивающееся и обладающее свободой выбора, или я рассматриваю его как «высокоорганизованный механизм», поддающийся программированию?» Вместе с тем, автор, использующий «монтаж аттракционов», сталкивается еще с одним

глубоким внутренним противоречием: ориентированный «машинно», насколько рационально автор «включается» в данный механизм конструирования, ведь машина всегда функционирует по заданной форме и ценностно нейтрально (несмотря на непредвиденные обстоятельства), а человек – в соответствии с моральными требованиями и собственными духовными ориентирами. То есть, не превращается ли автор в узника собственных манипуляторных техник, когда смысл фильма он растворяет в каскаде аттракционов, выверенных математически, и зритель воспринимает не авторский замысел, а набор специально созданных стимулов (контрастные визуальные образы, джамп-скейры, монтажные паттерны)? Вопрос создает необходимость в более глубоком осмыслении природы и механизмов воздействия этих стимулов на поведение и сознание человека, что актуально в эпоху новых медиа и всепроникающего информационного воздействия.

Исследовательский интерес Эйзенштейна к междисциплинарному комплексу знаний о человеческом сознании и поведении, включающему такие области как психология, психиатрия, психофизиология является достоверным фактом. В эссе «Станиславский и Лойла», «Роден и Рильке» режиссер, рассматривая эволюцию психотехник в искусстве, проследил их трансформационный путь от духовных экзерциций святого Игнатия до системы Станиславского и монтажа в кино, раскрывая идею преобразования человеческой психики. Анализируя метод Лойлы (техники последовательных звеньев медитации, сфокусированной на темах смерти, суда, ада), Эйзенштейн размышляет о своеобразных «психотехнических станках», методиках и технологиях в искусстве, направленных на обработку психики. Эти идеи отражают представления кинематографиста о кино как о сильном средстве идеологического влияния и антропологического эксперимента. Наше кино – прежде всего боевое действие, пишет Эйзенштейн, если дело идет о столкновении с враждебной идеологией. Здесь искусство осознает себя как одно из видов насилия, орудия силы, использованного «во зло», и оружия, пролагающего дорогу к новому пониманию мира, победоносной идее, преобразующей сознание[178].

[178] Эйзенштейн С. М. YO. Мемуары: в 2 т. Т. 2 / ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства

Эта концепция активного воздействия искусства на зрителя порождает сдвиги в художественных методах репрезентации актуальной действительности: киноискусство должно вывести «мозг зрителя» и его чувства из равновесия. Например, нос «Броненосца Потемкин», плавая по кинотеатрам разных стран, по выражению Эйзенштейна, врезается с экрана в зрителя, внося в него «заостренную революционную концепцию»[179]. Кинематографическая «формула» вооруженного сопротивления, выведенная в «Броненосце», воспринималась в практике революционного движения как единственно возможный способ разрешения социального вопроса: сбросить оковы и путы угнетения, высвободив колоссальный освободительный потенциал. Эта формула предполагала, что пролетариат, оснащенный орудиями войны, должен слаженно двигаться к цели – в отличие от хаотичной массы, готовой растоптать себя. Но для такого движения ему нужно идейное оружие

Проблемы управления массами первой половины XX века требуют от автора-конструктора «человеческих душ» изучения «механизмов агрессивности» именно в искусстве – для воздействия на аудиторию и направления ее энергии в нужное русло. Прежде всего Эйзенштейн исследует театральную мизансцену и через конфликт мотивов и ее графический размах определяет остродраматическое движение как «свернутую на человеке» мизансцену. Поэтому возникает разработка принципов нового динамичного «театрального бытия», требующая обдуманного использования выразительных мизансцен: избыточная энергия человека может стать катализатором конструктивных или деструктивных действий. Привлекали кинематографиста тема эшафота в сценографии и приемы «гиньоля» как прообраза театра жестокости, предельно заостряющего трагическое через натурализм в агитационном смысле. Его эстетические размышления совпадают с идеями Арто, который видел в театральном акте магическую операцию, где «зона духа и сознания» зрителя-соучастника будет погублена или спасена. В дискуссиях с актерами Эйзенштейн формулирует новое понимание роли постановщика:

«Гараж», 2019. С. 13.

[179] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: Т. 2. О строении вещей. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 12.

«расшатать» психику смотрящего и превратить его в объект действа, заставив взаимодействовать с авторскими смыслами. Для этого нужны агитационные схемы, по которым актеры в нужный момент выдают аудитории дозу слез, порцию смеха, норму ужаса. Так зарождается концепция «монтажа аттракционов», где сложнее всего искусственным ходом достичь естественного переживания на заданную тему. Осмысляя труд «Физиология страстей» Ш. Летурно, Эйзенштейн отмечает, что насильно сценическое переживание к жизни не может быть вызвано, для зарождения необходимого чувства нужно сопоставление достаточного количества взаимосвязанных явлений, соответствующих обстоятельств, знаний. Познание «пластического образотворчества», по мысли мастера, начинается, когда кинематографист сопоставляет разрозненные данные о недостаточно изученном явлении и, заставляя их «оживить жизнью опознанности», преодолевает «белое пятно» неизвестности, раскрывая новое знание через синтез визуальных образов. Далее Эйзенштейн в мемуарах напишет, что общие приемы в театре и кинематографе везде одни и те же, и самое кинематографическое в его фильмах – продление театральных принципов в новую область кино, а самое реакционное – это «пересадка театральных элементов» в фильм[180]. Определяя аттракцион как «молекулярную» единицу действенности театра и кино, киноноватор стремился применить аттракционный подход ко всему фильму для рельефного выявления того, что волнует автора.

Эти размышления о «монтаже аттракционов» как способе воздействия и средстве выражения авторской позиции находят теоретическую проекцию в работах таких философов, как Е. М. Вейцман, В. А. Подорога, М. Б. Ямпольский. Обращение к их идеям, работам поможет определить, выступает ли «монтаж аттракционов» инструментом гуманистической коммуникации, раскрывающим антропологический потенциал авторского замысла, либо выражает агрессивный эксцесс, становясь средством сенсорного «оглушения». Разрешение этой апории предполагает обращение к интенциональности автора, его аксиологической

[180] Эйзенштейн С. М. YO. Мемуары: в 2 т. Т. 2 / ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 394.

системе, определяющей экзистенциальные и нравственные ориентиры, а также к историко-временному контексту создания кинопроизведения.

М. Б. Ямпольский в работе «Сублимация как формообразование. Заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна», изучая «монтаж аттракционов», рассматривает режиссерское мышление в построении монтажного образа через противоречия внутреннего мира. Отсюда – интерес к тому, как эти противоречия проявляются в воздействии на зрителя: Ямпольский фиксирует максимальную «аттракционную» глубину эффекта. Эйзенштейн маркирует в «монтаже аттракционов» садистический акт, аналогичный «гиньолю» с выкалыванием глаза или отниманием рук и ног на сцене. По мысли Ямпольского, режиссер сознательно поддерживает эту садистскую сцену в кадре, разворачивающую воздействие через ассоциации монтажного сцепления. Эти ассоциации переносят проблему садистического воздействия в область психоанализа и монтажных конструкций, вводя в полемику вопрос о киноформе. Форма, отмечает Ямпольский, объявляется «слепком с невротической конституции творца»[181]. Психоаналитический сдвиг здесь – в переосмыслении классической идеи: стилевое «строение вещи» воспроизводит не внутреннее состояние автора вообще, а невротическую патологию – не гармонию, а невроз.

В эйзенштейновской концепции «монтажа аттракционов» Ямпольский видит фрейдистские темы и ставит вопрос о том, какой невроз лежит в основе творческого процесса. Опираясь на идеи Отто Ранка и Ганса Закса о природе творчества, исследователь пишет, что, по мысли Ранка, Закса и Эйзенштейна, творчество рождается на почве мазохистских и садистических инстинктов, где эстетический восторг неотделим от болезненного переживания – несчастий и мучений других, ощущения смерти, криминальных деяний, гонений и опалы. В детстве Эйзенштейн, по его мемуарам, переживал первые садистские впечатления – «книжные»: ситуации не живые, а «отраженные» через чтение книг, «дневника происшествий»

[181] Ямпольский М. Сублимация как формообразование (заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://web.archive.org/web/20121110222340/http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1067/ (дата обращения: 15.10.2023).

в петербургской газете, немецких «Пинкертонов». Обложки с жертвами и преступниками обладали пугающей, но притягательной силой, а в книжном шкафу рядом с «Историей Коммуны» и «Борьбой миров» Уэллса особенно манил альбом с подробностями казни Дамьена, где расправа была представлена вплоть до жестоких деталей[182]. Со временем зрительные образы перестали удовлетворять Эйзенштейна, и он искал новые способы их воспроизведения: товарищи в сцены не вовлекались, грань между субъектом и объектом жестокости стерлась – и он «казнил себя» сам. Он вспоминал себя подвешенным «под Ника Картера» на крючках качелей между детской и столовой в стремлении преодолеть дистанцию между собой и жертвой. Мимолетные впечатления застревали надолго и через много лет, переработанные, прорывались наружу неожиданными образами, стилистикой, чертами индивидуального почерка и жанра[183].

Вот какое объяснение аттракционным сценам дает Ямпольский: это не что иное, как акты динамического становления формы в «сублимационном механизме»: прежде идет «впечатление», как врезание, как садистическая манипуляция, аналогичная аттракционному шоку, затем оно вытесняется в умозрительную форму «представления», очищенному от садистской части. Философ напоминает, что в статье «Монтаж аттракционов» Эйзенштейн приводит примеры с явным «мясницким» оттенком, в которых образы мясника и убийства связаны с детскими воспоминаниями кинематографиста. Сам кинематографист в мемуарах пишет, что он в воспоминаниях о зверской расправе группы мясников с конторским служащим никогда «не видел» крови, куски тела и кожи отрывались словно воск, не заливаясь кровью[184]. В итоге, сублимация садизма, отмечает Ямпольский, происходит у Эйзенштейна через использование монтажной фрагментации, которая напоминает действие ножа мясника, физическое разрезание тела ножом. Искусство, в котором присутствует садизм, зачастую вызывает сильное наслаждение, поскольку садистические импульсы являются наиболее

[182] Эйзенштейн С. М. YO. Мемуары: в 2 т. Т. 2 / ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 115.
[183] Там же. С. 123.
[184] Там же. С. 108.

сильно вытесненными из сознания. Вследствие этого их прорыв наружу обладает мощной эмоциональной силой, при этом данный прорыв, сопрягаясь с многообразными искажениями и деформациями, порождает художественную форму.

Можно сказать, что задача Ямпольского – провести «археологию» «монтажа аттракционов», чтобы докопаться до первичных, травматических «сцен», ставших генетическим основанием творческого процесса. Это своего рода интеллектуальное раскапывание глубинных пластов человеческого бытия, где зарождаются первичные травмы, формирующие наше мироощущения. Это не просто анализ, а поиск глубинной логики того, как человек созидает и переживает боль. «Монтаж аттракционов», таким образом, функционирует как машина переработки вытесненного, позволяющая зрителю переживать и интегрировать этот опыт, обогащая свое экзистенциальное понимание. В итоге, Ямпольский в своем исследовании интерпретирует садистический элемент у Эйзенштейна не как патологию, а как сублимированный инструмент экзистенциально-антропологического вскрытия: «монтаж аттракционов», агрессивно воздействует на кинопублику и разрушает психологические защиты, чтобы через катарсис и столкновение с вытесненным достичь интеграции темных аспектов человеческой природы в целостное самопонимание.

В вышедшей в 2017 году работе «Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия» В. А. Подорога осуществляет психобиографическое исследование, ориентируясь по схемам «глубинного архива» самоанализа Эйзенштейна с его эстетическими канонами, считая, что фигура режиссера (героя авангардной культуры 20-х годов) сегодня частично освещена в «истории мысли». Изучение творческого наследия и биографии режиссера и теоретика принадлежит к числу долговременных проектов Подороги, согласованных единением разных стилей и методов (философское прочтение, психоанализ, литературные изыскания), устанавливающих новые ориентиры для истолкования авторского монтажного мышления. Эйзенштейновскую концепцию «строения кинематографической вещи» мыслитель изучает обширно, осмысляя ее в связке с

тиранией отца, с комплексами «возврата в материнскую утробу» и как конструкцию – «механизм по удержанию баланса». Подорога подчеркивает, что кинематографист применял «правило метода», которое требует «мыслить на языке того, что мыслится». Это же правило является ключевым и для философа, он считает, что для правильного анализа предмета необходимо подчиниться его логике и «языку». При исследовании предмета, отмечает Подорога, необходимо думать согласно его природе, чтобы не отклониться от заданной аналитической цели, если в основании исследования тема «возвращения в материнскую утробу», которой Эйзенштейн придавал значение универсального символа, то и мыслить мы должны на языке «материнской утробы»[185].

Мышление на языке Эйзенштейна позволяет лучше понять природу его кинематографа, который рождается на пересечении образа визуального произведения и детских текучих переживаний. В мемуарах новатора, по мысли Подороги, в области детских травм читатель находит и «монаха-эротомана» и «экстатика с элементами святотатства»[186]. Четыре маски для поддержания чувства поиска и творческой свободы, к которым обращался мастер: то революционер, то послушный «несчастный мальчик», одетый под юного лорда, то конструктор «совершенной формы», то «античный андрогин», стали инструментами познания и необходимыми для определения своего места перед лицом новых событий.

Особенность отцовской тирании в ранних зарисовках Эйзенштейна: придавленность, склоненность в фигурках, стоящих в очереди за сахаром и чаем, выражает реакцию юного художника на взрослый мир. Подорога анализирует тему сгорбленности в риснках Эйзенштейна, сопоставляя ее с кафкианским рассуждением об образе горбуна как носителя экзистенциального «нароста»: согбенная спина – это «след» жизненного опыта. Как следствие, «очередь» становится автобиографическим знаком, указывая на покорность и своего рода зреющий бунт. А далее – цепь согбенных в фильме «Иван Грозный», где толпа встает на колени в низком поклоне перед царем, да и образ монарха в фильме

[185] Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия: Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы психобиографии. М.: BREUS, 2017. С. 276.
[186] Там же. С. 127.

приобретает горбатость, где деформация его тела выполняет функцию знака, указывающего на деформацию моральную. Параллельно контрапункт «колонны, вертикаль и свод, арка», динамично используемый в картине, закрепляется у Эйзенштейна в знаке чувственной регрессии, как «возращение в материнское лоно». Фактически это образ, противоположный тирании отца, образ утешения, который тоже является частью бессознательного у кинематографиста. Два образа (отцовской тирании и материнской безопасности) становятся частью фундаментального внутреннего конфликта, который Эйзенштейн переживает и метафорически «проигрывает» в своем искусстве. Данные образы постоянно могут возобновляться и проявляться во взрослом состоянии, так как снабжающая их сила энергии детской травмы неисчерпаема. В целом, кинематограф режиссера можно рассматривать как форму философской рефлексии, предметом которой являются глубинные архетипы, конституирующие человеческое мировосприятие и находящие свое выражение в стилистике и пластике фильмов. Эйзенштейн не просто репрезентирует реальность, а ищет в ней скрытые символы и мотивы, дающие ключ к пониманию человеческих переживаний. Так, арки и своды в монтажной игре (фильм «Иван Грозный») оказывают давление на движение внутри дворца, переходя от накопления энергии к взрыву. А сгорбленные человеческие фигурки под этими сводами, сталкиваясь друг с другом, удерживают свое место «в крайне разветвленном утробного вида лабиринте, близком кафкианской норе»[187]. В рассматриваемом фрагменте мы наблюдаем с одной стороны пространство дворца (символ внешнего мира), с другой – «внутреннее пространство» человеческой психики, где заперты в лабиринте «бесконечных отношениях» человеческие фигурки. Здесь, надо думать, полярность образов отца и матери, представленная столкновением высокого пространства и арочной дуги, а также взаимодействием сгорбленных фигурок в «кафкианской норе» символизирует непрекращающийся конфликт между поисками утешения и неизбежностью давления, что отражает внутреннее состояние Эйзенштейна. Таким образом, оппозиция «мать/отец»

[187] Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия: Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы психобиографии. М.: BREUS, 2017. С. 150.

выходит за рамки биологических ролей и становится визуальным образом – пластической метафорой, приобретая новый смысловой оттенок и влияя на «строение киновещи». По сути, в каждой фразе условного повествования Эйзенштейн устанавливает пластическую метафору, способствуя трансформации киноматериала, переводя его в плоскость философского высказывания.

Теперь обратимся к другому важному исследованию Подороги, которое касается расширения определения «монтажа аттракционов», где философ уточняет, что понятие аттракцион, аттрактивность означают не только эксцентричное зрелище и притяжение, но и «театральную машинерию», задача которой создать фиктивный хаос, при этом организованный изнутри. Аттрактор наглядно показывает такое положение системы, где при определенном разбрасывании, рассыпании хаотических компонентов она не утрачивает возможности возвратного движения к исходной точке равновесия. В этом случае моменты притяжения и отталкивания непреложно соединены друг с другом, и вследствие циклического превращения притяжения в отталкивание и наоборот создают вуалированный порядок в системе эксцентричного акта «монтажа аттракционов», не имеющего центрирующей ступени. То есть аттрактор выполняет функцию некой «ритмической кривой», скрыто поддерживающей самостоятельные элементы системы. И Эйзенштейн выстраивает с математической точностью аттракционные киномашины так, что за зримым монтажным хаосом кроется равновесный механизм перцепций, и зритель, охваченный шокирующими сценами, испытывает не только экстаз, но и отвращение. Архивные материалы к фильму «Александр Невский» содержат эскизы, раскрывающие концептуальный подход к визуализации военного насилия: чертеж специального меча крестоносца для добивания, набросок топора, застрявшего в шлеме по уровень зубов, и сцену использования тел павших товарищей как оружие. Речь идет о зомбировании зрительского сознания: созданная кинометафора в монтаже диалектических сопоставлений должна была убивать, а авангардистский кинематограф, по мысли Подороги, мог стать пособием по рефлексологии Павлова[188]. Сам Эйзенштейн

[188] Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия: Т. 1. Зеркальная подпорка.

отмечает под конец жизни, что при наличии знаний о теории Павлова переименовал бы «теорию монтажа аттракционов» в «теорию художественных раздражителей».

Концепция Подороги близка к концепции Ямпольского, обе объединяют психоанализ и биографический опыт, что позволяет выявить за комбинациями шокирующих образов в «монтаже аттракционов» глубокий механизм воздействия, тесно связанный с изучением детских переживаний режиссера, вокруг которых и выстраиваются ассоциативные цепи рефлексирования. Невозможность прямой конфронтации с авторитарной фигурой отца приводит Эйзенштейна к генерации защитной фантазии, в которой он принимает роль жертвы и конструирует параллельно отцовскому миру свой воображаемый мир насилия и жестокости. Но, главный вопрос, который ставит Подорога, заключается в следующем: не станет ли эта «машинерия» монтажа чрезмерной для зрителя? Философ проблематизирует грань, на которой эстетическое преодоление хаоса рискует обернуться насилием над психикой, где искусство из целительного превращается в разрушительное. Это вопрос о моральной ответственности автора, использующего собственную онтологическую рану (пронизывающую само бытие человека, его сущность) как источник для производства провокативного визуального конструкта в своем искусстве.

Философ и киновед Е.М. Вейцман в первую очередь видит в эйзенштейновском «монтаже аттракционов» основу для интеллектуального кино. Интеллектуальное кино Эйзенштейна, фиксирует философ, вырастает из «монтажа аттракционов», из идеи задействовать экспрессивное влияние ритмически акцентированных отдельных кусков для передачи авторского замысла, понятия, идеи – это было социально-психологической установкой кинематографиста. «Монтаж аттракционов» требует достройку до целого фантазией и воображением зрителя, активизируя процесс развития определенных чувств и мыслей. Данный монтаж, оказывая воздействие на «кору мозга» зрителя, заставляет «помыслить целое», где «целое» следует из образа и составляется с помощью отобранных

Материалы психобиографии. М.: BREUS, 2017. С. 97.

компонентов, являя в финале экранное произведение, демонстрирующее закономерность органического единства, тем самым эффективно воздействуя на аудиторию.

В 1927 году Эйзенштейн, размышляя о своем опыте использования «монтажа аттракционов» в фильме «Октябрь», где он сконструировал монтажную цепь, соединяющую фрагменты с разнородными идолами для обозначения социальной сути религии, режиссер задается целью снять особый «кинотрактат» по «Капиталу» К. Маркса. Вейцман фиксирует, что Эйзенштейн мечтает о создании философского полотна, от «раблезианского» развенчивания духовенства (и это уже не просто теза о «богах») до перипетий классовых кровопролитий [189]. Данный опыт дал бы возможность автору реализовать «ассоциативное развертывание» различных элементов, способных и готовых образовать в своем сочленении новые концептуальные связи, где каждый отдельный фрагмент, можно сказать, абстрактен по положению к действительному процессу как целому: «Чем дифференцированней, – тем абстрактнее, и только играя на этом, можно провоцировать определенную ассоциацию» [190]. Разрабатывая проект кинопроизведения «Капитал», Эйзенштейн, по сути, создает новый вид монтажа – интеллектуальный монтаж, в основе которого моделирование способом «сложения» определенных образов абстрактных понятий. В экранной постановке «Капитала» зрительская мысль должна зарождаться из столкновения специально отобранных изображений. По сути, в узком смысле – интеллектуальный монтаж сводился в попытке «управлять мыслью», в широком смысле – это способ передачи научных истин, акта формирования мысли на экране.

Эйзенштейн задумывал «кинотрактат» не только с сюжетом диалектическим, но с сюжетом, в основе которого монтажная цепь развертывания какого-либо действия; он предлагал диалектически сопоставить глобальное и незначительное, упрощенное и нестандартное, одухотворенное и приземленное, чтобы представить обычный день человека как «большое странствие» в кинематографическом

[189] Вейцман Е. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. С. 168.
[190] Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: ВГИК, 2000. С. 531.

измерении. Избегая очевидной схемы изложения событий, он рассмотрел их как звенья диалектико-логической цепи и на основе конкретного факта выстраивал абстракции, философски осмысляя действительность.

В тетрадях Эйзенштейна описаны сценарные наброски примерно так: Германия, безработный в кафе с матросами, подставки для пива с «Gott strafe England» («Боже, покарай Англию») после потопления флотилии англичанами. В тетрадях избыток деталей, выхваченных из жизни начала XX века: спектакль марионеток, консьержка парижского дома, обвиняющая революцию в России, так как она держатель царских займов, споры производителей шелковых чулок о длине платьев. Надо отметить, что образ продвижения товара образовывает длинную монтажную цепь в рабочих записях, порождая противостояния с другими темами, в частности, эксплуатации, гнета, конкуренции, войны. В визуальной цепочке противопоставляются темы искусства и морали: порванный женский чулок и шелковый чулок в рекламном объявлении, танцующие «живые ноги» в витринах магазина, борьба эстетов и епископа за сантиметр шелкового чулка, женщины в Индии, вынужденные шелковичные коконы вынашивать под мышками. Логика Эйзенштейна переносит публику из одного временного пласта в другой, из одной области в другую, охватывая единым взором мир. «Монтаж аттракционов», лежащий в основе интеллектуального монтажа как прием ассоциативного конструирования материала, позволяет демонстрировать диалектику исторического процесса, делая чувственно воспринимаемыми закономерности окружающего мира. Интеллектуальный монтаж, отмечает Вейцман, – средство философского мышления: события в фильмах Эйзенштейна «спрессованы», все документально в киноматериале, все метафорично в монтажном конструировании[191].

