

ACADEMIA

ГОЛИК Н.В., МАЛЫШЕВ В.Б.*Доктор философских наук, профессор**Санкт-Петербургский государственный университет**Кандидат педагогических наук, доцент**Самарский государственный технический университет***МОНТАЖ – ВЕЩЬ – ОБРАЗ:
К ГЕРМЕНЕВТИКЕ «НОМО AESTHETICUS»**

В статье рассматривается монтаж как *процесс сборки элементов в чувственно-переживаемое целое*. При этом Природа предстает как образ идеального Творца, Художника. Именно она создает некие первичные формы, а значит и символы. Анализируются концепции М. Хайдеггера, С. Эйзенштейна и Ж. Делеза. *Ключевые слова*: природа, бытие, монтаж, вещь, образ, семиотика, творец, художник, медиареальность.

Слово «монтаж» обычно выводится от французского эквивалента, означающего «сборка». В словарях иностранных слов отмечается, что в технической практике монтаж – сборка и установка сооружений по определенным планам, проектам, чертежам. В иных практиках, например, в кинопроизводстве, монтаж трактуется как подбор и соединение отдельных частей чего-то в одно целое для создания единства. Согласно новоевропейской метафизической традиции монтаж может пониматься как природосообразное «собираение вещи», с одной стороны, и «собираение образа», с другой.

Если исходить из этимологии французского слова «montage», то следует упомянуть о смежном «assembler» и его английском эквиваленте assemble – собирать, монтировать, созывать. Французское monter – собирать, поднимать; английское mount – монтировать, устанавливать, взбираться. И mount (сущ.) – гора отсылает к бытию Природы, ибо Природе изначально свойственно быть той силой, которая собирает сущее в своем непрерывном кружении и восхождении.

Некогда И.-В. Гете утверждал, что Природа – главный Творец всего, «единственный художник, который «из простейшего вещества... творит противоположнейшие произведения» [2. С.62]. Причем, наилучшим изобретением природы Гёте полагает саму жизнь. Природу, подобно таким пантеистам как Бруно и Спиноза, Гёте наделяет атрибутом сознания, ведь «она непрерывно думала и мыслит постоянно». Однако понятие «атрибута» выглядит слишком уж рационально, слишком механистически, скорее мышление свойственно природе не логически-

атрибутивно, а органически, мета-переходы между ее градациями постижимы только интуитивно, но не спекулятивно. Самое же для нас ценное относительно современной нам реальности – это гётевское утверждение о том, что «даже в неестественном есть природа», что даже «на самом грубом филистерстве лежит печать ее гения» [2. С.38]. Даже чернильница и перо на письменном столе являются частью вселенной.

Можно заметить определенную синонимичность идей о Природе, высказываемых Гераклитом, Гёте, Хайдеггером. Когда Гёте говорит о природе, что «она положила проклятие на всякий покой», пропадает всякое сомнение относительно определенной связи идей Гёте и учения Гераклита [2. С.37].

Природа выступает как образ идеального Творца, Художника. Именно она создает некие первичные формы, а значит и символы, которые частью понятны нам, частью – нет.

Хайдеггер подчеркивает, что то, что мы, европейцы называем природой, «наоборот, получает свое определение только через утрату понимания φύσις» [4. С.117]. Φύσις есть квинтэссенция τὸ ἀεί φύον- «всегда совершающегося восхождения», по сути «восхождения», которое состоит в разворачивании бытия из «замкнутого, сокровенного, свернутого состояния» [4. С.116-117]. Его аналогом является τὸ μὴ δύνον- ποτε – «никогда не совершающееся захождение» [4. С.115]. Другим важным словом изначального мышления, по Хайдеггеру, является ζῶη; ζῶη и φύσις, как утверждает М. Хайдеггер, вместе образуют «цветущую» жизнь, восходящий поток природного бытия.

Происходит взаимо-при-существование всех сущих, заключающееся в двунаправленности, амбивалентности вос-ходящего и ис-ходящего самообнаружения [4. С.117]. Сворачивание и разворачивание сущего образуют два потока жизни. Первый – сворачивающий жизнь в состояние «земли». И второй – создающий мир как горизонт бытия, подвешивающий его в «рамку», позволяющий осуществлять метапозиционирование, трансценденцию.