Таким образом, наличие разнообразных вариантов осмысления «монтажа аттракционов» у разных философов указывает на широту эйзенштейновского подхода к художественно-философскому образу кинопроизведения. Ямпольский и Подорога углубляются в корни монтажного насилия эйзенштейновского

[191] Вейцман Е. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. С. 166.

аттракциона: их анализ направлен вглубь самой природы этого приема. Вейцман совершает сдвиг в анализе, его интересует не столько генезис и природа «монтажа аттракционов», сколько его функции и потенциал. Он исследует «монтаж аттракционов» не как психотехнику, а уже как готовый, сложившийся метод и инструмент. По его мнению, этот инструмент является основой для создания интеллектуального кино, то есть у Вейцмана схема монтажного аттракциона трансформируется в интеллектуальный монтаж, который воплощает принцип единства логического и исторического, «того закона мышления, согласно которому логика мысли вкратце повторяет логику истории, логику события»[192]. При этом кино, используя «монтаж аттракционов», способно транслировать самые глубокие концепции, идеи, понятия. Надо отметить, что трактовка Вейцмана «монтажа аттракционов» как ранней формулы интеллектуального монтажа, отражающего когнитивные процессы художника, коррелирует с трактовкой самого Эйзенштейна. Ямпольский стремится развернуть дискурс, излагающий определенное диагностированное представление и осмысление автором бытоописательной действительности и себя в ней, и их проекцию в кинокомпозицию, изучение эмоциональной памяти творца. «Монтаж аттракционов» в его интерпретации – своеобразный «антропо-психологический документ», отражающий экзистенциальные основания человеческой природы через призму, как творческую индивидуальность автора, так и универсальных человеческих переживаний. Антропологический смысл здесь в том, что индивидуальный опыт, будучи глубоко осмысленным, помогает раскрыть универсальные истины о человеке, которые актуальны для любого времени и любого человека. «Монтаж аттракциона», таким образом, становится катализатором, который заставляет человека столкнуться с истинной природой человека, даже если она пугает и отвратительна. Вместе с тем интеграция психоаналитического подхода в методологию киноведения позволяет рассматривать кинематограф через его связь с бессознательным человека (автора и зрителя), выявляя имплицитные смыслы, открывая новые пути для анализа

[192] Вейцман Е. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. С. 166.

кинематографических текстов и природы человека. В размышлениях Подороги о «монтаже аттракционов» соединяются философия и литературная критика, эстетика и психоанализ, физиология. Философ акцентирует, что в шоковых аффектах Эйзенштейна проступает сознательная «аттрактивная машина» – этот продуманный механизм воздействия (чью работу можно описать в терминах «анти-антропологической» операции), функционирующий на грани бессознательного, обнажает природу авторского гения и его провокационного потенциала. Подорога предлагает широкий подход к пониманию теории «монтажа аттракционов», указывая на «правило метода», которое требует *«мыслить на языке того, что мыслится»,* и применимо как к кинематографисту, так и к философу. Для ответа на вопросы о том, в каких случаях интенционально смоделированный Эйзенштейном «монтаж аттракционов» становится условием экзистенциального прорыва зрителя к подлинному бытию, и, главное, какой нравственный выбор реализует сам Эйзенштейн в этом противостоянии глубины и эффекта и что это говорит о его понимании природы человека, необходимо обратиться к размышлениям режиссера, используя его собственные идеи и интерпретации «монтажа аттракционов».

В мемуарах Эйзенштейн подмечает, что в искусстве его увлекает человек, обнаруживающий свои ритмы в структуре произведения, влечет автопортрет на стадии некого сосуда, как вместилище для раствора и питания. Присутствие «очень человеческого» его интересует на «недочеловеческой стадии», в тех областях, где человек сокрыт и «непроявленно» существует в искусстве[193]. Именно это увлечение человеком «как сосудом» отраженное в киноработах и теоретических трудах и мемуарах, формирует то, что стало значительным вкладом Эйзенштейна в философско-антропологическое исследование авторского творчества. «Человек-сосуд» у Эйзенштейна – не пассивный объект, а активная площадка для переживания травмы, где «монтаж аттракционов» выступает как инструмент осмыслении этой травмы и исследования глубинной человеческой природы.

[193] Эйзенштейн С. М. YO. Мемуары: в 2 т. Т. 1 / ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 411.

Данный антропологизм философии Эйзенштейна в контексте идеи шокирующего «монтажа аттракционов» строится на водоразделе между интеллектом и эмоцией. Режиссер, воспроизведя в фильмах травматические события автобиографии, использует визуальный аттракцион, как инструмент, позволяющий вынести на поверхность сырое, эмоциональное переживание, одновременно подвергая его интеллектуальному осмыслению. В связи с этим возникает вопрос: не является ли эта сложная игра между личной детской травмой, ее эмоциональным отражением и интеллектуальным препарированием формой замаскированной «художественной мести» под видом правосудия? С другой стороны, целенаправленное нанесение травматического потрясения зрителю с помощью шокового монтажа приводит к экзистенциальному принятию необходимости изображаемых событий. Зритель, проходя через катарсис сопереживания шоку, начинает принимать необходимость тех событий, что демонстрируются в фильме, как часть законов мироустройства. Это принятие становится возможным благодаря тому, что, как писал Эйзенштейн в мемуарах, «понимание добра и зла» – есть «чистое познание» системы мироздания, исследовательское изумление автора перед ее мудростью и связностью всего сущего.

Видимо, творческий процесс в «сооружениях» «монтажа аттракционов» в исследовательском понимании Эйзенштейна и есть акт обнаружения не просто живой жизни системы мироздания, а ее «космической формы», «трагоса шекспировской мести» и предоставления найденного в кинообразах как синтеза размышлений, философских и художественных. Эйзенштейн, исследуя генезис строения произведения, постулирует важность выхода за пределы замкнутых систем («колец ада», «кругов»), стремясь обнаружить в исчерпанном материале («иссохшей лозе») проявления авторской воли, «вольные штрихи побегов», свидетельствующие о преодолении ограничений. Можно сказать, что философский проект «монтажа аттракционов» Эйзенштейна был направлен на диалектическое сопряжение микрокосма личностного опыта с макрокосмом вселенских законов. Медиатором этого сопряжения выступает травматический опыт (шок), в котором аффективные и когнитивные начала даны в синкретическом единстве. Все это

становится основой для следующего признания Эйзенштейна, он пишет в автобиографических размышлениях, что многие годы уходят на осознание, что импульсный фонд шире, чем его исследовал Фрейд, больше рамок индивидуального «биологического приключения», где сфера интимного – не более как в узел стянутый концентрат, отсюда идет тяготение к поиску в искусстве «космической формы» целостного слияния.

Разработка новаторского кинематографического языка для Эйзенштейна является индивидуальным, антропологическим опытом: самому плыть по течению и «наплыть» на раскрытие той неосязаемой и неуловимой «тайны на тайне», которую скрывал от него мир. «Вкапываться в щель» обозначаемой проблемы, приближаясь к сердцевине разгадки тайны для Эйзенштейна обозначало не таить найденное, а тащить на Божий свет – в печать, лекции, книги, так как верный способ, как ни парадоксально, «сокрыть – это открыть до конца». И одним из инструментов познания тайны для Эйзенштейна станет монтажный принцип, позволяющий достичь когнитивно-аффективного озарения. На начальном этапе творчества, как свидетельствуют его мемуары, доминирует хаос разрозненных образов, подобный вихрю. Постепенно из этого хаоса формируется фундамент фильма, «осевшие компоненты» начинают взаимодействовать, интегрируя в динамическую структуру, генерируя новые ассоциативные связи и «новые спонтанные ходы» мысли. Эта сложность фиксации творческого процесса обусловлена его иррациональной и динамичной природой. Можно сказать, что «улавливание сути» изначального «вихревого» элемента (ключевой ассоциации), заключающегося во вращении вокруг оси, позволяет удержать равновесие монтажных конструкций и далее. Таким образом, в «монтаже аттракционов», автор в математических расчетах монтажных конструкций выстраивает не только скрытый «машинно» выстроенный порядок, но в выгодной планировке кусков вовремя фиксирует подвижный росчерк непредвиденного пробега нового неожиданного эпизода, который и станет необходимой пружиной и «загадкой» механизма «перцептивной машины» аттракциона. Получается, что возможности «монтажа аттракционов» способствуют стремлению творца передать собственную

картину мира, миропонимание и чувственные впечатления на экран, где точная рациональная формула в построении монтажной конструкции – лишь средство для воплощения нового художественного образа в разрезе авторских поисков.

Тем не менее, Эйзенштейн-автор осознанно конструирует свой «визуальный аттракцион» как поле смысловой битвы, он сталкивает антропологическое с анти-антропологическим, превращая это столкновение в двигатель всего кинопредприятия. Его антропологический смысл – рождение нового зрения через боль – немедленно оборачивается анти-антропологическим насилием. Можно сказать, что агрессивная машина киноаттракционов не освобождает, она захватывает, разбирает «тело восприятия» на части (расчленяет целостный поток опыта на отдельные, изолированные ощущения: резкий звук, противопоставление планов), подчиняя его ритму – имманентной силе, которая управляет телом и психикой напрямую, минуя сознание. Таким образом, зритель не перерождается, он «распадается» в зрелище, становясь «поверхностью» для записи авторской позиции. В итоге эйзенштейновский «монтаж аттракционов» является операцией двойного захвата: это одновременно и акт веры в способность кинозрителя вынести насилие и «собрать» себя заново, и акт власти, где режиссер присваивает себе право устанавливать границы допустимого страдания. В разрыве между этими полюсами антропологического (сборкой «нового» воспринимающего субъекта) и анти-антропологического («распадом» субъекта в зрелище) и рождается апория: является ли «монтаж аттракционов» инструментом «освобождения» (провоцирующий когнитивный разрыв, разрушающий привычные коды восприятия, уступая место дорефлексивному переживанию), или формой тотального эстетического террора. И не рискуют ли сегодня последователи «монтажа аттракционов», уповая на шок как инструмент прорыва к новому восприятию, оперируя «без анестезии», подменить катарсис – травмой и навсегда «поранить» самого пациента?

«Машина киноаттракционов», как и любая машина, изначально лишена имманентной моральной нагрузки, ее «статус» (инструмент «освобождения», расширяющий возможность человеческого воображения и познания или

«угнетения», использующий образы, которые вызывают сильные эмоции, блокируя рациональный анализ) пребывает в модусе чистой потенциальности. Прежде чем запускать машину визуальных аттракционов, автору необходимо решить, какие из ее бесчисленных потенций – совокупности возможных эффектов, результатов и последствий, которые она способна произвести в сознании зрителя – он желает актуализировать, понимая, что этот выбор обозначит его моральный облик, ценности, нравственные принципы и мировоззрение. Сегодня автор по-прежнему стоит перед пропастью: одним движением машины аффекта он может пытаться исцелить, или глубже ранить. И этот жест останется его экзистенциальным, личным поступком. Таким образом, «монтаж аттракционов» – это не нейтральная техника, а продолжение морального сознания автора. Актуальность «монтажа киноаттракционов» сегодня, проявляющаяся как «аффективный удар», пробивающий броню клипового сознания и цифрового безразличия, заставляет не просто смотреть, а чувствовать отвращение, ужас, протест – и через насилие над восприятием сталкивает зрителя с необходимостью морального выбора. Это лишь подтверждает, что ни одна технология не снимет с человека бремени этического выбора: что сказать, какую форму выбрать и какую реакцию вызвать.

Но удар составляет лишь одну сторону. Вместе с тем эвристическая сила «монтажа киноаттракционов» проявляется не только в разрушении обыденной видимости, но и в диалектическом напряжении, которое, открытое Эйзенштейном, становится «почвой» для «интеллектуального кино» и научно-популярного кино как формы визуального мышления. В смоделированном автором пространстве столкновения концепций, образов и интерпретаций рождается кинометафора: экран становится лабораторией смыслов, а зритель – со-исследователем, творящим смысл здесь и сейчас.

2.2. Познание мира и человека через призму авторской рефлексии и «интеллектуального монтажа»: научно-популярное кино В.М. Кобрина

Средства кинематографа активно используются человеком в целях самопознания и познания мира. При этом визуальность не только не является

препятствием, но и создает новые возможности на уровне оперирования формами абстрактного рационального познания. Режиссер В.М. Кобрин, обращаясь к научно-популярному кино как инструменту философского исследования, осуществляет трансформацию абстрактных концепций путем их визуальной репрезентации в чувственно воспринимаемые образы и становится важным посредником этого преобразования. Его рефлексия и методология (такие как эйзенштейновский «интеллектуальный монтаж») выступают в роли «когнитивной» линзы, через которую научное знание переплавляется в экранную поэтику. При этом научно-популярное кино раскрывается в антропологическом аспекте и становится практикой исследования человека через кинотехнологии, где визуальный язык не только передает знание, но и конституирует новые модусы человеческого присутствия в мире. Кинорежиссер, используя монтаж, метафоры и ритм, направляет зрителя к открытию этих модусов, проектируя авторским замыслом событие встречи, в котором зритель обнаруживает себя в точке пересечения научного, эстетического и экзистенциального.

Именно в этом контексте, когда человек встречается с собою в зеркале экрана, когда его сущность актуализируется через посредничество медиа, монтажный принцип приобретает особую значимость, организуя глубинный процесс авторского создания научно-популярного фильма и детерминируя его рецепцию. Монтажный принцип вовлекает зрителя в машинерию смыслопорождения: диалектическое столкновение кадров провоцирует генерацию новых интерпретаций, обеспечивая глубокое восприятие сложных концепций. Предельным осуществлением данного подхода является эйзенштейновский «интеллектуальный монтаж», основанный на «монтаже аттракционов» (шоковом столкновении образов), генерирующий кинометафоры, в которых концептуальная сложность совпадает с аффективной силой. Именно этот подход трансформации абстрактного в переживаемое находит применение в современном научном кинематографе Кобрина как механизм экспериментального переконфигурирования опыта бытия.

В. М. Кобрин – автор учебных научно-популярных фильмов отмечает, что

учебное кино движется к возрастающей интеллектуальности, где диалектика монтажных комбинаций, оперируя визуальными оппозициями, инициирует аффективную эмоцию, которая катализирует переход от переживания к интенции рефлексии, пробуждая мысль через эмоциональное потрясение: от кадра к впечатлению, от впечатления к мысли. В фильме «Регуляция» Кобрин приводит цитату Н. Винера о том, что математические узоры во многих случаях долговечнее, чем создание природы, так как сотканы из идей, раскрывая доступ к сфере вечных и неизменных истин. Это утверждение, по сути, установка для современного научного кино: найти визуальный аналог научным абстракциям, выразить идеи в образах, сконструированных по монтажному принципу.

В начале 20 века Б. Балаш уже видел потенциал кино в синтезе «умозрительной философии» и «чистой эмоции», что, по его мнению, может вернуть интеллектуальность к ее живым истокам [194]. Вместе с тем Кобрин, анализируя проблему создания научного фильма, подчеркивает сложности, связанные с отрывом формализованного научного языка от чувственно-воспринимаемого мира человека, что порождает ряд вопросов. Как преодолеть разрыв между научным миром и художественным? Как создать механизм трансляции научных абстракций на язык повседневного опыта и какими способами киноязык обеспечивает репрезентацию абстрактных теорий через визуально-звуковые образы?

Ответ на эти вопросы Кобрин искал в эйзенштейновской теории «интеллектуального монтажа» с «аттракционом шока», которую он применял для создания научно-популярных фильмов по химии, физике, биологии. Данный подход, опирающийся на авторское «внутреннее размышление» и эмоциональный импульс, выражая научное понятие через эстетические и материально воплощенные монтажные решения, позволил Кобрину создать связь между научными абстракциями и повседневным восприятием, открывая кинозрителю «прозу науки» средствами искусства. Благодаря «интеллектуальному монтажу»

[194] Балаш Б. Дух фильма / пер. с нем. Н. Фридланд; ред. и предисл. Н. А. Лебедева. М.: Художественная литература, 1935. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://textarchive.ru/c-1951281.html (дата обращения: 29.12.2024).

наука обретает нерв, черты чувственной очевидности; взаимопроникновение науки и искусства создает рефлексивную среду, где переосмысляются принципы познания и творчества, что ведет к углублению и преобразованию авторского метода.

В этом контексте актуальными становятся слова М. Серра, описывающего в статье «Кто командует парадом» ситуацию, где отсутствие диалога между разными сферами знания препятствуют их взаимообогащению. Он отмечает, что мир делится, с одной стороны, на литераторов и гуманитариев, а с другой – на ученых, при этом одни ничего не ведают о других. Кто стал востребованной фигурой прошлого столетия – А. Флеминг (изобретатель пенициллина), или Ж-. П. Сартр? – задает вопрос философ. А. Тьюринг или П. Бурдье изменили лицо мира? И что вообще общество знает о них? Критический разрыв, по Серру, между обществом, реформированным точными науками, и обществом, управляемым гуманитарными науками, надобно устранить и ликвидировать. Для этого нужен «Новый мудрец» (*Tiers-Instruct*) – деятель науки и гуманист, эксперт в эмпирических познаниях, специалист инактивного и живого, «погружающий свои корни в культурный слой, вплоть до самых тектонических плит черной памяти глагола и тела», а значит – современный и архаичный, странствующий, но идущий стабильно, и, наконец, сгорающий от любви к человеку[195]. Тейяр де Шарден утверждает в своих работах похожую ипостась мудреца, являя сложный образ личности с оригинальным внутренним центром. Венец оригинальности человека, по выражению философа, не индивидуальность, а личность, находящаяся в соответствии с эволюционной конструкцией мира. Человек – это пламя, чтобы «передать себя» (для своего же существования) следующим поколениям, человек должен отдать, иначе дар исчезнет. Отдать то, что каждый излучает не только в виде открытий и изречений, творений искусств, а того, что внутри каждого из нас создается, в данном контексте – это «оригинальный центр», в котором «универсум осознает себя специфическим, неподражаемым образом нашего „я“»[196]. При этом

[195] Серр М. Договор с природой / пер. с фр. С. Б. Рындина; науч. ред. О. В. Хархордина. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. С. 175–176.
[196] Тейяр де Шарден П. Феномен человека / пер. с фр. Н. А. Садовского; предисл. и коммент. Б. А. Старостина. М.:

мыслитель добавляет, что «сосредоточение сознательного универсума было бы немыслимым, если бы одновременно со всей сознательностью (Conscient) он не собрал в себе все отдельные сознания, при этом каждое сознание продолжает осознавать себя в конце операции»[197]. То есть речь идет о том, что в сплетении «крупинок сознания» они не утрачивают своей самобытности, а, наоборот, возвеличиваются. Конвергенция не только сохраняет элементы, но и усиливает их, создавая нечто более значительное, чем сумма частей. Склонность «сознаний к смешиванию», по мысли Тейяра, выражает облик окончательного пребывания мира, существующего в акте психической концентрации, и это система, единство которой согласовано с высоким уровнем гармонизированной сложности. В любой сфере, идет речь ли о членах сообщества или о клетках организма, или о компонентах духовного синтеза, разворачивается дифференцированное единство, где элементы усовершенствуются и довершают себя в каком-либо организованном целом, не растворяясь при этом, как крупинки соли в воде, не теряясь, как капли воды, а соединяясь по «линии своих центров», подчеркивая глубину своей единичности. Эта гармония и взаимосвязь элементов, присущая всем сферам жизни, находит свое выражение в человеке, который, по мнению философа, является «ключом мира», собирающим вокруг себя все «силы и предметы». В силу свойств мысли человек оказывается в узле, главенствующим в настоящее время над целым участком космоса, открытым для опыта, поэтому человек – это центр конструирования универсума, а не затерянная частица в космическом молчании[198]. Таким образом, к человеку надо сводить всю научную деятельность, которая включает в себя человека в полном объеме, чтобы дать завершенное представление о мире.

Привлечение обширных фрагментов из работ Серра, Тейяра служит для обоснования режиссерской рефлексии Кобрина относительно онтологической причастности человека к мирозданию, что позволяет инкорпорировать

Наука, 1987. С. 206.

[197] Там же.

[198] Тейяр де Шарден П. Феномен человека / пер. с фр. Н. А. Садовского; предисл. и коммент. Б. А. Старостина. М.: Наука, 1987. С. 40.

философские парадигмы в контекст кинотворчества. Доктор физико-математических наук Г. Ю. Резниченко отмечает, что ее работа с Кобриным над каждым фильмом по биофизике начиналась с написания философско-научного эссе по проблематике этого фильма: «Будучи человеком искусства, он имел онтологическое мышление» [199] . Кобрина интересовал закон мироздания, зарождение жизни, граница живого и неживого, пространство и время, различие и сходство процессов в живой и неживой природе, он по-новому осваивал области «невизуализированных» ранее научных теорий квантовой механики, положение человечества между биологической сферой и технической сферой, проблему самоорганизации «сложных систем». По сути, режиссер использовал научные идеи как материал для своего образного мира, а кино считал способом осмыслить роль науки в познании мира и человека. Стремясь к экранному миру со своей эстетикой и философской глубиной, автор, по его мнению, должен заполнить и замкнуть собой территорию между землей и космосом – протереть зеркальную поверхность, в которую смотрится человечество.

Таким образом, научно-популярные фильмы Кобрина конституируют новую парадигму экранного повествования, в которой научные идеи, утратив ореол неприкосновенной истины, вовлекаются в игровую интерпретацию, провоцируя у зрителя эффект интеллектуального озарения и культурного энтузиазма. Моделируя видимый мир отвлеченных абстракций науки, Кобрин осуществляет эстетическое переосмысление научных концепций, обращаясь к «интеллектуальному монтажу» как стратегии порождения новых смыслов и к экспериментальной обработке изображения. Кинематографист посредством мультимедийного кинематографа с его полисемантичной направленностью предлагает зрителю нелинейное повествование, отражающее особенности мышления современного человека, привыкшего к комбинационным «визуальным контрапунктам» и парадоксам современного мира. Визуальные метафоры такого кинематографа, допускающие множественные интерпретации, создают

[199] Кобрин… / сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко и др. Н. Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»: МПК-Сервис, 2005. С. 28.

пространство для диалога между зрителем и автором.

Вместе с тем фильмы Кобрина, по замечанию А. Ю. Хржановского, надо просматривать на видеоплеере, позволяющем ставить на паузу и открывающем возможность детального анализа каждого смыслового знака. Кроме того, М.Б. Ямпольский предлагает изучать кобринский кинематограф не только как символический, но и аллегорический, где энергия аллегории формируется от исключительного напряжения, обеспечиваемого сочетанием несоединимого[200]. Как утверждает философ, в фильмах Кобрина обнаруживаются признаки аллегорического жанра, базирующиеся на парадоксальной архаичности всего его кинематографического мира. Эта архаичность позволяет извлекать фантастические объекты из разнообразных свалок ушедших эпох, порождая эффект игрового контраста между современностью и прошлым. Так, в кобринских фильмах архаическая печатная машинка заправлена экраном компьютера вместо бумаги; часы смонтированы из лезвий кос – аллегорических признаков смерти, ликвидирующих реальное время; ракета сконструирована в монтажной фразе из башенки церкви, к которой прилажена странная вертушка. Зритель, вынужденный усилием соединять несочетаемое, оказывается в ситуации выбора, где закон целесообразности (оплот постижимости реальности) парадоксально подрывается монтажной концепцией Кобрина. К слову, каждая культура, по мнению Ю. М. Лотмана, подвержена бомбардировке летящих и падающих на нее со стороны, сходно метеоритному дождю, отдельных и случайных текстов, причем речь идет не о текстах, инкорпорированных в связную историю, а о самостоятельных «возмущающих вторжениях», провоцирующих развитие культуры[201]. Принцип диссонанса, нарушения ожиданий лежит в основе как эволюции культуры, так и создания индивидуального художественного произведения, что подчеркивает роль художника, как активного автора культурных процессов, который может сознательно обыгрывать механизмы столкновения, сводить несводимое. Из этого парадоксального «несоответствия» и рождается искра, мгновенный разряд между

[200] Кобрин… / сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко и др. Н. Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»: МПК-Сервис, 2005. С. 349.
[201] Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука, 2022. С. 29.

разнородными фрагментами.

Ямпольский подмечает близость кинематографического текста Кобрина с литературными фрагментами немецких романтиков, которые избирают фрагмент в качестве образца для литературной формы, максимально высвечивающий ту остроумную «идею-вспышку», которая позволяет сочетать разнородное. Кобрин, по мнению философа, пытается «противопоставить рационализму членящего и анализирующего научного познания свою художественную эпистемологию, основанную на вспышке Witz» [202] . Именно там, где индивидуум ожидает столкнуться с чем-то чуждым, такая идея обнажает внезапную близость скрытых смыслов, превращая шутку в акт узнавания. Фрейд, рассматривая «Witz» (шутку) в качестве актуального инструмента бессознательного одоления социальных запретов, фиксировал, что за «Witz» стоит механизм непредвиденного обнаружения вытесненного, но узнаваемого содержания там, где индивидуум предполагает обнаружить «раскол» в ткани привычного, выявляя латентные границы между ясным и неузнанным. Распознавание знакомого, по мнению Фрейда, один из факторов, сопрягший «Witz» с восторгом, кроме этого, шутка есть прием установления связи между чуждыми людьми, так как техника остроты позволяет сэкономить «мысленный путь» друг к другу[203]. Потому немаловажно, чтобы в несочетаемых монтажных комбинациях киноавтор уловил «идею-вспышку», остроумную шутку, которая обнаруживает суть кинематографической аллегории. Кино как таковое обращено к «невербализованной вспышке» просветления, близкой чуду, – и аллегория, будучи образцом шокового смысла в кобринских работах, не только обретает силу удивительного, но и парадоксально сопрягается с философическим изысканием. Не случайно Кобрин выстраивает монтажную эстетику на особенной стратегии познания, своеобразном юморе, «абсолютно из ничего», как заявлено в заглавии одной из его работ. Название для фильма, как позже объясняет Кобрин, заимствовано из «Философии религии» Гегеля, где сказано, что Бог абсолютно из ничего творит, поскольку нет того, что

[202] Кобрин… / сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко и др. Н. Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»: МПК-Сервис, 2005. С. 351.
[203] Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / пер. с нем. Я. Когана. СПб.: Алетейя, 1998. С. 150.

Ему до этого прежде предшествовало[204]. Но искусство порождается человеком, отсюда правомерен вопрос: из чего творит человек, из чего творит Кобрин? Техническая производительность человека, по Гегелю, внешняя, где субъект, инициируя действие, обращается к материалу, который прорабатывается и демонстрирует сопротивление, но должен быть преодолен, побежден; оба при этом выступают как противоборствующие предметы. Бог же в высоком понимании, священном смысле есть некое первое, в котором Создатель выступает как начало, а не как результат, ибо «Бог творит самого себя, а не из себя самого возникает»[205].

В природе же, отмечает Гегель, истинное чудо – это сознание человека о том, что в многообразии мира присутствует некая закономерность. Из набора вещей, которые предлагает мир, надобно явить, по мнению Кобрина, некое смысловое поле, освоенное художником, обладающим высокохудожественной интуицией, импровизационным мышлением и интеллектуальным прозрением, обращающим сознание зрителя к тайнам мироздания. Кинопроизведение «Абсолютно из ничего» в экспозиции содержит текст, в котором изложено, что история фильма началась в ноябре 1974 года, когда было отправлено радиопослание с земли возможным жителям иных миров. В сообщении закодированы человеческий облик, информация об эволюции жизни на земле. Поиск в космосе других форм жизни в фильме визуализируется с помощью технологичных образных моделей, берущих на себя задачи по толкованию истории развития человечества неким сторонним наблюдателем. На основе монтажного принципа возникают многомерные пространства и фантастические существа: за полоской песка – космос, за старым пирсом – «движение материи» и порожденные спорогенезом новые формы жизни. Творческое мышление Кобрина буквально переполнено космическими идеями и авангардистскими нарушениями всяческих норм. Созданные с помощью трехмерной компьютерной графики абсурдные миры искажаются и бесконечно развертываются навстречу друг другу, организованный

[204] Гегель Г. В. Ф. Философия религии: в 2 т. Т. 2 / общ. ред. А. В. Гулыги; пер. с нем. П. П. Гайденко и др. М.: Мысль, 1977. С. 91.
[205] Там же.

вертикальный визуальный поток беспокойно движется сквозь пространство и время, и то, что было снаружи, оказывается внутри – так внимание обращается, например, на незримую сердцевину механической кувшинки. Кувшинку заслоняет парящий в воздухе угольный утюг, который модифицируется постепенно в мясорубку, изготовляющую фарш из хромосом X и Y. Такой же углубленной творческой интуицией и методикой аранжировки нового, оригинального видения реальности обладал и художник Пауль Клее, его книга «Мыслящий глаз» организована на основе концепции предметно-визуальных «эквивалентов» надобыденных состояний.

Фильмы Кобрина так же полны, как и у Пауля Клее, знаками, летающими буквами, многочисленными ключами, модернистскими совмещениями плоскостей, множеством деталей «вагнеровского масштаба», силой «взвинченного движения» в метаморфозном пространстве. В итоге произведения обретают качества иного измерения. В.А. Подорога, рассуждая о работах Клее, фиксирует, что перед зрителем не «графика-для», а «графика-в-себе», и это «пред-образная материя образа», то, что создает внешнюю видимость образа, а затем пропадает, как только образ проявляется[206]. У Пауля Клее растительные мотивы в картине «Космическая флора» сопряжены с фотографиями немецких ученых, зафиксировавших микроорганизмы, многоклеточные структуры причудливого строения, предназначающиеся для размножения, планктон («блуждающий»), бессосудистые растения. Художник, таким образом, восстанавливает часть некого райского сада, образ Творения, природу во всех деталях, когда все виды идиллически уживаются соответственно Господнему плану. Сходно идеям Клее, Кобрин рассматривает в фильме «Абсолютно из ничего» мир как некий глобальный механизм, заведенный неведомым «часовщиком» для выражения исповедного состояния. Видимо, поэтому фильм завершается словами, что братьев по разуму, пока есть время, надо искать на земле, а не в космосе, и никакая хромосомная концепция наследственности не готова прокомментировать загадки

[206] Подорога В. А. Феноменология тела: введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 гг. М.: Ad Marginem, 1995. С. 184.

любви.

Таким образом, мироздание в научных фильмах Кобрина отождествляется с бесконечным потоком движения, охватывающим человека и предметы. Планы Эйзенштейна – кино, сконструированное по методу «потока сознания» Дж. Джойса, осуществлены в научном кинематографе Кобриным: визуальный смысловой поток в монтажных фразах идет по прямой линии, осуществляет ход назад, уклоняется в сторону, и смотреть его фильмы можно в обратном порядке. В центре эйзенштейновской теории о «внутренней речи», отмечает В. В. Иванов, передача некого «структурного ритма» потока сознания, а это уже будущее киноискусства[207]. Юнг фиксирует, что Джойс в «Улиссе» разворачивает изнанку хаотичного бытия, где основу мелодии связующих событий приходится искать с лупой, книга напоминает некого червяка, у которого, если его расчленить на части, из хвоста возникнет голова, а из головы – хвост[208]. Специфика джойсовского стиля, его многозначные образы близки к полисемии кобринских визуальных конструкций, здесь тоже ускользает смысл, но техника осмысленного ритмического чередования визуальных обликов автоматически гипнотизирует, заставляя всматриваться в пространство экрана. Пафос новизны, по мысли Кобрина, – в экспериментальном представлении синтетического кинообраза как метода «упаковки» в кадр многократных экспозиций, что дает пищу для размышлений об отношениях искусства и техники, творца и преодолеваемого им материала. Обретая эстетическую выразительность, этот прием проявляет изобретательский импульс автора в разработке нового киноязыка и расширяет возможности монтажного принципа.

Целенаправленная работа с техникой для абстрактных монтажных образов раскрывает авторскую манеру монтажа и будущую композицию. Кобрин видел ее внутренним зрением: комбинировал кадры, разрывал материал в монтажной, наутро повторял. В целом творческий акт, по Юнгу, представляет собой произрастание в душе художника некого живого существа, которое является

[207] Иванов В. В. Эстетика Сергея Эйзенштейна. М.: Академический проект, 2019. С. 382.
[208] Юнг К. Г. Собрание сочинений: в 19 т. Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке / пер. с нем. М.: Ренессанс, 1992. С. 166.

«обособленной частью души» и ведет свою особую самостоятельную жизнь, к тому же сообразно свой силе выражается в виде нарушений привычных операций разума, либо на «правах вышестоящей инстанции мобилизует *Я* на службу себе»[209]. Иными словами, творческий процесс может подчинить себе всю личность автора, заставляя действовать вопреки рациональным установкам и логике. Кобрин отмечал, что вполне вероятно, что с наступлением XXI века методы познания, основанные на формально-логических принципах, могут уступать место интуитивным и бессознательным способам узнавания мира, таким как творческая интуиция, бессознательные ассоциации и образное мышление. У Бергсона процесс разворачивание творческого акта, изготовление абсолютно нового означает, что во вселенной надо распознавать два движения – «упадок» и «подъем», где «упадок»– лишь сверток, падающий вниз. Этот акт происходит мгновенно, напоминает спуск запущенной пружины, а подлинным образом наличествует второе движение – «подъем», который начинается с внутренней работы созревания и творчества[210]. «Упадок» – это необходимый этап свертывания, концентрация энергии, которая впоследствии выплеснется в создание нового – «подъем». «Упадок» отрицает старое, но не просто уничтожает его, а преобразовывает. Во время данного преобразования могут возникать сомнения и страхи, борьба с привычными шаблонами мышления и поиск собственного «нового голоса». Данный процесс преобразования, характерный для творческого поиска, находит отклик в трудах Б. М. Кедрова. Ученый, фокусируясь на практических трудностях исследовательской деятельности, анализируя барьеры и ошибки, с которыми сталкиваются исследователи в процессе творческого поиска нового, выделяет важный принцип поиска – преодоление препятствий. Этот подход близок Кобрину, для которого творчество – это рождение нового через барьеры. Подход предлагает превращать барьеры в «прорехи» возможного, где препятствие становится соавтором, партнером по диалогу с еще нерожденным. Не прорыв сквозь, а рост благодаря: сопротивление среды как важный катализатор творчества.

---

[209] Юнг К. Г. Собрание сочинений: в 19 т. Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке / пер. с нем. М.: Ренессанс, 1992. С. 108.

[210] Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. С. 25.

Такой подход в исследовании движения поисковой творческой мысли, основан Кедровым на анализе фактического материала исторических моделей творческих операций в науке, технике и сферах духовной жизни индивидуума. Основным стержнем в размышлениях является разработанное ученым представление о преодолении «познавательно-психологических барьеров» (ППБ), возникающих автоматически в поисках нового, и их тормозящей функции на пути к истине. Кедров фиксирует, что требуется соблюдение необходимого условия для поисковой мысли, направленной на постижение еще не разгаданной задачи, это ее непрерывность и постоянная работа в момент отгадывания. Важным положением является и то, что сам исследователь должен обладать ассоциативным мышлением для улавливания случайной связи между мучившей его задачей и не связанным с ней событием бытового характера, в противном случае он может пройти мимо подсказки, так и не распознав ее[211]. Механизм данного барьера, который возникает при случайном пересечении двух независимых событийных пластов, где один пласт – это становление творческой мысли, движение к истине, второй – внешний и сторонний, имеет отношение к поисковой ситуации Кобрина. В его работе по конструированию визуального материала этот механизм проявляется как необходимость преодолеть барьеры для нахождения нового смысла. Кобрин дробит движение «случайными кадрами», предлагая остроумную игру по отыскиванию значения и смысла в каждой детали фантасмагорической монтажной конструкции: брак на пленке переводит в интеллектуальное изобретение, непредвиденное «подергивание» камеры обыгрывает как смысловое ударение. Из-за поврежденного обтюратора (оптического механизма, используемого для периодичной приостановки потока излучения) в кадре фильма «Особенности кинетики биологических процессов» появляется неожиданно магическое мерцание, и автор дает возможность картинке «задышать» по-новому. Преодоление барьеров для Кобрина – это источник для монтажного творения. Кобрин расширяет процесс восприятия, исследуя непредвиденное как некое

[211] Кедров Б. О творчестве в науке и технике: научно-популярные очерки для молодежи. М.: Молодая гвардия, 1987. С. 67.

испытание творческой жизни, его авторский способ состоит в том, чтобы извлечь из бесконечности жизненных впечатлений тот уникальный «монтажный текст», который даст возможность воссоздать идею по частям и реконструировать то, обо что «запнулся» в поиске.

В поисках нового Кобрин ускоряет покадровую съемку и переносит действие в сюрреалистическую плоскость: публика оказывается там, где реальность меняется от иррациональности до гиперреальности, открывая множество миров. Монтажный принцип, создающий это измерение, позволяет увидеть и человеческую жизнь, где свет и мрак образуют диалектическое единство. Человеческая жизнь в кобринском кадре то «прибывает» вместе со свечой в целлулоидной руке, то «убывает», падая в бездну лестничных пролетов, сталкиваясь со смертью и возрождением. Но присутствует ли вообще человек в научно-кинематографическом дискурсе Кобрина, или он представляет собой не что иное, как конструкцию, совокупность потенциальностей, погруженную в динамический поток бытия? Каким образом кобринский экранный человек справляется с экзистенциальным вызовом смерти? Готов ли он принять смерть как неизбежность, или ей сопротивляются населяющие фильмы механические куклы, человек-обезьяна, человек-машина (сплетение человека и окуляров, многочисленных проводов, дисков, светильников) и, наконец, «тело-протез», экзоскелет, где за каркасом бьется сердце живого человека? Не случайно поэтому Кобрин свой кинематограф истолковывает как кукольное психоделическое действо, где персонажи ведут себя по канонам космического театрального искусства. И на формирование аудиовизуального психоделического поля, по мнению режиссера, повлиял комплекс идей, появившийся в такой далекой от киноискусства плоскости, как теоретическая физика: мир предстал перед человеком парадоксальным, фатально состоящим из самостоятельных, отдельных частиц[212]. Понадобилось интеллектуальная зрелость, по мысли Кобрина, чтобы в очередном противоречии бытия увидеть надежду и смысл, так как научно-

[212] Кобрин… / сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко и др. Н. Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»: МПК-Сервис, 2005. С. 49.

технический прогресс не гарантирует повышения благополучия и удовлетворенности человека.

Это противоречие, где исключительные достижения человека в мире науки и техники не всегда ведут к человеческому счастью, было отмечено К. Ясперсом, считавшим, что достижения человека в научно-технической сфере привели человека к душевной вялости. Возникает угроза, что в науке, философии, искусстве сохранятся только нормы технической рутины, и если даже технический практицизм достигает совершенства, то отсутствие стиля в осознании прошлых времен, когда в каждом росчерке орнамента «просвечивала трансцендентность», лишает ядра даже самое совершенное произведение. Ясперс указывает, что современный человек как будто не может дышать, ибо мир духовной действительности больше не охватывает его. Что касается кинематографа, по мнению Ясперса, кино представляет мир, каким, по всей вероятности, его не видели: разрастается оптический опыт, расширяются знание о человеке, местности. Но ничего не разглядывается длительно, публика видит потрясающее, что не улетучивается из памяти, но на смену внутреннему напряжению приходит ни с чем несравнимая пустота души[213]. По мысли философа, пустота души ведет к поиску «нечто нового», человек с готовностью дает название нового тому, что желает сделать достаточно весомым: новый уровень культуры тела, новая рефлексия, новая конструктивность. Образованным считается тот, кто являет себя новым, в хаосе начитанности можно говорить все, но существенное понимание мира и человека представляется невозможным. Фактически то же самое резюмирует Кобрин – слой поверхностных высказываний, суждений входит в жизнь и становится частью культуры человека, растворяя постепенно истину.

В научно-популярной трилогии «Гомо Парадоксум» Кобрин исследует человека как парадоксальное создание, притязающее на здравомыслие и выдающее свою неосведомленность за знание. Данную трилогию можно отнести к научно-популярной сатире, появившейся из труда Д. Морриса «Голая обезьяна», где человек – потомок особенного вида обезьян и полуобезьян, чей мозг и

[213] Ясперс К. Духовная ситуация времени / пер. с нем. М. И. Левиной. М.: АСТ, 2013. С. 180.

интеллектуальные способности формируются после половой зрелости. В. И. Вернадский в своих трудах упоминает британского анатома Г. Э. Смита, который отмечает, что он не замечает никакой значительной разницы между мозгом обезьяны и человека[214]. И такая духовно неразвитая «голая обезьяна», оснащенная технически, предъявляет права на место царя природы, стирая из памяти, что основные черты незрелости «данного царя» – это стремление к разрушению, нетерпимость, ненасытность. В трилогии Кобрин использует записи душевнобольных, маскируя их под монологи разумного человека. Прибегая к данному монтажному контрапункту комических представлений, автор в откровенной бессмыслице монологов указывает на то, что человек, обрастая знаниями, не приближается к тайнам мироздания. Поэтому в фильме «1991=ТУТ» «человек-обезьяна», наделенный атрибутами цивилизации, ходит по городу с портфелем, а «человек разумный» предстает мертвой скульптурой – символом отчуждения. Небо, проносящееся через решетчатое окно, усиливает впечатление заключения, подчеркивая связь человека с природой через ограниченные рамки.

В целом, монтажный принцип дает возможность Кобрину соединять два неожиданных кадра для получения в третьем кадре «необычного экстракта», «неизвестной материи», «нового человекоподобного существа». Его интересует в кадре «массивная легкость», где любая мелочь становится весомой, водораздел живого (трепещущего) с неживым (статичным), переходное положение между человеком и «нечеловеком», утратившим божественный отсвет и пугающим своими бессмысленными действиями.

Монтажная структура у Кобрина, представляя плотный закольцованный образ, основана на наслоении сложных пластов, соединенных по принципу гротеска и иррациональности; чем разнообразнее и парадоксальнее идет сцепление кадров на основе монтажного принципа, тем интенсивнее погружение сознания в многомерную систему образов. Перед кинозрителем стоит задача мгновенного схватывания уникальной «монтажной вспышки»: за считанные секунды воспринять и осмыслить краткий кадр, навсегда исчезающий и

[214] Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М.: АСТ, 2023. С. 363.

обращающий сознание к тому, о чем речь шла лишь косвенно. Металлический «живой» шар, курсирующий в пространстве экрана, стал зрачком глаза; панцирное существо в тарелке – резьбовым элементом. Такой «монтаж аттракционов» вполне можно рассматривать как метафору трансформации, которая происходит с человеком в процессе его взаимодействия с миром и с самим собой.

Рефлексируя над инструментами кинематографа («интеллектуальный монтаж», «монтаж аттракционов», «монтажная шутка»), Кобрин разворачивает антропологическое исследование, где зрительское восприятие становится основным объектом изучения и целенаправленной трансформации. Следовательно, кобринский киноязык представляет собой самобытный способ познания и осмысления мира через кинематограф. Заложенные в его основе концептуальные основы продуцируют новое знание, что делает его методы и подходы предметом перманентного осмысления и актуальной критики. Акцентируем следующие характеристики киноязыка Кобрина: 1) Своеобразие авторского философского мышления в художественной форме заключается в создании особой оптической конструкции, способа сборки реальности, которая обретает философскую значимость через образную специфику. Это практика воплощенного философского мышления, где «интеллектуальный монтаж» – ключевая составляющая киноязыка. Отличительной особенностью «интеллектуального монтажа» Кобрина является использование аллегорической визуальной шутки «Witz» (сверхметкого уточнения смысла), где шутка, входящая в невидимые «тросы» общего строения фильма, выступает как инструмент создания интердискурсивного напряжения, когда два совершенно разных «языка» (наука и шутка) пытаются говорить об одном и том же. Такое использование «интеллектуального монтажа», опирающегося на визуальную «монтажную шутку», разворачивает игровое поле смыслов, способное взламывать реальность через гротеск, парадокс, аллегорию и шутку, переводя процесс познания в озарение, инсайт узнавания, заставляя зрителя увидеть предмет с неожиданной и новой стороны. Возникает гибридное поле (зона совместного вопрошания), где искусство и наука не иллюстрируют друг друга, но совместно конструируют

новые условия для того, что вообще может быть увиденным и осмысленным. Например, концепции биофизики и квантовой механики в «монтажной шутке» Кобрина непосредственно обусловливают интенсивный поиск визуальных аллегорий, метафор, связанных с темой научного фильма. В итоге биологическая клетка представлена как крепость, ферменты имеют вид парящих ключей, которые должны открыть ворота крепости. Или электрон – это автомобиль, летящий по городу. Тенденциозно укомплектовывая вместе разные предметы, связывая диалектически всего со всем, Кобрин здесь не иллюстрирует идеи, а осуществляет опыт, где научные данные обретают статус феноменологических единиц в логике развертывания художественного смысла.

2) В кинопрактике Кобрина мы имеем дело с эффектом перцептивного перенапряжения, где кадр, посредством современных кинотехнологий, представляет собой поле сжатой визуальности. Речь о контрапунктном подходе Кобрина к стилистике многоэкспозиционного изображения, где упаковка двадцати-тридцати экспозиций в единый кадр – это выстраивание сложнейшей полифонической структуры для взгляда. Комбинированные изображения, наслаиваясь друг на друга, словно «гасят» друг друга, создавая ту самую «непрозрачность», которая и есть условие притягательности: ведь любая непонятная вещь цепляет взгляд. Одновременность прочтения здесь невозможна, поэтому рождается особое время дешифровки, зритель не следует за нарративом, а блуждает в лабиринте наложенных друг на друга оптических событий, каждое из которых претендует на аффективный отклик. В данном монтажном решении режиссер становится конструктором сред восприятия, его высказывание представляют собой лабораторию оптико-эффективных экспериментов над кинопубликой. Сложная монтажная структура фильма мобилизует восприятие зрителя, заставляя его работать на пределе своих возможностей, вынуждая стать сотворцом уникального экранного мира.