В истории западной метафизики существовало три версии истолкования «вечности вещи». Во-первых, вещь как «сумма» ощущений (эмпиризм). Эта концепция начинается от эмпиризма и длится до И. Канта включительно. Возражением на это положение является хайдеггерово «вещи нам ближе любых ощущений». В самом деле, чтобы вычленил то или иное «ощущение» нам нужна сложная аналитическая операция. Во-вторых, вещь понимается как носитель определенных свойств. М. Хайдеггер критикует подобную концепцию вещи как некоего «собрания признаков» и «нагромождения свойств». Если вещь есть то, вокруг чего собрались такие-то свойства, то он

согласен с этим подходом только в частности. Для него существует средоточие вещи, которое он называет «ὄλοκεῖμενον», греческий прототип слова «субстанция». Самую же резкую критику вызывает у М. Хайдеггера третья концепция – вещи как оформленного вещества. Здесь он начинает с разбора классической аристотелевской конструкции, согласно которой вещь объясняется как результат взаимодействия четырех причин (causa) – формальной, материальной, целевой, производящей. По М. Хайдеггеру неправильно считать эти причины некими внешними «силами». Серебряных дел мастер, изготавливая чашу, производит акт «разборчивого собирания», что по-гречески – *legein* или *logos*. Вещь является средоточием, утонченным собиранием этих причин, или, как их называет М. Хайдеггер, «поводов», а вовсе не грубым композитом вещества и формы. Вещь на самом деле является результатом особого рода сосредоточения, пример которого – создание продуктов художественного творчества. Средоточимость и собирание, по мнению М. Хайдеггера, утверждаются сначала в сохранении, а потом хранении вещи как результата возвышенного процесса – процесса творения. Например, собранные в своей сосредоточимости вещи в человеческой деятельности образуют музейное собрание, коллекцию. Аспект творения в существовании вещи гораздо важнее, чем аспект ее практической применимости, дельность или сподручность вещи.

Рассмотрим указанный концепт в свете восточной философии. Итак, осмысление бытия возможно из некоего изначально простого «просветленного» состояния духа. Такое состояние тысячелетиями культивировалось на Востоке: самадхи, сатори, нирвана. Самадхи как экстаз единения с телесностью и душой сущего имеет «монтажные» коннотации. Близкое по значению *samādhi* слово *samādhāna* означает не только «сосредоточенность» или «погруженность в себя», но и «складывание вместе», «соединение», «приведение в порядок» [3, С.696]. Вспомним по аналогии хайдеггерово «собрание единства», «единство путей и связей» сущего. Вспомним, что современный «монтаж» – это, прежде всего, «сборка», соединение кусков. «Монтажное» мышление сходно с изначальным в своем понятии. Кроме этого *samādhi* имеет смысл «приведение в исполнение», это нечто вроде последнего отсчета для сознания йогина, подготовившего свое сознание к путешествию в космос.

Согласно онтологии М. Хайдеггера, современное мышление вписано в «образ» или «картину» мира. Слово «образ» вовсе не означает «отображения» чего-то (*Abbild*), когда образ был бы «чем-то вроде живописной картины сущего в целом» [5. С.147]. М. Хайдеггер