3) Кобринский «интеллектуальный кинематограф» функционирует не как сложение кадров-частей, но как их аналитическое столкновение, производящее доселе невиданную «оптическую материю», заряженную собственными

смыслами, эмоциями и энергией. Эта материя становится инструментом аналитики воображаемого и опытно-экспериментальной площадкой для сборки новых, проблематичных моделей человека. Режиссер словно задается вопросом: каким еще может быть человек? Какие неизвестные и новые формы «человекоподобия» можно сконструировать? Анализируя, как кинематограф преображает знакомые формы в чужеродные «существа», автор обнажает новую, искусственную природу человеческого присутствия на экране, открывая тем самым возможность для бесконечного пересмотра антропологических границ. Создавая человека из техно-элементов, Кобрин, всматриваясь в эту конструкцию, в поисках «дыхания живого», показывает, что «живое» – это результат, который может родиться из самых неожиданных материалов. Он как бы устанавливает: «Сегодня человека собирают как машину из деталей, но посмотрите, даже в этом механическом монстре можно разглядеть жизнь». Это не прославление киборга, а тонкая ирония сведения человека к функции.

Понимание киноязыка Кобрина открывает доступ к его практической модели познания – методу конструирования экранного образа человека. Основанная на «интеллектуальном монтаже» авторская техника служит инструментом анализа антропологического сдвига: от человека естественного к сконструированному. Это позволяет выявить трансформацию самого понятия «человек» и переосмыслить границы между человеком, культурой и технологиями. Таким образом, кинометодология Кобрина обладает эвристическим потенциалом для современной медиафилософии, а сам Кобрин может быть рассмотрен как медиафилософ, чей инструментарий опередил свое время и предлагает основу для «картографирования» опыта XXI века.

2.3. Конструирование нового человека на экране и нравственная позиция автора в контексте инновационной установки на преобразование человека

Экранные образы человека, созданные на основе монтажного принципа и с использованием инновационных технологий, часто порождают комплекс

взаимосвязанных вопросов. За вопросами эстетического содержания встают фундаментальные философские вопросы о природе человека, его идентичности, нравственной позиции автора созданных образов. Автор, имея открытый доступ к кинематографическим техникам и технологиям, применяя монтажный принцип, деконструирует тело, чтобы создать новый образ человека. Монтажный принцип, примененный к телу человека на экране, подвергает его декомпозиции и последующей рекомбинации в соответствии с художественным замыслом. Режиссер сталкивает различные состояния человека на экране (спокойствие/ярость), оппозицию (человек/животное), роли (палач/жертва), модусы (аполлоническое/дионисийское), реализуя тем самым теорию интеллектуального монтажа. В результате этого столкновения возникает новое, «третье» качество – визуальный синтез, целостный образ («антропологический гибрид»), несводимый к сумме сталкиваемых элементов. Диалектика монтажного столкновения раскрывает экранное тело не как статичный объект, а как форму, обретающую признаки процессуальности, – тело, существующее в качестве перманентной сборки. В центре внимания параграфа – феномен смонтированного телесного конструкта: гибридного образа, в котором целостность человеческого тела замещается его осознанно сборной, смонтированной формой. Данная трансформация влечет за собой пересборку зрительского сознания и утверждает новую культуру восприятия телесности. Фактически, изобретение «синтетического человека» на основе монтажа в прошлом веке не только расширило этические дискуссии об авторстве, но и придало им антропологическое (вопрос о сущности человека) и аксиологическое измерение (ценностные основания конструирования экранного образа человека). Существенные авангардистские попытки Вертова и Кулешова сформировать новую модель мира и в ней человека, обусловили рождение новых вопросов, касающихся философского осмысления взаимодействия «человек-технология-мир». Преобразование телесного образа на экране превращает то, что считалось данностью – целостное, естественное тело – в поле для экспериментов и заставляет заново искать ответ на вопрос: «Что такое человек»? И так ли уж идеально наше природное тело? Может быть, оно не

является «верхом совершенства», а всего лишь «черновым вариантом», который можно и нужно исправлять с помощью технологий? И как преобразится тогда уникальный статус человека в мироздании, его сущность, когда техносфера становится активным сотворцом нашей реальности?

Реконфигурация модели человека – фундаментальный вопрос цивилизации, ведь вызванные цифровизацией, глобализацией и экологическим кризисом трансформации меняют ценности и самовосприятие человека, знаменуя рождение постчеловека. Например, революция в кибернетике, отмечает Ж. Бодрийяр, подводит человека к вопросу «машина я или человек», революция генетическая – к рассуждению о замене человека виртуальном клоном, сексуальная революция ставит мир перед проблемой половой идентичности[215]. В данном контексте сама специфика развития и становления современного техногенного общества создает предпосылки для осуществления тех целей, которые имеют в виду приверженцы трансгуманистических идей.

Изучая феномен трансгуманизма, В. С. Степин пишет, что одна из задач трансгуманистического проекта предусматривает создание «мыслящего киборга», который популяризируется сегодня в качестве более высокой ступени развития человека[216]. С точки зрения Н. Бострома, потомок человека XXI века – постчеловек – модифицирован будет настолько, что уже и не предстанет человеческим существом, откажется от тела и станет обитать в компьютерных сетях[217]. В связи с этим, освобожденный от ограничений физического тела, постчеловек обретает широкие возможности: доступ к огромным массивам информации, невероятную скорость мышления, способность мгновенно перемещаться в виртуальных пространствах. Но, отказавшись от своего тела, человек рискует утратить свою уникальность, лишиться человеческих чувств и эмоций. Согласно А. Г. Неките, А. С. Маленко, О. В. Широковой, этот «великий отказ» запускает процесс подмены:

---

[215] Бодрийяр Ж. Прозрачность зла // Сверхчеловек или симулякр. Антология философии от Ницше до Бодрийяра. М.: Родина, 2020. С. 392.
[216] Степин В. С. Трансгуманизм и проблема социальных рисков // Проблема совершенствования человека в свете новых технологий / отв. ред. Г. Л. Белкина. М.: Ленанд, 2016. С. 40.
[217] Бостром Н. Искусственный интеллект: этапы, угрозы, стратегии / пер. с англ. С. Филина. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. С. 760.

осязаемое человеческое бытие вытесняется цифровой суррогатной реальностью, что лишает индивида фундаментальных ощущений, а социум заключает в жесткий кокон алгоритмических протоколов, окончательно погружая его в пучину киберреальности[218]. Возникает вопрос и о том, кто будет управлять виртуальными пространствами и как защитить постчеловека от злоупотреблений со стороны новых центров силы, будь то технокорпорации, государство или неподконтрольный искусственный интеллект (ИИ). Искусственная интеллектуальная система, лишенная чувства ответственности, нравственного беспокойства и понимания последствий своих действий, не может предложить человеку альтернативную систему моральных ценностей. Мир, все больше подчиняющийся законам машинного интеллекта, ставит под вопрос и саму сущность человеческой морали. По выражению Г. Андерса, человек превратился в нечто «за пределами добра и зла», теперь проблемы морали, наши «моральные» и «аморальные» поступки сами по себе путешествуют свободно в океане бытия как «метафизические срезанные цветы», которые никого и ничего не касаются, кроме нас, людей[219]. Суть проблемы здесь в том, что эволюция технологий ведет к утрате глубинных смыслов в человеческих действиях: моральные поступки, уподобленные срезанным цветам, лишаясь своих корней, своей связи с системой ценностей оборачиваются бессмысленными жестами в пустоте. Человек, окруженный сверхсложной техникой, рискуя запутаться в искусственно созданной среде и виртуальном лабиринте собственных конструкций, может утратить связь с тем, что определяет его как человека: чуткостью, состраданием, внутренней целостностью. Ввиду этого, чем больше вокруг человека сверхсложной техники, по мысли З. Фрейда, тем острее становится потребность в человечности[220]. На важность сохранения человеческих ценностей в условиях технического прогресса указывает и С. Хикс, а также подчеркивает, что в поиске нового революционный

[218] Некита А. Г., Маленко С. А., Широкова О. В. Идеология суррогатного постапокалипсиса: биополитика киберпространства в голливудском фильме ужасов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/ideologiya-surrogatnogo-postapokalipsisa-biopolitika-kiberprostranstva-v-gollivudskom-filme-uzhasov (дата обращения: 08.01.2026).
[219] Günther A. Die Antiquiertheit des Menschen. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1965. S. 46.
[220] Фрейд З. Недовольство культурой // Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992. С. 515.

художник должен быть человеком, который под новым углом видит мир и делает это на высшем уровне[221]. Глубокий и актуальный взгляд на человека и на его исторический путь предлагает и П. С. Гуревич, утверждая, что прогресс должен быть духовным и человеческим, а не только технологическим. Эволюция и судьба человека не предполагают внезапные броски в истории в разные стороны ради самой обнаженности человеческой природы. Разумность человека должна включаться в периоды роковых событий, чтобы осознать их направление; любой прогресс, не сопряженный с изысканием «специфически человеческого», будет носить реакционный характер [222] . Данные размышления позволяют сформулировать важную антропологическую позицию: истинный прогресс невозможен без постоянного и углубленного внимания к «человеческому измерению», где одним из ключевых аспектов является самопознание и сохранение собственной идентичности.

Этот интеллектуальный настрой, концентрирующейся на человеке, и сопряженный с ним поиск фундаментальных основ человеческого бытия, закономерно направляет исследовательский фокус на феномен авангарда. Авангард был, прежде всего, реакцией художественно-эстетического сознания на глубинную трансформацию культурно-цивилизационных оснований, порожденную беспрецедентным научно-техническим процессом. Что касается русского футуризма и русского авангарда в целом, то он, по выражению Н.Н. Ростовой, при всей своей устремленности к грядущему обнаруживает сущностную связь с прошлым. Используя передовые, рациональные, технически ориентированные средства, русский авангард совершает парадоксальный ход, прорываясь к архаическим пластам национальной и общечеловеческой культуры (древнерусская иконопись, народный лубок), к мифу о творении. Поэтому, как пишет Ростова, в слове «авангард» содержится парадоксальное движение «архе»[223]. Таким образом, философское движение русского авангарда заключено в парадоксе:

---

[221] Хикс С. Объясняя постмодернизм / пер. с англ. А. С. Шуваловой. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 315.
[222] Гуревич П. С. Классическая и неклассическая антропология: сравнительный анализ. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 429–430.
[223] Философия русского авангарда: коллективная монография / под ред. Н. Н. Ростовой. М.: РГ-Пресс, 2021. С. 5.

через радикальное обновление формы он прорывается к основаниям искусства и мира. По мнению Ф. Н. Гиренка, феномен, который можно было бы назвать «археоавангардом», наблюдается тогда, когда прошлое, продавливая настоящее, обнаруживает себя в будущем. Археоавангард дозволяет все, что сообщалось до него, и все, что будет декларироваться и после него[224]. Утверждение, что «авангард дозволяет все», есть утверждение всеохватности, а не вседозволенности; он не отменяет, а вбирает, чтобы преодолеть «старое искусство». Но вбирание требует места, и потому археоавангард начинается с аскезы: он очищает пространство для священного, которое еще только может появиться, не строит храм, а выкапывает котлован, в котором может возникнуть нечто иное. В жесте археоавангарда – от квадрата Малевича до монтажа Эйзенштейна, Кулешова и Вертова – попытка вернуться в первичный хаос бытия, к моменту творения, чтобы начать все сначала. Такой художник-копатель подобен мифическому автохтону, рождаясь из земли (глубин опустошенности) и отвечая за собственную интенсивность, он, чтобы явить корни дерева, должен сначала расчистить пространство вокруг них. Так и археоавангард, расчищая культурный пласт, оголяет архаические корни творчества, и происходит чудо превращения: пустота становится утробой, вместилищем для нового смысла. У Вертова монтажный стол – символическая утроба, рождающая нового «кино-Адама», – стал основанием для канонизации режиссера теоретиками кино как апостола поэтического синтеза, а не аналитической разборки. Современный художник, напротив, не синтезирует целостный образ, а разбирает саму идею целостности, показывая, что любое единство условно и собрано из противоречий. Опасность в том, что искусство может замкнуться на нарциссической, бесконечной процедуре разборки, не стремясь за пределы демонстрации этой процедуры. Его горизонтом рискует стать не новый синтез, а коллаж как финальная и самодостаточная форма, где сборка есть лишь констатация распада. Искусство может потерять и красоту, став хаотичным, и нравственность, став равнодушным к последствиям своего разрушительного анализа. Если это так, то насколько глубоко новаторы осмысляют этические и

[224] Гиренок Ф. И. Фигуры и складки. 2-е изд. М.: Академический проект, 2014. С. 31.

эстетические последствия своих творений, и каким образом их рефлексия проявляется в самом процессе создания и презентации новых искусственных форм? И какие именно ценности они считают определяющими при разработке новых идей и технологий?

В рамках данного контекста находит объяснение вывод Р. А. Гальцевой о принципиальном сдвиге в установках творца, согласно ее констатации, в новой иерархии ценностей красота более не входит в императив творца-новатора, что, в свою очередь, делает невозможным рассмотрение художественного творения в парадигме «незаинтересованного созерцания»[225]. Теперь отрицанию, по мнению В. А. Подороги подвергаются все виды созерцательной практики прежнего искусства, которые еще сохраняют эстетическое[226]. Современное искусство, указывает О. В. Строева, нарочито стремится к «повседневно безобразному», а путь трансформации привел к очеловечиванию и образа дьявола[227]. Это объясняется тем, что войны, революции, развитие технологий в минувшем веке подвергли проверке и пересмотру устоявшиеся представления о смысле жизни, реальности, морали и нравственности, корректируя и отношение к человеческому телу. Художник-дадаист Георг Гросс, переживший Первую Мировую войну, констатировал, что его рисовальным пером водили разочарование и ненависть: «…я рисовал мужчин, проклинающих луну, самоубийц с телом, облепленным мухами, военных калек со стальными руками, похожими на руки ракообразных» [228]. По мнению К. А. Очеретяного, именно Первая мировая война, трансформируясь постепенно в мир войны, осуществляемой на плоскости, поверхности газетных полос с фотографическими образами, характеризуется утратой прежних ориентиров в обществе, подготавливая технический тоталитаризм, изменения сознания по примеру кинематографической модели и культивирование визуального образа[229].

---

[225] Гальцева Р. А. Эпоха неравновесия. Общественные и культурные события последних десятилетий. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 205.
[226] Подорога В. А. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства / сост. Л. Б. Кульчицкая. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 186.
[227] Строева О. В. Искусство и философия. Удивительные параллели, необычные интерпретации. 2-е изд. СПб.: Страта, 2019. С. 45.
[228] Friedrich O. Before the Deluge. New York: Fromm International Publishing Corporation, 1986. P. 37.
[229] Очеретяный К. А. Хаофония. Аналитика медиатела: монография. Приложение к ежегоднику «Труды Центра медиафилософии». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2013. С. 191.

Фотографии в газетах и кинематограф, создавая новое видение мира, основанное на визуальных образах, сместили акцент с рационального мышления на эмоциональное восприятие, со слова на образ. Тело, стираемое войной, устремляясь в «медиаканализации», обуславливает дискурс о расщеплении тела в пользу некого нового знака – знака образа, знака визуального нарратива, который не просто репрезентирует реальность, а может управлять сознанием, формировать общественное мнение[230].

Эта «расщепленность» тела приобретает особую значимость в XXI веке, где кризис традиционного мировоззрения достиг кульминации. Мощные силы современности – тотальная цифровизация, стирание границ и новые формы военных столкновений – ввергают в глубокий кризис смыслов, ставя под сомнение заветы, выстраданные человечеством в прошлом. Для творца нового типа, подчеркивает Гальцева, мир перестает быть гармоничным носителем высших значений, превратившись в абсурдное, «достойное мщения пространство»; субститутом радости в новых экспонатах становится злорадство[231]. Действительно, современные художники нередко используют негативные чувства как инструменты провокации, с другой стороны, все эти чувства имманентны человеческой природе и могут быть связаны с механизмами защиты или отражением беспокойства современного человека, живущего в непредсказуемом и нестабильном мире, заполненном насилием и несправедливостью. Вопрос в том, способно ли искусство претворить травму эпохи, глубинный ужас в «линию полета», в акт сопротивления? Как через шок – прийти к диалогу о человеке, сострадании, нравственности?

Между тем сегодняшний «арт-авангард» («актуальное искусство»), согласно Гальцевой, ставит задачу сформировать у «отсталых индивидов» особую «структуру сознания», выдвигая лозунг «Мы заставим вас понимать язык современного искусства» и насильственно загоняет студентов на презентации

---

[230] Там же.
[231] Гальцева Р. А. Эпоха неравновесия. Общественные и культурные события последних десятилетий. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 209.

новинок[232]. Вместе с тем это принуждение устроено так же, как рекламный образ: оно не дает понимания, а бьет по зрителю ослеплением, шоком, ударом – и вместо способности к дешифровке у зрителя формируется особый тип восприятия, при котором он скользит от вспышки к вспышке. Парадокс в том, что именно зритель втянут в утомительный, даже «душераздирающий процесс» такого взаимодействия, тогда как сами новаторы не вкладывают в свои творения особого труда, ограничиваясь усилиями по внедрению все тех же шокирующих приемов[233]. Но что такое шок и как он влияет на восприятие действительности? Он способен перестроить наши представления о себе и мире – или разрушить их. Фильмы о радикальных трансформациях человека вызывают и эстетическое удивление, и отторжение от непонятного, «нечеловеческого». Подорога, разделяя критическую оптику Гальцевой, занимает позицию этическо-онтологической настороженности, определяя фильмы с человекоподобными существами, монстрами и зомби как порождающие аффективную «среду отвращения». Философ слово «отвращение» связывает с «состоянием-на-переходе». Сюда добавляются слова, обозначающие незаконченный процесс: наслаждение *(чем),* соблазнение *(кем),* потрясение *(от),* вожделение *(к).* Как только эти переходные состояния овладевают человеком, отмечает философ, он теряет ориентацию в мире. Потеря ориентации, не вписывание в привычную картину мира, ощущение «размытости» – все это является характерным приемом экспериментального искусства. Подорога указывает, что переход между крайними аффектами и пределами «от-вращение и со-вращение» чрезвычайно характерен для современного авангарда: отвращаясь, мы совращаемся, совращаясь, мы отвращаемся, таково условие игры [234] . Утверждение о цикличности отвращения и совращения в радикальном искусстве нашего времени подчеркивает его провокационную природу, и не всегда легко разделить эти два начала, которые, сливаясь, могут вызывать особые ощущения.

Отдельные режиссеры сознательно эстетизируют отвращение, превращая его

---

[232] Гальцева Р. А. Эпоха неравновесия. Общественные и культурные события последних десятилетий. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 207–208.
[233] Там же. С. 205.
[234] Подорога В. А. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства / сост. Л. Б. Кульчицкая. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 169.

в инструмент вопрошания о темных сторонах человеческой природы. В фильме «Аннигиляция» А. Гарленд регистрирует трансформирующееся тело на грани распада и слияния с окружающей средой инопланетного происхождения («Мерцающей» зоной). Тело действует как пористая субстанция (губка): оно впитывает и воспроизводит черты окружающего мира (ДНК растений, животных, кристаллов). Возникает нечто промежуточное (визуальный конструкт): биоминеральный гибрид (солдат, вросший в стену, ставший кристаллическим наростом), химера, воплотившая в плоти агонию и память жертвы (медведь-мутант, ассимилировавший последние мгновения жизни людей, их голоса, страх), древо-человек – «антропофлора» (человеческая плоть, вросшая в структуру дерева). «Мерцающая» зона у Гарленда словно обладает своеобразной миметической интеллектуальностью; ассимилируя, отражая, искажая, она в новых формах воплощает внутренний мир человека. Человек выходит из «зоны» измененным, но «зона» не «побеждает», она выполняет работу по деконструкции, к которой, возможно, подсознательно стремится и сам человек. Это не распад, а акт трансформации, катализируемый виной и страхом, обретающий монструозную форму. В финале фильма Гарленд наводит зрителя на мысль, что столкновение с самим собой, вывернутым наизнанку – это болезненное посвящение в тайну о том, что человек – не «замкнутая форма», а проблема и вечный проект.

Следует отметить, что в «Аннигиляции» присутствует также и сцена, где камера, находящаяся в руках одного из персонажей, регистрирует момент вскрытия человеческого живота. Брюшное пространство режиссер конструирует как некое вместилище («погреб»), где ворочается червеобразное содержимое. Данная визуальная композиция, организованная по монтажному принципу, служит не только шокирующим элементом, но и возвращает человека к первобытной архаичной форме, к сути самой жизни, олицетворяемой этим чудовищным червем. Режиссер создает образ, который одновременно улавливается зрением («это мерзко») и улавливается телом («какая гипнотическая грация»). Таким образом, конструируя метафору «червеобразного» как хтонической основы жизни, которая ворочается под тонким слоем цивилизации, автор указывает на то, что

человеческое тело, лишь на время «приручившее» копошащуюся в нем жизненную стихию, всегда готово к распаду и возвращению в изначальный хаос. Помимо таких многослойных фильмов, как «Аннигиляция», существуют картины, где шок является не инструментом для рефлексии, а самоцелью, здесь доминирует прямая аффективная коммуникация, обращенная к сфере дорефлексивного переживания. Фильм Т. Сикса «Человеческая многоножка», сконструированный на тотальном нарушении физиологических границ, можно назвать концептуальным шоком. Центральный образ фильма – люди, хирургическим путем сшитые в одну линию, где пищеварительная система одного человека соединяется с пищеварительной системой следующего, создает первичный аффект отвращения. Согласно авторской концепции, фильм напрямую соотносится с практикой нацистских медицинских экспериментов, в частности с опытами Й. Менгеле в Освенциме, которые рассматриваются как пример абсолютного отрицания человеческого достоинства. Шок, доведенный до такого предела, перестает различать этическое и эстетическое. Тем самым он не просто пугает, а подменяет собой эстетический критерий, и тогда закономерно, что потребители экспериментального искусства, приученные к отталкивающим образам, переживая «ломку природы», теряют способность различать прекрасное и безобразное[235].

Отсюда необходимость «нового узнавания» возвышенного. Почему именно его? Шок оглушает, прекрасное успокаивает, возвышенное удерживает сразу потрясение и смысл. По мысли Подороги, возвышенное чувство позволяет преодолеть шоковое состояние от новых образцов творчества: философ определяет возвышенное как высшую эмоцию, вроде «чувственно-эмоционального» взрыва, возносящую человека к новым высотам[236]. Для автора это переживание становится не только эстетическим, но и нравственным: сталкиваясь с тем, что не укладывается в привычные рамки, он ищет новую меру, а найденная мера касается не одной лишь формы, но и того, как человеку следует быть. Творчество и

[235] Гальцева Р. А. Эпоха неравновесия. Общественные и культурные события последних десятилетий. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 208.
[236] Подорога В. А. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства / сост. Л. Б. Кульчицкая. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 186.