подчеркивает, что все гораздо серьезнее и «образ мира говорит о большем» [5, С.147]. «Говоря «образ мира», мы разумеем тем самым мир, сущее в целом, как дающее нам меру и обязательное для нас. «Образ подразумевает не оттиск, но то, что сущее стоит перед нами и притом стоит именно таким, каково оно с нашей точки зрения» [5, С.147]. Сущее стоит перед нами, будучи уже вочеловеченным, человекообразным, а на языке Нового времени – сущее становится предметным (Gegenstandliche). Человек опредмечивает мир, пропустив сущее через свою субъективность. Субъективность, фундаментально обоснованную, методологически структурированную. Субъективность, которая набрасывает тень рациональности на все сущее. Впрочем, может быть для описания субъективности больше подходит инструментально-оптическая метафора, которая характерна для европейских мыслителей от Николая Кузанского до Л. Витгенштейна. Мы видим мир через некий магический «кристалл», «очки», «витраж», но забываем о самом оптическом приспособлении. Больше всего мы видим саму оптику и отображение мира на ней, но не сам мир. Николай Кузанский познание с помощью интеллекта предлагал восполнить через интеллектуальный берилл, «светлый, чистый, прозрачный камень». Он полагал, что «глазам интеллекта» нужна некая особая дополнительная оптика, «интеллектуальный берилл», работающий по знаменитому принципу минимакса. Как видим, в позднем Средневековье уже существует тенденция к опосредованию взгляда на мир, к сложной оптике восприятия.

Далее необходимо рассмотреть семиотическое понимание монтажа через медиаопосредование, когда эстетическая сборка имеет дело с комбинаторикой чувств, где, следуя мысли Дж. Беркли, эстетический субъект существует в той мере, в какой воспринимается образ в медиареальности.

С тех пор, как мир стал «образом», в его онтологическом поле происходит сборка нового типа реальности – реальности медиа. Сегодня научный мир получил шанс по-новому взглянуть на творческое наследие знаменитого кинорежиссера с высшим педагогическим образованием – С. Эйзенштейна. Анализ идей С. Эйзенштейна, прежде всего его теории монтажа, внесла огромный вклад в развитие прикладных аспектов семиотики. Учение Эйзенштейна помогает ответить на самые злободневные вопросы практической семиотики: как монтируется смысловая ткань художественного текста, будь он визуально или письменно закодирован, ведь «принцип кино не есть нечто, явившееся человеку с неба... он растет из недр и глубин человеческой культуры» [6.

С.399]. Кинематографический кадр рассматривается С. Эйзенштейном как пластическая единица, так же, как «элемент живописи». В культурологическом плане существует, к примеру, «соответствие музыки и живописи не только друг другу, но обоим, вместе взятых, – самому образу эпохи и образу мышления тех, кто с этой эпохой исторически связан» [6, с.207]. Монтаж понимается, прежде всего, как *процесс сборки элементов в чувственно-переживаемое целое*: будь то в искусстве, будь то в литературе, будь то в театре, будь то в кино. При этом надо учитывать индивидуальность каждого акта мышления; монтажное кино создает образ, не копируя, не подражая напрямую реальности, но создавая свой стиль, свое письмо как динамику наводящих деталей.

С. Эйзенштейн различает три синтаксических уровня монтажа: микромонтаж (монтаж «кадриков»), сборка кусков (монтаж как сочетание монтажных единиц) и макромонтаж (сочетание отдельных сцен, частей полного произведения). «Делается ряд неподвижных снимков с разных фаз одного и того же движения. Получается ряд того, что называется «кадрики». Монтажное сцепление их друг с другом при пропуске с известной скоростью через проекционный аппарат сводит их в единый процесс, который прочитывается восприятием как движение» [6. С.207]. Затем происходит сборка из таких «кадриков» относительно цельных кусков – «монтажных единиц» фильма. Различие между «монтажным куском» и «кадриком» очень существенное. «Кадрик – фактически изображен. Он – продукт чужой воли, он – предписан зрителю режиссером-оператором. В монтажном же куске... изображение целого – воображаемое... в каждом зрителе по-своему создаваемое, по-своему созданное...» [6. С.408-409]. Степень прочувствования такого образа неизмеримо сильнее, в процесс достраивания образа будет неизбежно вовлечен «весь творчески воображающий аппарат зрителя». Далее осуществляется комбинирование «кусков» и распределение по сценам фильма.