оказывается попыткой закрепить смысловую рамку, открывшуюся в потрясении. При этом поиск идет не от абстрактных норм, а от собственных убеждений, которые, кристаллизуясь в диалоге с культурой, образуют субстанцию творчества и делают художественный акт актом моральной автономии, то есть согласованием личного высказывания с общественными императивами. Автономию обеспечивает нравственная культура личности: нравственный разум и интуиция, направляющие моральный выбор в проблемных ситуациях творчества[237]. Нравственный разум осмысляет информацию, структурирует идеи и моральные дилеммы, а интуиция позволяет быстро отреагировать и принять решение, не всегда поддающееся логике.

В искусстве, пересматривающем жанровые и формальные структуры, интуиция выводит автора за пределы конвенций. Но здесь возникает трудность: если экспериментальное искусство, пересматривающее сами основания, рождает истину вне добра и зла, то в чем его нравственная функция? Именно здесь позиция В. М. Кобрина о воспитательной роли кинематографа как «обучения нравственности» приобретает новое звучание и требует переосмысления. Сходную мысль развивает А. А. Григорьев в статье «Искусство и нравственность»: выработанные человеческим развитием нравственные начала составляют лучшую жизнь литературы и становятся для нее обязательными. Но применим ли этот принцип к новаторскому искусству, природа которого может заключаться как раз в преодолении традиций, в том числе моральных? И если разрыв возможен, какой опыт он порождает: обогащение духовного опыта человека или его разрушение? Ответы обнаруживаются в диалоге с художественной традицией русского авангарда.

Н. Н. Ростова полагает, что философия русского авангарда четко разделяет искусство и «современное искусство»: первое прорывается к смыслу сквозь кажущуюся бессмыслицу, второе превращает скандал и акцию в самоцель, заслоняя мысль[238]. Феномен авангарда состоит в прорыве к началам бытия и в

[237] Словарь по этике / под ред. И. С. Кона. 5-е изд. М.: Политиздат, 1983. С. 221.
[238] Философия русского авангарда: коллективная монография / под ред. Н. Н. Ростовой. М.: РГ-Пресс, 2021. С. 6.

новой оптике, черпающей силу в мировой культуре. Так, советская киношкола (Эйзенштейн, Кулешов, Вертов, Пудовкин) конституировала свою деятельность как теоретическую лабораторию искусства, а конструирование – как способ обеспечения жизненности и целостности культурного текста. Ее представителей интересовал генезис экранной образности, которая вбирает философские, исторические и культурные коды и трансформирует репрезентацию реальности, порождая многомерное семиотическое поле интерпретации мира и человеческой природы.

Речь автора киноавангарда, по выражению Ямпольского, являет собой речь нового Адама[239]. Манифесты киноавангарда утверждают, что изображение выйдет за рамки кадра посредством монтажной череды «прибывающих и убавляющихся противоположностей», но такая кристаллизация нового образа возможна лишь в акте воли, высвобождающем становление-позиции, порождающие смыслы-события. По Кандинскому, новатору важно занять вершину «треугольника», чтобы уловить «веяние времени» и внутреннее прозрение, сконцентрировать волю и проследить свои мыслительные процессы ради нового взгляда на жизнь[240]. Данный процесс фокусировки воли, синхронного восприятия времени и осознания мысли выражается в устремлении авангардного кинематографа создать новый язык. Что же это за «язык Адама»? Можно предположить, что он мыслится не как реставрация утраченного «райского наречия», а как «прорыв» к базовой, «зародышевой» выразительности, к состоянию, где слово не отделено от плоти. В свете поисков довербального средства коммуникации, способного выразить глубину пробужденного самосознания, становится понятной мысль М. Б. Ямпольского: киномонтаж генетически связан не с лингвистическим выражением, а с телом и телесностью[241]. Такой монтаж есть возврат к археоавангарду, как попытке тела говорить из первичного хаоса, где смысл еще не отлит в слова, но уже существует в ритме, молчании, жесте, как предшествующее всякому «я». Эту

[239] Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 203.
[240] Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / пер. с нем. Е. Козиной. М.: АСТ, 2022. С. 15.
[241] Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 152.

способность монтажа подтверждают и развивают эксперименты советских новаторов.

Весной 1921 года Кулешов снимает «Танец», «Творимый человек» и «Творимая поверхность». В «Танце» движение конструируется из фрагментов разных натурщиц, формируя новое, желаемое тело. Этот опыт связывает монтаж с новой антропологией: монтаж возникает буквально из фрагментов человеческих тел – как регистрация движения и «воплощение концепции аналитически расчлененного тела» [242] . По сути, Кулешов изменил не только технику кинематографа, но и саму антропологическую парадигму кино: на основе монтажного принципа он создал новое «экранное бытие» человеческого тела.

Если Кулешов конструирует тело из фрагментов, то Н. Ф. Чужак переносит этот принцип на социальное целое: «заторканность человека» первых лет революции породила потребность в показе «живого человека», «нового автора бытия», дышащего с коллективом, массой [243] . Революционные дни собирают человеческий материал в единый таран, чтобы получить класс, поднявшийся выше всего человечества. По мысли Чужака, нельзя легкомысленно развинчивать сконцентрированную революционную энергию, а надо толкать «сконструированного человека» (собранный механизм продвижения человечества) по путям строительства, не лишая его воли к усилению действия. Так революционный пафос превращает тело в сырье, втянутое в механику монтажа, где энергия массы закручивается в синтетический образ «нового Адама», воплощение народного единства и претворение личного в исторически значимое целое. «Я – строитель, киноконструктивист», – писал Д. Вертов. «Я создаю монтажом совершенного человека» [244] . Авторы современного искусства, в отличие от революционных художников, трактуют тело не как сырье для утопии, а как палимпсест: поле встречи разнородных дискурсов, где монтаж оборачивается процедурой расслоения, вскрывающей швы и напластования социальных,

---

[242] Чубаров И. М. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. 2-е изд. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016. С. 169.
[243] Литература факта: первый сборник материалов работников Лефа / под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Федерация, 1929. С. 53.
[244] Вертов Д. Из наследия. Статьи и выступления: в 2 т. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 40.

гендерных и технологических кодов. Становясь машиной обнажения швов, монтаж высвечивает тело как арену борьбы аффективных энергий травм и навязанных образов. Современное искусство, наследуя кинематографическую технику, радикализует ее, используя уже не как инструмент для создания иллюзий, а как инструмент для их демонтажа. Этот поворот связан с бэкграундом многих художников, пришедших из киноиндустрии, чья профессиональная виртуозность в создании спецэффектов и «живых» муляжей позволяет им не строить новые иллюзии, а разбирать их, конструируя трансформируемые «организмы-артефакты», которые обнажают работу по сборке образа из гетерогенных элементов. «Гиперреалистические мутации» – тема творчества австралийского скульптора П. Пиччинини, чьи работы относят к направлению «биопанк», фокусирующемуся на взаимодействии биологического, технологического и социального аспектов человеческого бытия. Цель этих произведений состоит в том, чтобы исследовать взаимодействие с окружающим миром и определить пределы терпимости общества к «чужому». Показательна в этом смысле реакция посетителя студии Пиччинини, описавшего свое состояние как близкое к паническому: если бы рядом не было автора этих работ, он бы «взбесился и бросился к дверям»[245]. Английский скульптор М. Куини обращается к теме радикальных преобразований внешности – к образам людей, прошедших через хирургические процедуры или обладающих врожденными особенностями. Среди них беременная художница-инвалид, беременный мужчина, «человек-кот». Фильмы А. Н. Сокурова, как и скульптуры Куини, не обходят стороной мучительные манипуляции с телом: вырванный глаз («Скорбное бесчувствие»), ампутация ноги («Спаси и сохрани»), сшивание огнестрельной раны («И ничего больше»). Если герои Тарковского, по Ямпольскому, погружены в рефлексию экзистенциально-этических проблем, то персонажи Сокурова сведены к чистой телесности: их бытие исчерпывается униженным страдающим телом. Сокуров работает с пленкой так, словно извлекает истину через насилие, ибо истина только в измученном теле, несущем следы

[245] Badham V. From Graham to the Skywhale: the unsettling mutations of Patricia Piccinini [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/07/from-graham-to-the-skywhale-the-unsettling-mutations-of-patricia-piccinini (дата обращения: 09.06.2024).

истории[246].

В фильме П. Гринуэя «Зет и два нуля» тело становится не только символом утраты, исчерпанности, неудовлетворенности, но и объектом, через который исследуются жизнь и смерть, симметрия и распад, художественный метод познания. Режиссер разбирает тело на составляющие: ампутация ног Альбы закономерна, так как через нее симметрия достигается уподоблением партнеру-инвалиду, а манипуляции с близнецами превращают кино в лабораторию сборки новых антропологических моделей, где тело становится конструктором, а утрата органа – предпосылкой нового конструирования. Гринуэй операционализирует тело как систему и процесс: ему важна не новая целостность, а то, что ее разлагает, – распад, смерть, декомпозиция. Кинематограф дает ему для этого идеальный инструментарий, превращая смерть из экзистенциального предела в объект системного художественного исследования. В этом Гринуэй одновременно наследует и радикально пересматривает пафос русского авангарда. Если Вертов, прибегая к кинематографическому фокусу, выступает как мифотворец, «возвращающий» жизнь убитому животному и символически отменяющий законы природы, то Гринуэй использует трюки монтажа для противоположной цели: зафиксировать и детально исследовать неотвратимость распада, тем самым утверждая эти законы как непреложные.

Вертов в экранных экспериментах, по мысли А. С. Дерябина, владеет искусством мудреца, который наполняет жизнью Голема с помощью тайного знания, обретая развеянное имя Отца или произнося слово «жизнь»[247]. Этот художественный опыт восстановления жизненных сил через искусство и есть ядро археоавангарда, стремившегося к мифопоэтическому источнику, где еще не произошло разрыва между человеком и миром, идеей и материей, жизнью и смертью, а потому образ безжизненной, аморфной материи, глиняного истукана «Голема», неизменно возвращается в переломную эпоху тревог и сомнений. Следуя легендам, зная формулу искусственного человека, комбинируя буквы

[246] Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 176.
[247] Вертов Д. Из наследия: в 2 т. Т. 1. Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 20.

непроизносимых имен Создателя, можно сконструировать Голема и одушевить его. Вертов, подобно мудрецу, «вдыхает жизнь» в материю пленки, используя свои «тайные знания» киноязыка. Нечто похожее есть у Х. Л. Борхеса: он пишет, что данная процедура предписывает знать «алфавит 221 ворот», который требуется перечитывать над каждым органом бессловесной куклы[248]. Создание Голема из буквенных комбинаций перекликается с монтажной игрой киноавангарда, где «живое» и «неживое» переходят друг в друга, а телесность трансформируется. Вертов, используя монтажный принцип, конструирует «синтетического Адама» – единый экранный образ, собранный из частей разных тел. Так, в его фильмах женщины разных национальностей, показанные в монтажной череде, сливаются в один обобщенный облик матери: зритель видит не нескольких героинь, а одну мать, воплощенную во многих лицах. Этот прием можно обозначить как монтажное конструирование архетипического образа: в философском контексте он читается как поиск универсального начала, выражающего не биологическое, а духовное единство человечества. Но какие аспекты человеческого существования становятся предметом рефлексии в современных проектах? Ф. И. Гиренок отмечает, что одно из приложений археоавангарда – это демонстрировать человека в нескольких модусах: в модусе ускользающего, в модусе непрерывного рождения и в модусе заполнения пустого[249]. Данные модусы связаны, и человек не статичен, а постоянно меняется, заново рождаясь в каждом мгновении. М. В. Архипов наследует этот процессуальный взгляд, который, в отличие от киноавангарда, манифестировавшего новую реальность через обнажение творящей силы, избирает гротескную деформацию: авангард показывает, каким человек может стать, а Архипов показывает, во что он превращается. В этом ключе он создает образ «человека-топлива» как продукт конфликтных склеек различных телесных состояний по законам современной фрагментации, воспроизводя на новом витке стартовый импульс футуристической парадигмы начала XX века.

«Человек-топливо» – это человек, чья жизнь завершается

[248] Борхес Х. Л. Письмена Бога / сост., вступ. ст., примеч. И. М. Петровского. М.: Республика, 1992. С. 334.
[249] Гиренок Ф. И. Фигуры и складки. 2-е изд. М.: Академический проект, 2014. С. 33.

самоуничтожением: он становится горючим для другой, большей машины. В фильме «Топливо» герой, следуя предписаниям, становится исполнителем заданного алгоритма: его существование редуцируется до механистического исполнения, а субъектность угасает в логике машины, так что акт самопоглощения лишает его способности к интенсивным переживаниям, таким как боль, духовное напряжение, живое чувство. Наличие же духовной энергии в человеке, по В. А. Подороге, есть главный признак возвышенного и человеческого достоинства[250]. В поэтике фильма Архипов воспроизводит «эйзенштейновский аттракцион», «круговое возвращение» машины и «тело-машину» индустриальной цивилизации XVII–XVIII веков. Опираясь на «теорию машинизма» и идеи футуристов о плавильной фабрике в мозгу, откуда бежит «железная жизнь», режиссер ставит философскую проблему техногенной культуры, истощающей человеческое в человеке. Подорога в статье «Авангард и его машины» отмечает, что речь идет о «машинном мимесисе», когда машина обеспечивает новое бытие и механизацию всех возможностей восприятия, эмоций, чувственности[251].

«Химическое» перерождение человека как процесс трансформаций в «смешанном теле» становится у режиссера способом свести исходного субъекта к веществу: вновь созданный «человек» утверждается как непричастный к мысли и духу. Такой конструкт «тела-машины» отчасти напоминает позицию Декарта, рассматривающего человеческий организм как машину, состоящую из кожи, крови и костей и лишенную антропологической тайны. По Декарту, тело живого человека подобно механическому автомату, например часам: у них есть материальный принцип движения (скрученная пружина, запущенный маятник), но если механизм развалится, основа движения перестает работать[252]. В XVII веке отождествление организма с механизмом выражало торжество механики как универсального знания о мире.

---

[250] Подорога В. А. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства / сост. Л. Б. Кульчицкая. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 195.
[251] Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 2. Ч. 1. Идея произведения. Experimentum cruris в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М.: Культурная революция, 2011. С. 242.
[252] Декарт Р. Рассуждения о методе; Начала философии; Страсти души / пер. с франц. М.: Эксмо, 2019. С. 357.

Механистический взгляд на тело продолжается и у советских кинопрактиков начала XX века: культура монтажа, создававшая экранный образ «нового человека», была художественным обобщением, обладавшим научно-познавательной силой, и включала элементы «обожествления» машины. Но уже у раннего А. А. Платонова это обожествление оборачивается диалектической напряженностью: уважая машину, он ощущает в ее «душе-катастрофе» разрушительную силу, уничтожившую в мастерской «душу божью». Так даже в признании мощи машины звучит духовная тревога. Ту же механистическую линию подкрепляет интерес творческих деятелей к естественным наукам, в частности к физиологии и рефлексологии. Пудовкин, учившийся на физико-химическом отделении Московского университета, в 1926 году снимает научно-популярный фильм «Механика головного мозга» по трудам И. П. Павлова: из разрозненных данных рефлексологии он выстраивает стройную визуальную логику и монтажный каркас, полагая, что кинематограф способен точно фиксировать причинно-следственные связи эксперимента. Фильм, ставший для Пудовкина подлинным университетом монтажного мышления, был положительно принят и в научной среде. Позже А. Н. Толстой скажет, что большевики «ставят на ноги» диалектический процесс подчинения стихийных сил – науку, политику, тракторы, заводы, «пленную энергию», вращающую механизмы и освещающую книги, а над всем этим – склоненные головы завоевателей «освобожденного мира»[253]. Научное мышление, по его мысли, проникает в быт и, взаимодействуя с народным гением, формирует «моральный костяк» эрудированного человека.

Как уже отмечалось, в фильме «Топливо» человек становится горючим для большей машины. Там же возникает и образ глаза, плавающего в химической колбе: принадлежавший прежнему исследователю, который трудился в мастерской над «созданием энергии», он исполняет роль метафизического наблюдателя, свидетеля, незримо присутствующего при каждом новом эксперименте, ибо всякий эксперимент есть диалог с «призраком» предшествующего знания. Герой, пойманный в темпоральную петлю, ищет «формулу перерождения» и смысл

[253] Толстой А. Н. О литературе: статьи, выступления, письма. М.: Советский писатель, 1956. С. 193.

существования, но обретенный «смысл» оказывается «добровольным» выбором предзаданной роли в чуждом порядке. «Формула» навязывает алгоритм, обнажая прагматизм «машинного мира» и подчиняя человека программе; «хозяин-машина» ищет материал, а человек, столкнувшись с уязвимостью органического тела, сам стремится вмонтироваться в «тело машины», видя в этом акт бессмертия. Желание слиться с машиной становится доминирующим импульсом.

Но эта видимая свобода оборачивается подчинением: как предвидит А. Г. Дугин, спасительная трансформация скрывает парадокс – обещанное наукой и техникой бессмертие оборачивается добровольным превращением человека в служителя капитала. Человек постепенно нисходит до мира вещей, утрачивает полноту человеческого бытия. На фоне этого трагического исхода философ предлагает иную оптику восприятия старения и смерти. Он утверждает, что старение есть не поражение, а торжество души над телом, вечного над временным, преддверие «великого возврата»; смерть есть знак избранности и достоинства человека, а борясь со смертью как с врагом, человек утрачивает дух, опускается в тело и распадается на предметы, цены, деньги, цифровые коды. Он превращается в товар среди товаров, исчезает из виду и обращается в ничто[254]. Опираясь на Прокла, Дугин пишет о «богах материи», контролирующих телесные оболочки ради порядка космоса: цель человека не адаптация, а осознанное «прощание» с материальными узами через смерть. Столкновение с «богами материи» философ уподобляет игре: они не столько препятствуют смерти и «вечному возврату», сколько расцвечивают временное путешествие души на дно мироздания[255]. По существу, охваченность идеей телесного бессмертия, создание киборгов, «тела-машины», «сверхчеловека» есть симулятивная игра, игнорирующая духовную ипостась человека. Но смерть обнаруживает ее мнимость: принимая смерть как наставника, человек освобождается от иллюзии телесного бессмертия, обретая свободу не в благах материального мира, а в сфере духа.

Именно кинематограф делает «вечное возвращение» видимым: как

[254] Дугин А. Г. Археомодерн. М.: Академический проект, 2022. С. 188.
[255] Там же.

«магический» инструмент искусства, он позволяет зрителю погрузиться в бесконечный цикл рождения, смерти и возрождения. Тот же цикл заложен в легенде о Големе, где жизнь и смерть чередуются по воле хозяина. В одной из версий «глиняной легенды» на лбу искусственного человека начертано слово на иврите «эмет» («истина»); стоит стереть первую букву, оставив «мет» (смерть), и Голем обратится в прах, а добавив «э» обратно, можно вернуть его к жизни. Вторая деталь того же механизма, записка из нужных слов, вложенная Голему в рот: днем она дает ему «видеть» жизнь и участвовать в ней, а на ночь ее вынимают, и Голем замирает, чтобы утром снова взяться за тяжелую работу и звонить в колокол в синагоге. Жизнь Голема держится на комбинации знаков, где стирание буквы работает как монтажная склейка, переключая целое от жизни к смерти, и этот же механизм лежит в основе кино.

Подобно тому как легенда о Големе описывает создание жизни посредством магии, кино способно создавать и «оживлять» образы. Жан-Люк Годар в лекции, прочитанной в La Fémis 26 апреля 1989 года, акцентирует: в ходе съемок объект мертвый, а при авторском монтажном конструировании – живой. Кино, по мнению мастера, формулирует нечто глубинное: монтаж, а это и есть самобытное видение жизни. По сути, «монтажный человек» в советском кино 1920-х годов подобен Голему: он тоже оживает через знак, монтажную склейку, но, в отличие от глиняного слуги, обретает способность к творческой трансформации. Это было время осознания возможности стать сопричастным к подлинной новации, к практике активного конструирования будущего. Может быть, поэтому Э. Лисицкий в 1928 году на коллажном плакате, следуя мотиву эстетики «телесной деформации», фиксирует «нового Голема» в виде слитой женско-мужской фигуры, на общем лбу юноши и девушки написано слово «СССР», как «эмет» на лбу искусственного человека. Так «вечное возвращение» получает зримую форму: знак на лбу оживляет конструкцию, и та входит в цикл, где смерть и возрождение чередуются по воле того, кто владеет буквой.

Но насколько совершенно то, что творит художник? И если творение несовершенно, вопрос о праве деформировать человеческое тело становится не

только этическим, но и антропологическим. Показательна здесь мысль С. Лема в «Големе»: писатель оспаривает привычное представление, будто эволюция шла с положительным вектором, начав с элементарных задач и постепенно создавая творения все более поразительные[256]. По Лему, она, напротив, стартовав высоко, технологически спускалась все ниже: водоросль кажется примитивнее орла, но она питается звездой, вводя прямо в «молекулы своего тела» фотоны света, тогда как орел кормится мышами. Из таких тетраэдров гиперпаразитизма складывается вся биосфера, и не звездой, а «друг дружкою» питаются особи на высочайшей ступени сложности. Размышления Лема о несовершенстве человека как создателя и о неоднозначности самого понятия «эволюционное развитие» ставят под вопрос идею прогресса. И если это верно для эволюции в целом, то тем более это касается человека, который берется переделывать самого себя: творец, погруженный в поток жизни, полный внутренних противоречий и не до конца познавший собственную природу, вряд ли способен породить нечто абсолютно совершенное – не станут ли его творения отражением его амбивалентных качеств: любви и агрессии, разума и безумия, созидания и разрушения? При моделировании социальных взаимодействий для искусственного интеллекта человечество неизбежно столкнется с проблемой эксплуатации, с тем же гиперпаразитизмом. Как научить машину не питаться другими, если агрессия и доминирование в той или иной степени присущи самому творцу, и какова вероятность, что созданное существо не унаследует его деструктивный посыл? Поэтому генерация «нового Адама» требует не только инженерных навыков, но и рефлексии, антропологической зрелости и ответственности за то, каким человек является в момент творения.

Кинорежиссер С. А. Герасимов отмечает, что кинематографист наделен «чрезвычайными полномочиями» и морально ответственен за «художественную жизнь» любого элемента экранного действия[257]. Каждое сочетание творческих операций на экране, от простых комбинаций до сложных с элементами символики,

[256] Лем С. Голем XIV / пер. с польск. К. Душенко. М.: АСТ, 2020. С. 67.
[257] Взаимодействие и синтез искусств: сб. / редкол.: Д. Д. Благой и др. Л.: Наука, 1978. С. 153.

воздействует на весь «аппарат» зрительского интеллекта. Это способность режиссера формировать восприятие находит мощное усиление в условиях коллективного просмотра. Г. Лебон отмечает, что ориентирование мыслей в определенном направлении и исчезновение личности – главные особенности, характеризующие скопление людей. Индивиды могут в некоторые установленные моменты подпадать под влияние мощных эмоций одновременно и обретать черты «одухотворенной толпы» [258] . Мнение Лебона о коллективной фокусировке внимания находит своеобразное отражение и в пространстве кинозала. Кино, как уникальное явление информационной эпохи, способно объединить индивидов в одно культурное и социальное поле и создать схожие предпосылки для формирования повышенной суггестивности. В статье «Человек и машина» Бердяев пишет, что если прежде энергия творческого действия актера локализовалась в замкнутом пространстве старых театров, то ныне через говорящий кинематограф эта же энергия, преодолевая пространственно-временные разрывы, обращается к огромным массам всего человечества. Это мощное орудие объединения человечества, хотя им могут пользоваться для самых вульгарных целей[259]. Ввиду этого режиссер отвечает за ценностный посыл и воздействие своих аудиовизуальных конструктов, а значит, должен критически осмысливать свои установки и соотносить их с моралью, определяющей культуру и самосознание человека.

Но саморефлексия не сводится к анализу: она служит инструментом изменения внутренней основы человека, что находит прямое подтверждение у И. Канта, полагавшего, что превращение образа мыслей дурного человека в образ мыслей человека доброго содержится в восстановлении в сердце нравственного порядка. Если моральный закон говорит, что человек должен быть лучше, значит, он может быть лучше[260]. Это стремление к совершенствованию и есть ключевой момент в становлении нравственной позиции художника. Однако такое изменение

[258] Лебон Г. Психология народов и масс / пер. с фр. Э. Пименовой. М.: Эксмо, 2023. С. 311.
[259] Бердяев Н. А. Человек и машина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.odinblago.ru/path/38/1 (дата обращения: 25.05.2025).
[260] Кант И. Трактаты и письма / вступ. ст. А. В. Гулыги. М.: Наука, 1980. С. 118.

возможно не для всякого. Здесь и возникает различие, принципиальное для автора: между «этическим» и «эстетическим» человеком. С. С. Хоружий, размышляя над внутренним миром «эстетического человека», отмечает, что внутренняя реальность такого индивидуума «конституируется событиями восприятия, которые и образуют собой всю ее материю»[261]. «Эстетический человек» не стремится выстраивать и менять себя, реальность его внутреннего мира пассивна и лишена единства: в отсутствие связности события мировосприятия кажутся монотонными, способности восприятия изнашиваются и перестают доставлять новизну и свежесть. Захваченный стихией выбора, такой человек совершает выбор мнимый: в нем не участвует разум, отсюда выбор не фундаментальный, а вкусовой. «Этический выбор» противоположен «выбору эстетическому»: ему свойственны особая энергия, воля и серьезность. Ту же логику С. Кьеркегор переносит в план самого акта выбора. Человек, по его мысли, в настоящем, абсолютном, искреннем «этическом выборе» просветляет себя, соединяясь с вечной силой. Такого «духовного крещения» не обрести тому, кто останавливается на выборе эстетическом: в ритме его души – лишь слабый дух, сколь бы страстен он ни был[262]. Хоружий добавляет, что данный выбор устанавливает «этическое измерение сознания»[263]. Эти идеи сохраняют актуальность и сегодня: они помогают понять, почему в культуре потребления человек, живущий впечатлениями, утрачивает глубину моральных ценностей – он не выбирает себя (отказ от усилия выбора и его бремени), а лишь скользит по поверхности бытия. В кинематографе, как и в любом искусстве, это различие приобретает практический смысл: автор либо выстраивает себя этически и тем самым отвечает за воздействие своих образов на зрителя, либо остается в эстетическом скольжении, довольствуясь видимостью.

Таким образом, анализ визуальных образов советского киноавангарда и актуального искусства показывает, как социальные и технологические изменения меняют понимание человеческой природы, а трансформация экранного образа

---

[261] Хоружий С. С. Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. С. 265.
[262] Кьеркегор С. Дневник обольстителя / пер. с дат. П. Ганзена. М.: Эксмо, 2019. С. 52.
[263] Хоружий С. С. Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. С. 275.

заставляет пересмотреть представления о морали, опыте и идентичности. Судя по всему, киноавангард, опираясь на монтажный принцип художественного мышления и одержимый поиском совершенного человека, предлагает вернуться к первоистоку – к той точке, где мир еще не застыл в формах и предстает как хаотический потенциал бытия. Творец, атакующий хаос в точке кипения, чтобы вылепить из него нового «кино-Адама», совершает операцию археоавангарда. Возможно, средствами эстетических приемов кинематографисты пытались выразить мысль Франсуа Фенелона о цели человеческого существования: внезапно проявленные в мире, мы блуждаем во тьме незнания о себе, а душа, прильнув к суете, упорно отвергает тайну – понимание того, кто мы и куда отправимся далее[264]. Вертов собирал «нового человека» на монтажном столе из всех возможных совершенств, ради «совершенного Адама», преодолевающего «природную немоту». Современный кинематограф, напротив, расчленяет человека не ради идеала, а ради тревожных синтетических гибридов, которые не являются новыми «Адамами», но воплощают вопрос: где здесь жизнь, где человек, где его телесность, если она лишь фрагментирована и пересобрана?

Фильм «Топливо» доводит эту линию до крайности, демонстрируя более апокалиптический сценарий. Режиссер показывает не синтетическое слияние, а техногенное поглощение: человеческая телесность не трансформируется, а безвозвратно ассимилируется машиной. Конструируя «машинного человека», Архипов устанавливает над телом ритмическую тиранию. Естественное дыхание и пульсация вытесняются чужеродным метрономом, который навязывает телу не мысль, а механическую регулярность, под которую вынуждена подстраиваться жизнь плоти. Результатом становится не симбиоз, а создание управляемого «дисциплинарного тела», чье предназначение – безупречное функционирование в рамках заданных процессов. Одновременно с этим, архиповский образ «машинного человека» наводит на дальнейшие размышления: полная алгоритмизация жизни, при которой экзистенциальная полнота бытия-в-мире замещается безличным

[264] Dupanloup F. Exposition des principales vérités de la foi catholique, tirée des ouvrages de Fénélon. Tours: A. Mame et fils, 1875. P. 47.

режимом техно-тоталитарного управления, означает капитуляцию человеческого духа (отказ от свободы воли, поиска смысла, морального выбора и творчества). Это вызывает ряд вопросов, затрагивающих идеи о человеческой природе, свободе и отношениях человека с технологиями, и указывает на то, что технократическая парадигма с ее ориентацией на холодный утилитаризм все заметнее удаляет человека от его целостности и природного облика, а экспансивные трансформации образа человека без духовно-нравственной эволюции личности вполне могут свидетельствовать о дезориентации общества. Как непрерывное взаимодействие с алгоритмическими системами меняет когнитивную и эмоциональную сферы человека? Каким будет мир, где социальные роли программируются, и какие модели этического регулирования нужны, чтобы кинотехнологии развивались гуманистически? Важно не надевать на технологии смирительную рубашку моральных кодексов, а превратить кино в пространство интенсивного и глубокого диалога – это переход от избегания этих вопросов к их принятию, от бездействия к ответственности. Речь не о том, как не допустить плохого, а о том, как созидать хорошее, используя новые возможности. Задача сложнее, но плодотворнее: мораль ориентирована не на ограничение зла, а на созидание блага.

По второй главе можно сделать следующие выводы. Монтажный принцип как объект философской рефлексии позволяет не только изучать новаторские экранные высказывания, но и ставить вопросы философской антропологии, связывая онтологический и аксиологический аспекты. Отражая реалии технологической эры, режиссер ведет антропологическое исследование, центральная тема которого – кризис человеческой идентичности. Визуализируя слияние человеческого и технического, экранные образы показывают конфликт не столько тела и технологии, сколько экзистенциальных структур человеческого бытия и механизма тотальной технологической оптимизации. Это ставит под сомнение уникальность личности, поиск смысла, телесную хрупкость, конечность существования. Что будет, если человек перешагнет свои биологические границы, кем он станет, если не будет ограничен своей биологией? С другой стороны, появление на экране модифицированных людей – это своего рода «пробный шар»,

а монтажное «рассекающее» действие в кино можно интерпретировать как лабораторный эксперимент: кем станет человек в мире размытых границ реального и виртуального и как в эту эпоху конструируется и воспринимается его образ. Наряду с этим монтажный принцип позволяет авторам транслировать абстрактные научные понятия через визуальные аналогии, стирая границу между абстракцией и чувственным восприятием. Кино, организованное по монтажному принципу, создает пространство взаимодействия рационального анализа, художественной интуиции, философской рефлексии и научного исследования. Поэтому антропология кино позволяет видеть в фильме не иллюстрацию готовых концепций, а лабораторию новых способов понимания человека, где нравственная позиция и ответственность автора задают смысл и направление диалога со зрителем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Антропология кинематографа, рассматривая кино как сложный культурный феномен, ориентируется на изучение его роли в репрезентации и формировании представлений о человеке, обществе, культуре, идентичности. Комплексное исследование монтажного принципа, рассматриваемого как самостоятельный объект в единстве философско-антропологических и онто-гносеологических аспектов, способствует более глубокому пониманию механизмов, посредством которых кинематограф включается в дискурс сложных философских проблем, касающихся человека. Это, в частности, вопрос о соотношении, диалектике искусственного и естественного, неживого (технического) и живого, целостного и частичного. Это и вопросы о человеческой природе, о субъективности, включая ее проявления в художественном творчестве, о соотношении морального и эстетического в кинотворчестве, авторской свободе и ответственности. Философская интерпретация монтажного принципа в его содержании и смысле как технологии и основания творческого конструирования художественного образа человека позволяет раскрыть ряд философских вопросов о человеке (авторе, зрителе, экранном образе).

В заключении выделены шесть главных пунктов, в которых сформулированы основные положения, разработанные и обоснованные в данном исследовании на основе философской интерпретации монтажного принципа в антропологии кинематографа, с учетом его историко-культурного контекста и актуальности в условиях цифровой трансформации медиа.

1) Характерное для начала XX века стремление к синтетическому подходу проявилось в попытке интегрировать различные уровни анализа (от космических масштабов до индивидуальных судеб, от исторических процессов до повседневной жизни) и способствовало формированию новой парадигмы мышления. Однако само стремление к синтезу не гарантирует возникновения инноваций: открытие происходит благодаря таким факторам, как творческий гений и изменение социальных и технологических условий. Примером такого синтеза служит монтажный принцип в кино – он представляет собой принцип

кинематографического мышления и организации киноматериала в единое новое художественное целое, продемонстрированный в ранних экспериментах советских новаторов. Сопоставляя кадры в монтажном конструировании, создавая новые смыслы, превосходящие сумму составляющих, они внесли кардинальные изменения в кинематографическое мышление. Цель данного сопоставления – это извлечение смысловой «прибавки» и создания синергетического эффекта, возникающего в результате самого процесса взаимодействия элементов. Эти выводы актуальны в контексте современных исследований монтажного принципа, подчеркивая роль управляемого синтеза в создании оригинальных и значимых кинопроизведений, стимулируя исследование природы монтажного образа. В условиях функционирования цифровых медиа диалектический характер монтажного принципа (процессы анализа и синтеза, подчиняющиеся диалектическим закономерностям) находит еще более глубокое выражение. Цифровые инструменты расширяют возможности создания сложных и многоуровневых образов, включая образы новой экранной реальности и нового человека. Это актуализирует вопросы о природе художественного мышления в цифровую эпоху, его диалектических оснований, а также о влиянии кинематографического опыта на формирование идентичности и восприятия реальности. Безусловно, сущность экранного образа не сводится исключительно к понятию синтеза, но без учета особенностей синтеза в кино, а именно механизмов преобразования визуальных, аудиальных и нарративных элементов в ходе конструирования кинообраза, анализ его специфики окажется недостаточным. Более того, сам процесс синтеза в кино является предметом исследования, поскольку его характер изменяется со временем, отражая культурные и технологические сдвиги. С философско-антропологической позиции акт синтеза, интегрирующий различные формы восприятия и выражения, выступает не только инструментом познания, но и указывает на интенцию к благу, соборному усилию человеческого духа, структурированию хаоса. Монтажный принцип, обеспечивающий образное единство разрозненных моментов в процессе их синтеза, и его последовательная реализация остаются катализаторами эволюции

кино, формируя его уникальную сущность и трансформируя кинематографическое мышление в цифровую эпоху. Такая эволюция кинематографа, основанная на монтажном принципе (как явлении диалектическом), преодолевая эстетические рамки, стремится стать не только искусством, а философией. Монтажный принцип служит здесь основанием для критического анализа, постоянного сопоставления и столкновения образов, возмущающего спокойствие и побуждающего к рефлексии автора и зрителей. Это философия схватки и синтеза, не успокаивающая, а пробуждающая к глубокому самосознанию, вписывается в контекст философской антропологии.

2) Создание по монтажному принципу художественной реальности, обладающей диалектической динамикой, позволяет кинематографисту расширить понимание человеческого опыта. Акт конструирования кинопроизведения по монтажному принципу можно рассматривать как основополагающий механизм онтологической генерации, это не только фиксация предкамерной реальности, но и порождение новой реальности, обладающей онтологическим статусом (способом существования новой реальности), которая не существовала до совершения монтажной сборки. В условиях цифрового пространства возможности монтажного принципа расширяются, открывая путь к формированию виртуальных, искусственных миров и трансформации визуальной репрезентации. Данный процесс приобретает особую значимость, так как требует осмысления того, каким образом созданная на основе монтажного принципа реальность соотносится с реальностью эмпирической, и какие последствия это имеет для восприятия и интерпретации окружающего мира. В процессе восприятия монтажного ряда зритель перестает быть пассивным приемником, путем глубинного истолкования сопряжений и разрывов между кадрами, он не только распознает, но и участвует в литургии смыслообразования, организовывая разрозненные элементы в живое, духовно нагруженное целое. Таким образом, кинематографические эксперименты, основанные на монтажном принципе, подчеркивают роль контекста и ожиданий в формировании восприятия, выявляя способность человека к осмыслению реальности через призму собственного

духовного опыта. Соответственно, моделирование экранного пространства представляет собой специфический процесс художественного переживания мира, в котором преобразование смысла, возникающее на стыке формы, содержания и восприятия становится философским событием, раскрывающим тайны человеческой природы и мироздания. Более того, данное творческое действие в современной технологической среде есть борение автора не только с самим собой, но и с технологическим инструментарием, формирующим художественное высказывание. Это борьба за «душу» произведения, его истинную сущность, скрытую за техническим покровом, где автор, творящий мир в мире, становится со-творцом с машиной, выявляя новые границы духовно-интеллектуального опыта. Суть данного взаимодействия кино и техники состоит, очевидно, в подчинении техники авторской воле*: искусство зарождается там, где оно управляет техникой.* Акт конструирования кинореальности одновременно ставит философские вопросы о природе бытия, идентичности и свободе человека в условиях развивающейся техногенной цивилизации и открывает пространство для их осмысления, в котором монтажный принцип объединяет философско-антропологические и онто-гносеологические аспекты в единую исследовательскую оптику.

3) Монтажный принцип, являясь феноменом смыслопорождения, не только открывает художнику имманентную логику киноконструкции, но и позволяет через многообразие ее форм отразить метаморфозы настоящего. Установлено, что в условиях социальной стабильности экспрессия монтажного письма блекнет, а на переломе эпох монтажное моделирование обретает силу инструмента философской рефлексии, визуализируя базовые конфликты миропорядка и вскрывая трансформацию антропологических оснований человеческого бытия. Монтажное метафорическое мышление, на котором основывался Эйзенштейн в революционных картинах, позволяло создавать кинометафоры и выявлять глубинный иносказательный смысл событий, а также представлять авторское видение исторического становления и его потенциальных перспектив. Метафорический монтаж, основанный на сопоставлении

разнообразных явлений, позволяет переводить абстрактные идеи в визуально-чувственный ряд, что требует от кинематографиста способности увидеть в окружающей действительности элементы, способные выразить не только художественные образы, но и научные понятия. Следовательно, возможна визуализация не только эмоциональных явлений, но и интеллектуальных, возможен не только эмоционально воздействующий киноаттракцион, но и «аттракцион интеллектуальный». «Интеллектуальные аттракционы» могут включать в себя многослойность, сложные структуры повествования, метафорические образы, стимулирующие активное зрительское восприятие. Таким образом, используя метафорический монтаж как средство выражения индивидуальной интерпретации сложных феноменов сознания и духовного опыта, автор переводит кинематограф из сферы развлечения в пространство философского осмысления. Установлено, что типология монтажного мышления, в частности метафорический тип, остается наименее разработанной областью теории киномонтажа. При этом технологический прогресс расширяет выразительные возможности метафорического монтажа, а метафорическое мышление лежит в основе авторского монтажного стиля и продуктивно в осмыслении фрагментации и информационного шума современной эпохи. Выявлено, что метафорическое мышление позволяет преодолевать рамки линейных взаимосвязей и порождать неповторимые образные ассоциации, а рефлексия метафорических визуальных кодов раскрывает их роль в конституировании эссенциального ядра произведения и их связь с историческим, культурным и философским контекстом.

4) Задуманный как инструмент конструирования кинометафоры на основе монтажного принципа, направленной на «изменения сознания» зрителя и генерации новых художественных смыслов, эйзенштейновский «монтаж аттракционов» обнаруживает двойственный характер. С одной стороны, антропологический аспект проявляется в том, что «монтаж аттракционов» направлен на пробуждение у кинозрителя глубокого переживания, стимулируя процесс самопознания и самоопределения, подтверждая стремление человека к

пониманию себя и мира. С другой стороны, анти-антропологический аспект визуального аттракциона как технологии создания зрелища заключается в потенциальной редукции зрительского опыта к примитивным рефлексам, контролируя зрителя и искусственно конструируя его эмоциональный опыт подобно механическим аттракционам. Этот искусственно созданный экстаз, вызванный техническими средствами, обостряет вопросы о природе человеческого опыта в эпоху цифровизации, где виртуальная реальность все сильнее интегрируется с повседневностью. Анти-антропологическая составляющая «монтажа аттракционов» актуализируется в свете критического анализа потребительского общества, манипуляций массовым сознанием, влияния цифровых технологий на восприятие реальности, идентификацию личности. Вместе с тем, эйзенштейновский «монтаж аттракционов» представляет собой уникальный опыт авторского психоанализа. Эйзенштейн использует кинематографическую практику для высвобождения и фиксации собственного бессознательного, создавая оригинальную теорию восприятия, где личный опыт становится моделью для понимания художественного восприятия в целом. «Монтаж аттракционов» с его нелинейными нарративами и образными связями остается предметом для дискуссий в различных областях философии, включая антропологию, онтологию, эпистемологию (проблема нелинейного мышления), эстетику (трансформация образа) и этику (воздействие на сознание). «Монтаж аттракционов», направленный на интеллектуально-аффективное вовлечение аудитории и визуальную передачу сложных концепций, оказывается особенно ценен в эпоху информационного перенасыщения и фрагментированного восприятия. Актуальность визуального аттракциона усиливается благодаря распространению новых медиа и интерактивных форматов, где «монтаж аттракционов» может быть использован для создания углубляющих познание интерактивных инсталляций и дискуссионных площадок.

5) Киноконструирование В. М. Кобрина на основе монтажного принципа и «монтажа аттракционов» представляет собой инновационный подход к нарративу в научно-популярных фильмах. Новизна киноязыка Кобрина состоит в

специфическом использовании визуально-аллегорической шутки как основного элемента интеллектуального монтажа: взламывая реальность через парадокс и образуя игровое познание, шутка выступает инструментом создания интердискурсивного напряжения, когда два разных «языка» (наука и юмор) говорят об одном и том же. Возникает гибридное поле (зона совместного вопрошания), где искусство и наука не иллюстрируют друг друга, но совместно конструируют новые условия того, что вообще может быть увиденным и осмысленным; в философском плане это раскрывает творческую и нелинейную природу познания. Но шутка перестраивает не только познание, она деконструирует и традиционный образ человека: герой у Кобрина предстает конструкцией из фрагментов механизмов, усиленной цифровыми технологиями. Она не отменяет вопрос «кто я есть», но добавляет вопросы «как я собран» и «куда могу развиваться», превращая антропологию кинематографа в лабораторию проектирования возможного. Именно в этой лаборатории работает авторская техника Кобрина, анализируя антропологический сдвиг – переход от человека естественного к человеку сконструированному, стирает и заново прочерчивает границы между человеком, культурой и технологией. Таким образом, кинометодология Кобрина обладает значительным эвристическим потенциалом для современной медиафилософии, а Кобрин может быть рассмотрен как медиафилософ, чей новаторский инструментарий опередил свое время, предлагая перспективную основу для «картографирования» опыта XXI века.

6) Кинематограф, оснащенный новыми технологиями генерации образов на основе монтажного принципа, становится экспериментальной площадкой по тестированию новых форм взаимодействия человека и мира, возможных реальностей, новых моделей существования. Компьютерная графика и монтаж позволяют создавать экранные миры и трансформировать человеческие образы, вызывая диссонанс между традиционными представлениями о человеке и перспективой трансгуманизма, в которой интеграция человека с технологиями ставит под сомнение привычные взгляды на соотношение естественного (биологического) и искусственного. Современные кинотехнологии

деконструируют телесность: образ «модифицированного» (киборгизированного) человека все сильнее отклоняется от канона витрувианского человека, символизирующего гармонию, здоровье и соразмерность. Постепенное вовлечение зрителя в художественное пространство через перестройку телесности и установление новых стандартов соразмерности ведет к фундаментальному пересмотру сущности человека: естественное тело перестает быть судьбой, превращаясь в сырье для бесконечных модификаций, а идентичность – в проект перманентной сборки. Кинематографическое моделирование человека в цифровую эпоху актуализирует этическую ответственность и нравственный выбор режиссера-автора в диалоге с аудиторией. Генерация нового образа человека на экране – непрерывный процесс, в котором важны не только технологические инновации, но и критическое мышление, обращение к философским концепциям и гуманистическим ценностям. *Таким образом,* проведенное исследование показало, что монтажный принцип не сводится к технической операции соединения кадров: он представляет собой основание кинематографического мышления, в котором философская рефлексия о человеке осуществляется через структуру экранного высказывания. Философская интерпретация монтажного принципа выводит антропологию кинематографа за пределы анализа репрезентации – к вопросам о том, как в кинематографическом мышлении конструируются телесность, субъектность и идентичность человека. Установленная взаимосвязь монтажного принципа с антропологическими основаниями кинематографического опыта – восприятием, аффектом и смыслополаганием зрителя – показывает, что трансформация экранного образа человека является не только следствием технического прогресса, но и формой философского вопрошания о человеке. Тем самым монтажный принцип оказывается не только условием создания экранного образа, но и основанием философского осмысления человека, общества и культуры.

Список использованной литературы

1. Аврелий, А. Исповедь / А. Аврелий. Исповедь: Абеляр П. История моих бедствий.: Пер. с латин. – Москва : Республика, 1992. – 335 с. – (Человек в исповедальном жанре).

2. Аксаков, К. С. О некоторых современных собственно литературных вопросах [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/a/aksakow_k_s/text_0340.shtml – (Дата обращения: 06.08.2024).

3. Андреев, А. Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства / А. Л. Андреев. – Москва : Издательство «Наука», 1981. – 192 с.

4. Андренов, Н. Б. О возникновении нового в мышлении, истории, эволюции. / Н. Б. Андренов. – Москва : Издательство «Спутник +», 2012. – 64 с.

5. Антониони, М. Антониони об Антониони : Сборник / М. Антониони ; пер. с ит. ; сост. и коммент. Бобровой О. Б.; вступ. ст. Баскакова В. Е., с. 5-28. – Москва : Радуга, 1986. – 399 с. : ил.