С. Эйзенштейн, в частности, задавался вопросом: как совокупность знаков-кадров, знаков-фраз, знаков-контуров формирует синтетический художественный образ? Формируя свою теорию монтажа, С. Эйзенштейн опирался на художественный опыт знаменитых живописцев, писателей-классиков и неустанно доказывал, что, несмотря на разность формы, природа у всех подлинных произведений искусства одна: главное – изображение создателя, а не сам текст. Весьма серьезно относился С. Эйзенштейн к пластической метафоре как средству художественной выразительности. Этот вид метафор может существовать прежде всего в пластической смысловой, визуальной форме, будучи воспроизведенным средствами кино. Так,

Эйзенштейн рассматривал синтаксическую цепочку слово – метафора – образ как стадии монтажа, соотносимые со стадиями кадрик – кадр – монтаж [6. С.355]. Благодаря так называемому эффекту Кулешова монтаж всегда чреват возникновением на стыке двух кадров с их смыслами третьего смысла – переходного. И если монтаж связан с эффектом перехода, переноса, то и метафора – в прямом значении слова – также есть «перенос смысла». Поэтому мы предлагаем закрепить термины «семиотический монтаж», а также «семиотическая переходность» или просто «переходность».

Образ С. Эйзенштейн понимал как «обобщение», «сводную совокупность отдельных метафор воедино» [6. С.355]. Большое значение для нашего исследования имеет понимание воображения С. Эйзенштейном. Воображение понимается дуально: как «вхождение в образ того, что изображается», и как «переложение во образ того, что изображаешь». Иначе говоря, образ-основа, «сырой» еще образ трансформируется через перспективную точку зрения, объективированное отношение автора [6.С.388].

Идеи С. Эйзенштейна перекликаются с идеями П.П. Блонского о «мультипликационном» характере восприятия образов. Идеи двух ученых можно рассматривать совместно. По С. Эйзенштейну, художественный образ есть некая обобщенная совокупность фиксированных знаковых элементов. По П.П. Блонскому, образ есть не цельная картина, но система фрагментов в триединстве мультипликации – трансформации – перверсии. «Репродукция образа обычно не момент, а ряд моментов, в каждый из которых репродуцируется отчасти иной фрагмент образа» [1. С.113]. Идеи С. Эйзенштейна и П.П. Блонского перекликаются также в плане метариторическом: схематизм образа, как полагали исследователи, очень удачно передает система таких стилистических приемов, как «метонимия – синекдоха – метафора». К этой триадической схеме прибегал и Ю. Лотман.

Приближаясь к современным реалиям, мы видим, что в семиотическом плане монтаж – процесс сборки неких элементов в чувственно-осязаемое единство. Вполне закономерными поэтому представляются дальнейшая концептуализация термина «монтаж» и нахождение четко очерченной области концептуализации, того плана имманенции, который для концепта монтажа является «своей» территорией. Мы предполагаем, что территория эта имеет семиотическую (знаковую) природу и консистенцию. Кроме того, надо учитывать, что потаенный смысл слова «монтаж», который нами может быть найден, должен носить изначально философский характер.

Он предстанет «очищенным» от наслоений сугубо практического свойства.

Ж.Делез склонен полагать, что монтаж – это конструктивное, «чистое видение нечеловеческого глаза», мета-видение, которое можно «расположить в вещах» («Кино-1»). На наш взгляд, это самое потаенное и самое важное значение концепта «монтаж». Если, как подчеркивал Т. Адорно в «Эстетической теории», конструкция «заражена неистинностью господствующего целого», что соответствует парадигме онтологического тождества, то семиотически монтаж, напротив, должен пониматься исходя из идеи онтологического различия. Монтаж – граница, сгиб, смысловой эффект третьего, возникающий на стыке двух кадров или планов. Таким образом, семиотическое понимание монтажа как «сборки образа» не столько противоречит, сколько дополняет онтологическое понимание монтажа как «разборчивого собирания» вещи.

1. Блонский, П. П. Память и мышление. СПб.: Питер, 2001. 288 с.
2. Гете, И.–В. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. –520 с.
3. Кочергина, В. А. Санскритско–русский словарь. 3–е изд., испр. и доп. М.: Филология, 1996. – 944 с.
4. Хайдеггер, М. Гераклит. Начало западного мышления. СПб.: Владимир Даль, 2011. 503 с.
5. Хайдеггер, М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. 464 с.
6. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 568 с.