6. Аристарко, Г. История теорий кино / Г. Аристарко ; пер. с итал. Г. Богемского. – Москва : Искусство, 1966. – 356 с. : ил.

7. Арнхейм, Рудольф. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. – Москва : Архитектура-С, 2024. – 391 с.

8. Аронсон, О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия / О. В. Аронсон. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.

9. Аронсон, О. Кино и философия: от текста к образу [Электронный ресурс]. – URL: iphras.ru/uplfile/root/books/2018/Aronson.pdf – (Дата обращения: 19.09.2024).

10. Арсланов, В. Г. Погибло ли искусство? От Солженицына к Серебренникову: феноменология современного духа / В. Г. Арсланов. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2020. – 631 с.

11. Арто, А. Театр и его Двойник / А. Арто ; пер. с франц. ; составл. и вступит. статья В. Максимова ; коммент. В. Максимова и А. Зубкова. – Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2000. – 440 с.

12. Базен, А. Что такое кино? : сборник статей / А. Базен ; пер. с фр. ; вступ. статья И. Вайсфельда, с. 3-38. – Москва : Искусство, 1972. – 383 с. : ил.

13. Балаш, Б. Дух фильма [Электронный ресурс] / Бэла Балаш : пер. с нем. Н. Фридланд, редакция и предисловие Н. А. Лебедева. – Москва : Государственное издательство «Художественная Литература», 1935. – 198 с. – URL: https://textarchive.ru/c-1951281.html (дата обращения: 29.12.2024).

14. Барт, Ролан Camera lucida. Комментарий к фотографии : пер. с франц / Ролан Барт. – Москва : Ад Маргинем Пресс. Музей современного искусства «Гараж», 2011. – 192 с. : ил.

15. Бахтин, М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 336 с. – (Academia). – ISBN 5-267-00272-0

16. Белый, А. Принцип формы в эстетике : сборник / А. Белый. – Санкт-Петербург ; Москва : «RUGRAM Пальмира», 2021. – 299 с. – (Серия «Пальмира - классика»).

17. Беньямин, В. Девять работ / В. Беньямин. – Москва : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. – 223 с.

18. Бергман, И. Статьи, рецензии, сценарии, интервью / И. Бергман. ; вступ. статья Б. Чижова, с. 5-34. – Москва : Искусство, 1969. – 295 с. : ил.

19. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон ; пер. с фр. – Минск : Харвест, 1999. – 1408 с. – (Классическая философская мысль).

20. Бердяев, Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. – Москва : Республика, 1993. – 383 с. – (Б-ка этической мысли).

21. Бердяев, Н. А. О русских классиках / Н. А. Бердяев ; Сост., коммент. А. С. Гришин. Вступ. ст. К. Г. Исупов. – Москва : Высш. шк., 1993. – 366 с. : портр. – (Классика литературной науки).

22. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. / Н. А. Бердяев. ; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Полякова ; журн. «Вопр. философии» и др. – Москва : Правда, 1989. – 607 с. – (Из истории отеч. филос. мысли).

23. Бердяев, Н. А. Человек и машина [Электронный ресурс]. – URL: http://www.odinblago.ru/path/38/1 – (Дата обращения: 25.05.2025).

24. Блох, Э. Тюбингенское введение в философию / Э. Блох ; пер. с нем. Г. Ю. Быстровой, С. Е. Вершинина, Д. И. Криушова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1997. – 400 с.

25. Богданов, А. А. Очерки организационной науки / А. А. Богданов. – Москва : T8 RUGRAM, 2019. – 354 с. – (Навстречу революции).

26. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрийяр // Сверхчеловек или симулякр. Антология философии от Ницше до Бодрийяра / Ф. Ницше, М. Хайдегтер, А. Камю, К. Ясперс. Э. Канетти, С. Московичи, Ж. Бодрийяр, Э. Сиоран, З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, Э. Фромм, К. Хорни. – Москва : Родина, 2020. – С. 374–402.

27. Борхес, Х. Л. Письмена Бога : сборник : перевод / Х. Л. Борхес ; составление, вступ. статья, с. 5-24, и прим. И. М. Петровский. – Москва : Республика, 1992. – 510 с.

28. Бостром, Н. Искусственный интеллект : этапы, угрозы, стратегии / Ник Бостром ; пер. с англ. Сергея Филина. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2016. – 760 с.

29. Брейтман, А. С. Киноискусство России: опыт позитивной антропологии монография / А. С. Брейтман. – Москва : ИНФРА-М, 2021. – 185 с. – (Научная мысль).

30. Бунюэль, Л. Бунюэль о Бунюэле. / Луис Бунюэль ; пер. с франц. Брагинского А., Злочевского Т., Нусиновой Н. ; предисл. К. Долгова. – Москва : Радуга, 1989. – 384 с.

31. Бычков, В. В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов ; Российская акад. наук, Ин-т философии. – Москва : ИФ РАН, 2007. – 234, [5] с. – ISBN 978-5-9540-0087-0

32. Бычков, В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века : непарадигматический гиперпроект Виктора Бычкова : суперроман с XX веком : Кн. 1 / В. В. Бычков. – Москва : Культурная революция, 2008. – 816 с.

33. Бычков, В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Гардарики, 2008. – 573 с.

34. Вайсфельд, И. Н. Завтра и сегодня: О некоторых тенденциях соврем. фильма и том, чему нас учит опыт многонац. советского киноискусства / И. Н. Вайсфельд. – Москва : Искусство, 1968. – 216 с., 16 л. ил.

35. Вейцман, Евг. Очерки философии кино. / Евг. Вейцман. – Москва : Искусство, 1978. – 232 с.

36. Вернадский, В. И. Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. – Москва : Изд-во АСТ, 2023. – 640 с. – (Эксклюзив: Русская классика).

37. Вертов, Д. Из наследия. : в 2-х т. : т. 1 : Драматургические опыты / Д. Вертов. – Москва : Эйзенштейн-центр, 2004. – 535 с. : ил.

38. Вертов, Д. Из наследия. Статьи и выступления. : в 2-х т. : т. 2 / Д. Вертов. – Москва : Эйзенштейн-центр, 2008. – 648 с.

39. Взаимодействие и синтез искусств : сборник / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изуч. худож. творчества ; редкол.: Д. Д. Благой и др. – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. – 269 с.

40. Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под редакцией Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. – Москва : ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. – 448 с. – (Библиотека Журнала исследований социальной политики). – ISBN 978-5-903360-25-3

41. Власов, М. П. Виды и жанры киноискусства / М. П. Власов. – Москва : Знание, 1976. – 112 с., 8 л. ил. – (Народный университет. Факультет литературы и искусства).

42. Вольпе, Гальвано делла. Критика вкуса. : Перевод / Гальвано делла Вольпе ; предисл. и общая редакция К. М. Долгова, с. 6-42 ; пер. с итал. Г. П. Смирнова и Э. В. Цветковского. – Москва : Искусство, 1979. – 351 с.

43. Выготский, Л. Психология искусства / Лев Выготский. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 448 с. – (Азбука-классика. Non-Fiction).

44. Гальцева, Р. А. Эпоха неравновесия. Общественные и культурные события последних десятилетий / Р. А. Гальцева. – Москва : Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 320 с. – (Серия «Humanitas»).

45. Гегель, Г.-В.-Ф. Логика / Г.-В.-Ф. Гегель ; пер. с нем. Н. Дебольского. – Москва : Издательство АСТ, 2019. – 448 с. – (Эксклюзивная классика).

46. Гегель, Г.-В.-Ф. Философия религии. : в 2-х т. : т. 2 / Г.-В.-Ф. Гегель ; общ. ред. А. В. Гулыги ; пер. с нем. П. П. Гайденко и др. – Москва : «Мысль», 1977. – 573 с. – (АН СССР. Ин-т философии. Филос. наследие).

47. Гегель, Г.-В.-Ф. Эстетика : В 4 т. : Т. 3 : Система отдельных искусств / Г.-В.-Ф. Гегель ; под ред. М. Лифшица. – Москва : Искусство, 1971. – 621 с.

48. Герасимов, С. А. Жизнь, фильмы, споры : Страницы автобиографии. О моей профессии. Полемика. Портреты. Для молодых и о молодых / С. А. Герасимов. – Москва : Искусство, 1971. – 254 с., 24 л. ил.

49. Герман / Сост. Л. Аркус. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Сеанс, 2022. – 592 с. : ил. – ISBN 978-5-6047263-0-3

50. Гиренок, Ф. И. Клиповое сознание. / Ф. И. Гиренок. – Москва : Проспект, 2022. – 256 с. – ISBN 978-5-392-35595-2

51. Гиренок, Ф. И. Фигуры и складки / Ф. И. Гиренок. – 2-е изд. – Москва : Акад. Проект, 2014. – 244 с. – (Философские технологии: hic et nunc).

52. Гиренок, Ф. И. Исход к искусству археоавангарда [Электронный ресурс]. – URL: https://hrono.ru/libris/lib_g/girenok_ishod.html (дата обращения: 08.01.2026).

53. Гирин, Ю. Рождение авангарда из духа модернизма / Ю. Гирин // Журнал «Studia Litterarum». – 2016. – Вып. 1 – № 3-4. – С. 60-69.

54. Гоголь, Н. В. Петербургские повести / Н. В. Гоголь. – Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.

55. Горячок, К. Л. Авторская эстетика Дзиги Вертова : 1910-1940-е годы : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.04 / Горячок Кирилл Леонидович ; [Место защиты: ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»]. – Москва, 2022. – 26 с.

56. Гумилев, Н. С. Письма о русской поэзии : Сборник / Н. С. Гумилев ; сост., вступ. ст., с. 5-44, Г. М. Фридлендера ; коммент. и подгот. текста Р. Д. Тименчика. – Москва : Современник, 1990. – 381, [2] с. : портр. – (Б-ка «Любителям рос. Словесности»).

57. Гуревич, П. С. Классическая и неклассическая антропология: сравнительный анализ. / П. С. Гуревич. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, Петроглиф, 2018. – 496 с. – (Серия «Humanitas»). – ISBN 978-5-98712-839-8

58. Давыдова, О. С. Человек в искусстве. Антропология визуальности. / О. С. Давыдова. – Москва : Прогресс-Традиция, 2015. – 152 с., ил. – ISBN 978-5-89826-422-2

59. Дегтярев, В. Барокко как связь и разрыв / В. Дегтярев. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – 240 с. : ил. – (Серия «Очерки визуальности»).

60. Декарт, Р. Рассуждения о методе ; Начала философии ; Страсти души : / Рене Декарт ; перевод с французского. – Москва : Эксмо, 2019. – 560 с. – (Библиотека избранных сочинений).

61. Делез, Ж. Кино / Жиль Делез ; перевод с французского Борис Скуратов. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 560 с.

62. Денисова, З. М. Понятие «монтаж» в системе художественной культуры// Человек и культура. — 2018. — № 6. [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-montazh-v-sisteme-hudozhestvennoy-kultury/viewer – (Дата обращения: 23.10.2025).

63. Деррида, Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Жак Деррида ; пер. с фр. Г. А. Михалкович. – Минск : Современный литератор, 1999. – 832 с. – (Классическая философская мысль).

64. Дессауэр, Ф. К философии техники. Что есть техника? - термин и сущность [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-filosofii-tehniki-chto-est-tehnika-termin-i-suschnost/viewer – (Дата обращения: 27.09.2023).

65. Джеймисон, Ф. Марксизм и интерпретация культуры = Marxism & interpretation of culture / Фредрик Джеймисон ; составитель А. А. Парамонов ; Российская академия наук, Институт философии РАН ; перевод с англ. О. В. Аронсона и др. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. – 414 с. – ISBN 978-5-7525-2843-9

66. Джонс, Дж. К. Методы проектирования / Дж. К. Джонс ; Пер. с англ. Т. Г. Бурмистровой, И. В. Фриденберга ; Предисл. В. Мунипова ; Под ред. В. Ф. Венды, В. М. Мунипова. – 2-е изд., доп. – Москва : Мир, 1986. – 326 с. : ил.

67. Джуров, А. А. Программное средство, определяющее фейковый видеоконтент с помощью технологии Deepfake алгоритма GAN / А. А. Джуров, Л. В. Черкесова, Е. А. Ревякина // Наукоемкие технологии в космических исследованиях Земли. – 2023. – Т. 15, № 4. – С. 60–67. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/programmnoe-sredstvo-opredelyayuschee-feikovyy-videokontent-s-pomoschyu-tehnologii-deepfake-algoritma-gan (дата обращения: 11.06.2026).

68. Дидро, Д. Эстетика и литературная критика / Дени Дидро ; пер. с франц. – Москва : «Художественная литература», 1980. – 660 с.

69. Дондурей, Д. Б. Навстречу / Д. Б. Дондурей. – Москва : Искусство кино, Подписные издания, 2019. – 456 с. : ил.

70. Драгомощенко, А. Устранение неизвестного / Аркадий Драгомощенко ; вступ. статья А. Скидана. – Москва : Новое литературное обозрение, 2013. – 416 с. : ил.

71. Дугин, А. Г. Археомодерн / А. Г. Дугин. – Москва : Академический проект, 2022. – 255 с.

72. Есенин, С. А. Ключи Марии / С. А. Есенин ; вступ. статья С. С. Сокольский. – Москва : Белые альвы, 2016. – 72 с. : ил.

73. Жижек, С. Киногид извращенца : Кино, философия, идеология : сборник эссе / С. Жижек ; предисл. А. Павлова ; пер. с англ. – Екатеринбург : Гонзо, 2019. – 480 с.

74. Иванов, В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / В. В. Иванов // Монтаж : Литература. Искусство. Театр. Кино : сборник статей / АН СССР, Совет по истории мировой культуры ; сост. М. Б. Ямпольский ; Отв. ред. Б. В. Раушенбах. – Москва : Наука, 1988. – С. 119-148.

75. Иванов, В. В. Эстетика Сергея Эйзенштейна / В. В. Иванов. – Москва : Академический проект, 2019. – 565 с. – (Технологии культуры: Знаковые системы. Кино. Поэтика). – ISBN 978-5-8291-2241-6

76. Иоффе, И. И. Синтетическая история искусств : введение в историю художественного мышления / И. И. Иоффе. – Москва : Книга по Требованию, 2023. – 590 с.

77. Искусственный интеллект - надежды и опасения : сборник / под ред. Джона Брокмана ; перевод с английского В. Желнинова. – Москва : Издательство АСТ, 2020. – 384 с. – (Наука, идеи, ученые). – ISBN 978-5-17-115937-5

78. История тела : В 3 т. : Т. 3: Перемена взгляда: XX век / под ред. Алена Корбена, Жан-Жака Куртина, Жоржа Вигарелло ; перевод с французского А. Гордеевой, Ю. Романовой, Д. Николаева, Д. Жукова. – 2-е изд. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 464 с. : ил. – (Серия «Культура повседневности»)

79. Казючиц, М. Ф. Проблема репрезентации автора и критика социокультурного контекста в документальном кино США 2000-х годов / М. Ф. Казючиц // Художественная культура, 2020. – № 4. – [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-reprezentatsii-avtora-i-kritika-sotsiokulturnogo-konteksta-v-dokumentalnom-kino-ssha-2000-h-godov (Дата обращения: 23.02.2026).

80. Казючиц, М. Ф. Символизм и традиции поэтического дискурса в современном кинематографе (на материале XVI мкФ «Меридианы Тихого») / М. Ф. Казючиц // Телекинет, 2018. – № 3 (4). – [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolizm-i-traditsii-poeticheskogo-diskursa-v-

sovremennom-kinematografe-na-materiale-xvi-mkf-meridiany-tihogo (Дата обращения: 23.02.2026).

81. Каминский, А. С. Введение в монтаж [Электронный ресурс]. – URL: http://editlw.ru/articles.php?article_id=165 – (Дата обращения: 24.08.2023).

82. Камю, А. Избранное / Альбер Камю ; пер. с фр. Л. Г. Григорьяна и Д. Н. Вальяно. – Ростов-на-Дону : «Феникс», 1998. – 384 с. : ил. – (Серия «Выдающиеся мыслители»). – ISBN 5-222-00468-6

83. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский ; пер. с нем. Е. Козиной «Точка и линия на плоскости». – Москва : Издательство АСТ, 2022. – 352 с. – (Эксклюзив: Русская классика).

84. Кант, И. Критика чистого разума / Иммануил Кант. – Москва : Эксмо, 2023. – 160 с. – (Великие личности). – ISBN 978-5-699-81797-9

85. Кант, И. Трактаты и письма / И. Кант ; Вступит. статья А. В. Гулыги, с. 5-42. – Москва : Наука, 1980. – 709 с. – (Памятники филос. мысли).

86. Катасонов, В. Ю. Ангелы и демоны литературы. Полемические заметки «непрофессионала» о «литературном цехе» / В. Ю. Катасонов. – Москва : Издательский дом «Кислород», 2020. – 448 с.

87. Кедров, Б. О творчестве в науке и технике: научно-популярные очерки для молодежи. / Б. Кедров. – Москва : Молодая Гвардия, 1987. – 192 с. : ил. – (Эврика).

88. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич ; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – Москва : Сов. Энциклопедия, 1987. – 640 с.

89. Киномысль русского зарубежья (1918-1931) / Сост., статьи и примеч. Р. М. Янгирова ; предисл. и примеч. А. И. Рейтблата. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 632 с. – (Серия «Кинотексты»).

90. Кириллова, Н. Б. Советская киношкола как авангард экранной культуры. / Н. Б. Кириллова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2019. – Т. 25, № 3 (189). – С. 122-131.

91. Клейман, Н. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине / Н. Клейман. – Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 520 с., ил.

92. Ключевский, В. О. Афоризмы. Исторические портреты и этюды. Дневники / В. О. Ключевский. – Москва : Мысль, 1993. – 415, [1] с. – (Исторические россыпи). – ISBN 5-244-00730-0

93. Кобрин… / работали: А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко и др. – Нижний Новгород : РОФ «Фонд Юрия Норштейна», МПК-Сервис, 2005. – 512 с.

94. Конспекты ненаписанных книг и статей. Монтаж [Электронный ресурс]. – URL: https://www.culturedialogue.org/node/494 – (Дата обращения: 20.10.2024).

95. Кракауэр, З. Природа фильма : Реабилитация физ. реальности / З. Кракауэр ; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой ; вступ. статья Р. Юренева д-р искусствоведения. – Москва : Искусство, 1974. – 442 с.

96. Кривцун, О. А. Эстетика : учебник для студентов вузов, обучающихся по специальностям: «Культурология», «Философия», «Искусствоведение», «Музыковедение», «Филология», «Музеология» / О. А. Кривцун. – 2-е изд., доп. – Москва : Аспект Пресс, 2003. – 446, [1] с. : ил., табл.

97. Кукулин, И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / И. В. Кукулин. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с. : ил. – (Серия «Научная библиотека»).

98. Курицын, В. Великие мифы и скромные деконструкции. [Электронный ресурс]. – URL: https://magazines.gorky.media/october/1996/8/velikie-mify-i-skromnye-dekonstrukczii.html – (Дата обращения: 29.12.2024).

99. Кьеркегор, С. Дневник обольстителя / Серен Кьеркегор ; пер. с датс. П. Ганзена. – Москва : Эксмо, 2019. – 416 с. – (Всемирная литература).

100. Кюнэ, О. Подводный флотъ въ открытомъ морѣ. / О. Кюне // «Нива». – 1913. – № 30. – С. 599-600.

101. Л. В. Кулешов : Статьи. Материалы / НИИ теории и истории кино и др. ; Сост. и авт. вступит. статей к разд. А. С. Хохлова ; Авт. вступит. статьи Е. С.

Громов ; Коммент. Е. С. Хохлова. – Москва : Искусство, 1979. – 239 с., 16 л. ил., портр. – (Кинематографическое наследие).

102. Лебон, Г. Психология народов и масс / Г. Лебон ; пер. с франц. Э. Пименовой. – Москва : Эксмо, 2023. – 352 с.

103. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общей редакцией В. В. Бычкова. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 608 с. – (Серия «Summa culturologiae»). – ISBN 978-5-98712-247-1

104. Лем, С. Голем XIV : роман / Станислав Лем ; перевод с польского К. Душенко. – Москва : Издательство АСТ, 2020. – 224 с. – (Эксклюзивная классика). – ISBN 978-5-17-126972-2

105. Липков, А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. / А. И. Липков. – Москва : Наука, 1990. – 240 с.

106. Литература факта : Первый сборник материалов работников Лефа / Под ред. Н. Ф. Чужака ; Авторы О. М. Брик, Т. С. Гриц, П. В. Незнамов... [и др.]. – Москва : Федерация, 1929 («Мосполиграф» 14 тип.). – 268, [3] с.

107. Лифшиц, М. Ю. В мире эстетики [Электронный ресурс]. – URL: https://www.rulit.me/books/v-mire-estetiki-read-330404-9.html – (Дата обращения: 20.10.2024).

108. Лосев, А. Ф. Из ранних произведений / А. Ф. Лосев ; Сост. и подгот. текста И. И. Маханькова ; Вступ. ст. А. А. Тахо-Годи и Л. А. Гоготишвили ; Примеч. Л. А. Гоготишвили и др. ; Журн. «Вопр. философии» и др. – Москва : Правда, 1990. – 655 с., [1] л. портр. – (Из истории отеч. филос. мысли).

109. Лосев, А. Ф. От Гомера до Прокла : История античной эстетики в кратком изложении / А. Ф. Лосев. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 352 с. – (Азбука классика. Non-Fiction). – ISBN 978-5-389-11655-9

110. Лосский, Н. О. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. / Н. О. Лосский. – Москва : Политиздат, 1991. – 368 с. – (Б-ка этич. мысли). – ISBN 5-250-01492-5

111. Лотман, Ю. Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 448 с.

112. Маклюэн, М. Г. Понимание медиа: Внешние расширения человека : / М. Г. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева. – 5-е изд., испр. – Москва : Кучково поле, 2023. – 464 с.

113. Малевич, К. С. Черный квадрат : сборник / К. С. Малевич. – Москва : Издательство АСТ, 2018. – 512 с. – (Эксклюзив: Русская классика).

114. Маленко С. А., Некита А. Г. Возвышенная жертвенность или тотальная месть: образы науки и ученого в американском фильме ужасов [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vozvyshennaya-zhertvennost-ili-totalnaya-mest-obrazy-nauki-i-uchenogo-v-amerikanskom-filme-uzhasov (дата обращения: 08.01.2026).

115. Мамардашвили, М. Беседы о мышлении / М. Мамардашвили. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 480 с. – (Новый культурный код).

116. Мамардашвили, М. Возможный человек / Мераб Мамардашвили ; составление и послесловие В. Ю. Файбышенко. – Москва : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. – 495 с. – (Серия «Фигуры Философии»).

117. Маньковская, Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс / Н. Б. Маньковская. – 2-е изд. переработанное и дополненное. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 496 с. – (Серия «Российские Пропилеи»). – ISBN 978-5-98712-634-9

118. Мейлах, Б. С. Вопросы литературы и эстетики : сборник статей / Мейлах Б. С. – Ленинград : Советский писатель, 1958. – 532 с.

119. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер : [пер. с англ. В. М. Липки ; вступит. ст. А. В. Павлова]. – Москва : РИПОЛ классик, 2020. – 342 с. – (KAIROS). – ISBN 978-5-386-13620-8

120. Мечников, И. И. Этюды о природе человека / И. И. Мечников. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 320 с. – (Азбука-классика. Non-Fiction).

121. Мир философии: Книга для чтения. : в 2-х ч. : ч. 1. : Исходные философ. проблемы, понятия и принципы. / Составление П. С. Гуревич, В. И. Столяров. – Москва : Политиздат, 1991. – 672 с.

122. Миронов, А. В. Философия науки, техники и технологий / А. В. Миронов. – Москва : МАКС Пресс, 2014. – 272 с.

123. Модернизм. Анализ и критика основных направлений: Л. Рейнгардт отречение от искусства «антиискусство» 1960-1970-х годов / под редакцией В. В. Ванслова, М. Н. Соколова ; издание четвертое, переработанное и дополненное. – Москва : Искусство, 1987. – 376 с.

124. Моль, А. Социодинамика культуры / Абраам Моль ; пер. с фр. ; вступ. статья, ред. и примеч. Б. В. Бирюкова и др. – Москва : Прогресс, 1973. – 405 с. : ил.

125. Монтаж. Литература, искусство, театр, кино / Сб. статей. Составитель М. Б. Ямпольский, редакторы Ф. И. Гринберг, Д. П. Лбова, Б. В. Раушенбах, рецензенты М. И. Туровская, М. И. Лекомцева. – Москва : Наука, 1988. – 236 с.

126. Муриан, В. М. Художественный мир фильма : Кинематогр. образность в свете ленинской теории отражения / В. Муриан. – Москва : Искусство, 1984. – 288 с.

127. Некита А. Г., Маленко С. Ан., Широкова О. В. Идеология суррогатного постапокалипсиса: биополитика киберпространства в голливудском фильме ужасов [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ideologiya-surrogatnogo-postapokalipsisa-biopolitika-kiberprostranstva-v-gollivudskom-filme-uzhasov (дата обращения: 08.01.2026).

128. Немченко Л. М. Кинематограф Алексея Федорченко: между культурным мифотворчеством и игрой с документом / Л. М. Немченко // Quaestio Rossica. – 2021. – Т. 9, № 2. – С. 502–514.

129. Немченко Л. М. Экранизация как поле интерпретации / Л. М. Немченко // Toronto Slavic Quarterly. – 2013. – № 44 (Spring). – P. 166–175.

130. Неталиев, Д. Нарушение общественных устоев [Электронный ресурс]. – URL: https://forbes.kz//woman/narushenie_obschestvennyih_ustoev – (Дата обращения: 20.10.2024).

131. Никонов, Б. Теплоходы. / Б. Никонов // «Нива». – 1913. – № 27. – С. 535-536 ; № 28 – С. 549-551.

132. Ницше, Фр. Полное собрание сочинений : В 13 томах : Т. 11: Черновики и наброски 1884-1885 гг. / Фридрих Ницше ; Ин-т философии ; Пер. с нем. В. Д. Седельника ; науч. ред. А. Г. Жаворонков. – Москва : Культурная революция, 2012. – 688 с. – ISBN 978-5-250-06104-9

133. Новиков, В. Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных инноваций / В. Н. Новиков. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 176 с.

134. Норштейн, Ю. Б. Снег на траве. : в 2 кн. : кн. 1 / Ю. Норштейн. – Москва : Издатель РОФ «Фонд Юрия Норштейна», Издательство «Красный пароход», 2016. – 368 с. – ISBN 978-5-88149-569-5. – ISBN 978-5-88149-567-1 (т. 1).

135. Орищенко, С. С. К вопросу о кинокультурологии как новой отрасли гуманитарного знания: проекции и взаимосвязи // Вестник ЧелГУ, 2022. – № 5 (463). – [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-kinokulturologii-kak-novoy-otrasli-gumanitarnogo-znaniya-proektsii-i-vzaimosvyazi (Дата обращения: 21.02.2026).

136. Орищенко, С. С. Метафоры фильма «Юрьев день» Кирилла Серебренникова // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. – № 2-5. – [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metafory-filma-yuriev-den-kirilla-serebrennikova (дата обращения: 21.02.2026).

137. Ортега-и-Гассет, Хосе. Метафора, Эссе на эстетические темы в форме предисловия [Электронный ресурс]. – URL: http://metaphor.nsu.ru/gasset_5.htm – (Дата обращения: 06.08.2024).

138. Очеретяный, К. А. Хаофония. Аналитика медиатела : монография. Приложение к Ежегоднику «Труды Центра медиафилософии». / К. А. Очеретяный. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2013. – 216 с.

139. Панова, С. В. Антропология кино: конструирование нового человека на основе монтажного принципа мышления / С. В. Панова // Вестник ЧелГУ – 2023 – № 10 (480) – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/antropologiya-kino-konstruirovanie-

novogo-cheloveka-na-osnove-montazhnogo-printsipa-myshleniya – (Дата обращения: 08.02.2026).

140. Панова, С. В. Монтажное мышление и его особенности в концепциях советских киноноваторов: философская интерпретация / С. В. Панова // Вестник ЧелГУ – 2021 – № 2 (448) – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/montazhnoe-myshlenie-i-ego-osobennosti-v-kontseptsiyah-sovetskih-kinonovatorov-filosofskaya-interpretatsiya – (Дата обращения: 08.02.2026).

141. Панова, С. В. Монтажный принцип мышления как основа авторских инноваций в искусстве кино в контексте философско-антропологической проблематики / С. В. Панова // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2022. № 4 (73). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/montazhnyy-printsip-myshleniya-kak-osnova-avtorskih-innovatsiy-v-iskusstve-kino-v-kontekste-filosofsko-antropologicheskoy – (Дата обращения: 08.02.2026).

142. Паскаль, Б. Мысли / Блез Паскаль ; пер. с фр. Ю. Гинзбург. – Москва : Издательство АСТ, 2023. – 256 с. – (Эксклюзивная классика). – ISBN 978-5-17-112632-2

143. Паустовский, К. Г. Золотая роза : повесть / К. Г. Паустовский ; предисл. А. В. Петровского. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 320 с. : ил. – (Азбука-классика).

144. Петкова, С. М. Справочник по эстетике / С. М. Петкова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2012. – 349 [1] с. : ил. – (Справочник).

145. Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / Отв. ред. Кривцун О. А. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 352 с. – (Серия «Humanitas»).

146. Подорога, В. А. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства / В. А. Подорога ; сост. Л. Б. Кульчицкая. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 224 с. : ил. – (Серия «Интеллектуальная история»). – ISBN 978-5-4448-1576-2

147. Подорога, В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия : Т. 1 : Зеркальная подпорка. Материалы психобиографии / В. А. Подорога. – Москва : BREUS, 2017. – 352 с. : ил.

148. Подорога, В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия : Т. 2 : Прототело. Фрагменты визуальной антропологии / В. А. Подорога. – Москва : BREUS, 2020. – 416 с. : ил.

149. Подорога, В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах : Т. 2 : Часть I : Идея произведения. Experimentum cruris в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу / В. А. Подорога. – Москва : Культурная революция, 2011. – 608 с.

150. Подорога, В. А. Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии / В. А. Подорога. – Москва : Канон + РООИ «Реабилитация», 2020. – 352 с., фото, ил. – ISBN 978-5-88373-642-0

151. Подорога, В. А. Феноменология тела : Введ. в филос. антропологию : Материалы лекц. курсов 1992-1994 гг. / В. А. Подорога. – Москва : Изд. фирма «Ad Marginem», 1995. – 339 с. : ил. – (Философия по краям. Международная коллекция современной мысли : Литература. Искусство. Политика. Серия «1/16»).

152. Познин, В. Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. / В. Ф. Познин. – ИД «Петрополис», Санкт-Петербург, 2021. – 389 с.

153. Померанц, Г. С. В тени Вавилонской башни / Г. С. Померанц, З. А. Миркина. – 2-е изд. – Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 368 с. – (Humanitas). – ISBN 978-5-98712-691-2

154. Пришвин, М. М. Кладовая солнца. Глаза земли. Корабельная чаща : / М. М. Пришвин. – Ленинград : Лениздат, 1978. – 568 с.

155. Прохоров, М. М. Философские основания мировоззрения постнеклассической эпохи. Человек и процессуальность мироздания [Электронный ресурс] : монография / М. М. Прохоров. – Нижний Новгород : ННГАСУ, 2017. – 333 с. – URL: https://bibl.nngasu.ru/electronicresources/uch-metod/philosophy/866790.pdf (дата обращения: 29.12.2024)

156. Пруст, М. Заметки об искусстве и литературной критике / Марсель Пруст. – Москва : РИПОЛ классик, 2021. – 362 с. : ил. – (Искусство и действительность).

157. Пудовкин, В. И. Собрание сочинений. : в 3-х т. : т. 1. : О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. / В. И. Пудовкин ; вступит. статьи С. Герасимова и А. Грошева. ; примеч. Т. Запасник и А. Петрович. – Москва : «Искусство», 1974. – 440 с. ; 35 л. ил.

158. Пятигорский, А. Философская проза. : Т. IV: Сны и рассказы; киносценарий «Человек не как другие» / А. Пятигорский ; вступ. статья И. Калинина. – Москва : Новое литературное обозрение, 2016. – 384 с. : ил.

159. Рид, Т. Лекции об изящных искусствах. / Т. Рид // Из истории английской эстетической мысли XVIII века: сборник : пер. с англ. / сост., вступит. статья, с. 7-39, и общ. ред. И. С. Нарского ; коммент. А. Ф. Грязнова и др. – Москва : Искусство, 1982. – С. 272-312.

160. Розанов, В. В. Опавшие листья : Лирико-философские записки / В. В. Розанов ; сост., вступ. ст. А. В. Гулыги. – Москва : Современник, 1992. – 543 с.

161. Романченко, В. К. Сущность нашей жизни : размышления современника / В. К. Романченко. – Москва : Духовное просвещение, 2013. – 478, [2] с. – ISBN 978-5-85280-199-2

162. Ромм, М. И. Избранные произведения в 3-х томах : Т. 1: Теория, критика, публицистика. / М. И. Ромм ; [НИИ теории и истории Госкино СССР, Союз работников кинематографии СССР, Всесоюзный гос. ин-т кинематографии, Центральный гос. архив лит. и искусства СССР]. – Москва : Искусство, 1980. – 575 с. : ил.

163. Ростова, Н. Н. Проблема человека в современной философии : монография. / Н. Н. Ростова. – Москва : Проспект, 2021. – 176 с.

164. Рудяк И. И. Эйзенштейн и экономика [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/eyzenshteyn-i-ekonomika (дата обращения: 19.09.2024).

165. Сагатовский, В. Н. Русская идея: продолжим ли прерванный путь? / В. Н. Сагатовский. – Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1994. – 217 с. – (Серия «Россия накануне XXI века»)

166. Салганик, Р. И. Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе / Р. И. Салганик // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино / Сб. статей. Составитель М. Б. Ямпольский, редакторы Ф. И. Гринберг, Д. П. Лбова, Б. В. Раушенбах, рецензенты М. И. Туровская, М. И. Лекомцева. – Москва : Наука, 1988. – С. 5-13

167. Секацкий, А. Этика под ключ : очерки / А. Секацкий. – Санкт-Петербург : «Издательство К. Тублина» , 2021. – 272 с. – ISBN 978-5-8370-0897-9

168. Серр, М. Договор с природой / Мишель Серр ; пер. с фр. С. Б. Рындина ; науч. ред. О. В. Хархордин. – Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. – 222 с.

169. Синельникова, О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/319/image/319-068.pdf – (Дата обращения: 10.08.2026).

170. Словарь по этике / Под ред. И. С. Кона. – 5-е изд. – Москва : Политиздат, 1983. – 445 с.

171. Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео : Учебник: Часть первая / А. Г. Соколов ; Редактор О. А. Кириченко. – Москва : Издательство 625, 2000. – 207 с. : ил.

172. Сокуров, А. В центре океана : эссе, рассказы / А. Сокуров. – Санкт-Петербург : Амфора. ТИД Амфора, 2012. – 319 с.

173. Сокуров, А. Изображение и монтаж / А. Сокуров // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 107-109.

174. Соловьев, В. С. Смысл любви : Избр. произведения : стихи, письма, филос. эссе / В. С. Соловьев ; Сост., вступ. ст., с. 3-26, коммент. Н. И. Цимбаева. – Москва : Современник, 1991. – 525 с.

175. Сомаини, А. Возможности кино: История как монтаж в заметках ко «Всеобщей истории кино» Эйзенштейна / А. Сомаини ; пер. с ит. Натальи Рябчиковой // Киноведческие записки. – 2012. – № 100-101. – С. 108-129.

176. Сорель, Ж. Размышления о насилии / Жорж Сорель ; под ред. В. М. Фриче. Изд. стереотип. ; пер. с фр. – Москва : ЛЕНАНД, 2023. – 168 с. – (Размышляя об анархизме. № 40.).

177. Степин, В. С. Трансгуманизм и проблема социальных рисков. / В. С. Степин // Проблема совершенствования человека в свете новых технологий / отв. ред. Г. Л. Белкина. – Москва : Ленанд, 2016. – 272 с.

178. Строева, О. В. Искусство и философия. Удивительные параллели, необычные интерпретации / О. В. Строева. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Страта, 2019. – 260 с., илл. – (серия «Формула культуры»).

179. Тайны сознания и бессознательного : Хрестоматия / Сост. К. В. Сельченок. – Минск : Харвест, 1998. – 496 с. – (Библиотека практической психологии).

180. Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре. / А. Тарковский. – Ленинград : Ленфильм, 1989. – 117 с.

181. Тейяр де Шарден, П. Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден ; пер. с фр. Н. А. Садовского ; предисл. и комментарии Б. А. Старостина. – Москва : Наука, 1987. – 239 с. : ил.

182. Толстой, А. Н. О литературе : статьи, выступления, письма / А. Н. Толстой. – Москва : Советский писатель, 1956. – 447 с.

183. Третьяков, С. М. Кино к Юбилею. / С. М. Третьяков // Новый ЛЕФ Журнал левого фронта искусств. – 1927. – № 10. – С. 27-31.

184. Третьяков, С. М. Страна - перекресток : Докум. проза / С. М. Третьяков ; сост., послесл., коммент. Т. С. Гомолицкой-Третьяковой. – Москва : Сов. писатель, 1991. – 572, [2] с. : портр. – ISBN 5-265-01203-6

185. Туровская, М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / М. Туровская. – Москва : Искусство, 1991. – 255 с.

186. Философия русского авангарда : коллективная монография / под ред. Н. Н. Ростовой. – Москва : РГ-Пресс, 2021. – 128 с. – (Серия «Современная русская философия». № 10).

187. Философская антропология: жизненный и духовный мир человека: Коллективная монография (под ред. С. А. Лебедева) / С. А. Лебедев, Ф. И. Гиренок, В. Д. Губин, В. В. Ильин, Е. Н. Некрасова, Н. Н. Ростова. – Москва : Академический проект, 2021. – 391 с. – (Университетский учебник).

188. Флоренский, П. А. У водоразделов мысли : Т. 2 / П. А. Флоренский ; историогр. ст. игумена Андроника (А. С. Трубачева). – Москва : Правда, 1990. – 446 с.

189. Фрейд, З. Недовольство культурой / З. Фрейд // Психоанализ. Религия. Культура. – Москва, 1992. – 515 с.

190. Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд ; пер. с нем. и комм. Я. Коган. – Санкт-Петербург : «Алетейя», 1998. – 320 с.

191. Фрейлих, С. И. Золотое сечение экрана / С. И. Фрейлих. – Москва : Искусство, 1976. – 359 с.

192. Фрейлих, С. И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского : учеб. для студентов вузов / С. И. Фрейлих. – 2-е изд. – Москва : Акад. Проект : Альма Матер, 2002. – 512 с. – (Gaudeamus).

193. Фунтикова, С. А. Трансформация монтажа как выразительного средства в кинематографе : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.04 / С. А. Фунтикова ; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – Москва, 2011. – 23 с.

194. Хикс, С. Объясняя постмодернизм / С. Хикс ; пер. с англ. А. С. Шуваловой. – Москва : РИПОЛ классик, 2021. – 320 с. – (Фигуры Философии). – ISBN 978-5-386-14306-0

195. Хлебников, В. Собрание сочинений : В 6 тт. : Т. 2. Стихотворения 1917-1922 / В. Хлебников ; Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. – Москва : ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. – 605, [2] с. : ил., портр. – ISBN 5-9208-0065-8

196. Хоружий, С. С. Проблема постчеловека, или трансформативная антропология глазами синергийной антропологии [Электронный ресурс]. – URL: https://synergia-isa.ru/lib/download/lib/fn2_2008/01_Horuzhy.doc – (Дата обращения: 17.10.2025)

197. Хоружий, С. С. Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии / С. С. Хоружий. – Москва : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. – 688 с.

198. Хренов, Н. А. Визуальная коммуникация: культурологические исследования / Н. А. Хренов. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 480 с. – (Серия «Humanitas»)

199. Хьюз, Р. Шок новизны / Роберт Хьюз ; пер. с англ. О. Серебряной, П. Серебряного. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 448 с. : ил.

200. Чернышевский, Н. Г. Эстетика / Н. Г. Чернышевский. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 380 с.

201. Чубаров, И. М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. / И. М. Чубаров ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – 2-е изд. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. – 344 с. – (Исследования культуры). – ISBN 978-5-7598-1333-0

202. Шваб, К. Технологии Четвертой промышленной революции : перевод с английского / К. Шваб, Н. Дэвис. – Москва : Эксмо, 2022. – 320 с. : ил. – (Клаус Шваб о будущем). – ISBN 978-5-04-095268-7.

203. Шкловский, В. Б. За 60 лет. Работы о кино. / В. Б. Шкловский. – Москва : Искусство, 1985. – 573 с.

204. Шкловский, В. Б. За сорок лет : Статьи о кино / В. Б. Шкловский ; вступ. статья М. Блеймана. – Москва : Искусство, 1965. – 456 с.

205. Эйзенштейн, С. М. YO. Мемуары : в 2 т. : Т. 1 / С. М. Эйзенштейн ; ред.-сост. Н. И. Клейман. – Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 496 с.

206. Эйзенштейн, С. М. YO. Мемуары : в 2 т. : Т. 2 / С. М. Эйзенштейн ; ред.-сост. Н. И. Клейман. – Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 520 с.

207. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : В 6 т. : Т. 2 / С. М. Эйзенштейн ; Сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. – Москва : Искусство, 1964. – 567 с., 13 л. ил.

208. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : В 6 т. : Т. 5 / С. М. Эйзенштейн ; Сост. П. М. Аташева, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. – Москва : Искусство, 1964. – 600 с.

209. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – Москва : ВГИК, 2000. – 588, [3] с. : ил., портр. – (Музей кино). – ISBN 0235-8212

210. Эйзенштейн, С. М. Неравнодушная природа : Т. 1 : Чувство кино / С. М. Эйзенштейн ; сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман. – Москва : Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2006. – 685 с.

211. Эйзенштейн, С. М. Неравнодушная природа : Т. 2 : О строении вещей / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2006. – 622 с.

212. Эйзенштейн, С. М. Перспективы [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/e/ejzenshtejn_s_m/text_1929_perspektivy.shtml – (Дата обращения: 06.08.2024).

213. Эйхенбаум, Б. М. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х. гг. 15 с. Поэтика кино : теоретические работы 1920-х гг. : Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Казанский, В. Б. Шкловский, А. И. Пиотровский, Е. С. Михайлов, А. Н. Москвин, Р. О. Якобсон, С. А. Тимошенко, Б. С. Лихачев / редакционный совет : Разлогов К. Э. (предс.), Николаева-Чинарова А. П., Караваев Д. А. – Москва : Академический Проект, Альма Матер, 2016. – 497 с. – (Технологии культуры).

214. Эко, Умберто. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко ; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва : Издательство АСТ: CORPUS, 2018. – 512 с.

215. Эльзессер, Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер ; перевод с английского: Сергей Афонин и др. – Санкт-Петербург : Сеанс, 2018. – 440 с. : ил.

216. Энгельмейер, П. К. Эврология или всеобщая теория творчества / П. К. Энгельмейер. – Москва : Книга по Требованию, 2021. – 34 с.

217. Эпштейн, М. Н. Будущее гуманитарных наук: Техногуманизм, креаторика, эротология, электронная филология и другие науки XXI века / М. Н. Эпштейн. – Москва : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. – 239 с. – (Серия «ЛекцииPRO»). – ISBN 978-5-386-12499-1

218. Юзефович, Л. М. В мире эстетики : Статьи 1969—1981 гг. / Л. М. Юзефович. – Москва : Изобразительное искусство, 1985. – 322 с.

219. Юнг, К. Г. Собрание сочинений : В 19 т. : Т. 15 : Феномен духа в искусстве и науке / К. Г. Юнг ; пер. с нем. – Москва : Ренессанс, 1992. – 320 с.

220. Юткевич, С. Кино – это правда 24 кадра в секунду / С. Юткевич. – Москва : «Искусство», 1974. – 327 с.

221. Ямпольский, М. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Электронный ресурс]. – URL: https://seance.ru/articles/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/ – (Дата обращения: 26.09.2023).

222. Ямпольский, М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – Москва : РИК «Культура», 1993. – 464 с.

223. Ямпольский, М. Революция как событие смысла / М. Ямпольский // Антропология революции / Сб. статей. Сост. и ред. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. – Москва : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 17-23.

224. Ямпольский, М. Сублимация как формообразование. (Заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна.) [Электронный ресурс]. – URL: https://web.archive.org/web/20121110222340/http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1067/ – (Дата обращения: 15.10.2023).

225. Ямпольский, М. Язык - тело - случай: Кинематограф и поиски смысла / М. Ямпольский. – Москва : Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.

226. Ясперс, К. Духовная ситуация времени / Карл Ясперс ; пер. с нем. М. И. Левиной. – Москва : АСТ, 2013. – 285, [3] с. – (Новая философия).

227. Arnheim, R. Free cinema II [Электронный ресурс]. – URL: https://archive.org/details/sim_film-culture_1958-02_4_2/page/11/mode/1up?q=time – (Дата обращения: 09.06.2024).

228. Badham, Van. From Graham to the Skywhale: the unsettling mutations of Patricia Piccinini [Электронный ресурс]. – URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/07/from-graham-to-the-skywhale-the-unsettling-mutations-of-patricia-piccinini – (Дата обращения: 09.06.2024).

229. Daix, Pierre. Paul Gauguin Biographie / Pierre Daix. – Paris : Lattès, 1989. – 418 p.

230. Dupanloup, F. Exposition des principales vérités de la foi catholique, tirée des ouvrages de Fénelon. / F. Dupanloup. – Tours : A. Mame et fils, 1875. – 392 p.

231. Friedrich, Otto. Before the Deluge / Otto Friedrich. – USA : Fromm International Publishing Corporation, 1986. – 37 p. – ISBN 0-88064-054-5

232. Günther, A. Die antiquiertheit des menschen / A. Günther. – München : C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1965. – 353 s.