

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Монтаж





Фильмы

«Рождение нации» Д.У. Гриффит
«Сломанные победы» Д.У. Гриффит
«Броненосец Потемкин» С.М. Эйзенштейн
«Иван Грозный» С.М. Эйзенштейн
«Генеральная линия» С.М. Эйзенштейн
«Арсенал» А.П. Довженко
«Аэроград» А.П. Довженко

Основные идеи:

1. Монтаж как основа художественной целостности фильма.
2. Монтаж и есть та операция, что направлена на образы-движения с целью извлечения из них целого, идеи, образа времени.
3. В области монтажа можно различать четыре значительные тенденции:
 - органическую тенденцию американской школы,
 - диалектическую тенденцию советской школы,
 - количественную тенденцию довоенной французской школы
 - интенсивную тенденцию школы немецкого экспрессионизма.
4. Монтаж — это композиция, схема действия образов-движений, составляющая косвенный образ времени.

Школы монтажа Делез подразделяет по отношению к методическим принципам фиксации времени в кино.

Монтаж проходит через соединения, купюры и ложные соединения и определяет глобальное Целое (третий бергсоновский уровень). Эйзенштейн неустанно повторял, что монтаж и есть целое фильма, его Идея. И, все-таки, почему же объектом монтажа является именно целое? Конечно же, с самого начала и до самого конца в фильме что-то меняется, что-то уже изменилось. Но только кажется, будто это изменяющееся целое, это время или же эта длительность могут быть уловлены лишь опосредованно, через выражающие их образы-движения.

Монтаж и есть та операция, что направлена на образы-движения с целью извлечения из них целого, идеи, образа времени. Образ времени обязательно получается косвенным путем, ибо он «вытекает» из образов-движений и их взаимоотношений. Тем не менее, нельзя сказать, что очередь монтажа наступает в конце. Необходимо даже, чтобы целое всегда было на первом месте, чтобы оно подразумевалось. И это, тем более, что, как мы уже видели, образ-движение сам по себе далеко не всегда подразумевает подвижную камеру (в эпоху Гриффита и впоследствии), гораздо чаще он рождается из последовательности фиксированных планов, которая предполагает монтаж.

Если мы рассмотрим три уровня:

- детерминированность закрытых систем,
- детерминированность движения, происходящего между частями одной системы,
- детерминированность изменяющегося целого, выражающегося в движении,

то обнаружим, что между этими уровнями существует такая циркуляция, что каждый из них может содержать в себе или превосходить другие. И получается, что некоторые режиссеры относят монтаж к плану или даже к кадру и тем самым считают монтаж сам по себе не особенно важным.

Тем не менее специфичность трех операций остается вплоть до их интериорности (внутренний опыт) по отношению друг к другу. И на долю монтажа, проявляющегося как в самом себе, так и в чем-либо ином, выпадает представление косвенного образа времени, длительности. Причем не гомогенного времени или опространственной длительности, вроде той, которую изобличил Бергсон, но настоящей длительности и подлинного времени, вытекающих из членения 75 образов-движений, согласно более ранним текстам Бергсона.

Но вот имеются ли, кроме образов-движений еще и непосредственные образы, каждый из которых можно назвать образом-временем, в какой мере они отделяются от образов-движений, и, наоборот, в какой мере они опираются на некие неведомые аспекты этих образов — все это пока неясно.



Монтаж — это композиция, схема действия образов-движений, составляющая косвенный образ времени. А известно, что со времени философов древности существует множество способов представить время в зависимости от движения и по отношению к движению, согласно различным композициям. Вероятно, мы обнаружим это разнообразие в различных «школах» монтажа.

Мы почитаем Гриффита не за то, что он изобрел монтаж, а за то, что он поднял его на уровень особого измерения.

По-видимому, в области монтажа можно различать четыре значительные тенденции:

- органическую тенденцию американской школы,
- диалектическую тенденцию советской школы,
- количественную тенденцию довоенной французской школы
- интенсивную тенденцию школы немецкого экспрессионизма.

В каждой из этих групп режиссеры могут значительно отличаться друг от друга, но, тем не менее, у них есть общие темы, проблемы и интересы, — словом, их объединяет идейная общность, которой в кино, да и не только в нем, достаточно для формирования понятий школы и тенденции. Рассмотрим же кратко эти четыре тенденции монтажа.

1. Гриффит понимал композицию образов-движений как организацию, организм, значительное органическое единство. В этом и заключалось его открытие. Организм прежде всего представляет собой единство в разнообразном, то есть множество, состоящее из дифференцированных частей: так, существуют мужчины и женщины, богачи и бедняки, город и деревня, север и юг, внешний вид и внутреннее убранство жилищ и т. д. Эти части берутся в бинарных отношениях, образующих параллельный чередующийся монтаж, когда образ одной части следует за образом другой в некоем ритме. Но частям и множеству, кроме всего прочего, самим следует взаимно соотноситься, им нужно обмениваться своими размерами относительно друг друга: в этом смысле крупный план не только работает, укрупняя детали, но и влечет за собой миниатюризацию множества, уменьшение сцены (до размеров ребенка, как, например, показанный крупным планом младенец, участвующий в драматических событиях «Бойни»). И, шире, — когда на крупном плане видно, как персонажи переживают сцену с их участием, он придает объективно данному множеству равную этой объективности или даже превосходящую ее субъективность (таковы не только крупные планы сражающихся солдат, чередующиеся с планами поля боя, или крупные планы из «Рождения нации», где девушку преследует чернокожий, но еще и показанная крупным планом молодая женщина, ассоциирующаяся с образами из ее мыслей в «Эпохе Ардене»).

Фрагмент из фильма «Рождение нации»

Наконец, нужно еще, чтобы одни из частей воздействовали и реагировали на другие — для того чтобы показать, как они входят в конфликт и угрожают единству органического множества и, одновременно, как они преодолевают конфликт или же восстанавливают единство. Из некоторых частей «исходят» действия, которые противостоят и добру, и злу, тогда как из остальных частей — конвергентные действия, помогающие добру: своего рода дуэль, разворачивающаяся сквозь все действия и проходящая через различные стадии.

В действительности множеству и подобает всегда находиться под угрозой; в «Рождении нации» чернокожих как раз обвиняют в том, что они захотели расколоть недавно достигнутое единство Соединенных Штатов и извлечь выгоду из поражения Юга. Сходящиеся действия стремятся к одной и той же цели: таково возвращение на место поединка, чтобы изменить его результат на противоположный, спасти невинность или же восстановить подорванное единство; так всадники мчатся галопом на помощь осажденным, а спасатель шагает по льдинам в ледоход и находит девушку («Сиротки бури»).

Здесь применяется третий вид монтажа, монтаж сходящийся, или конвергентный, когда чередуются моменты двух действий, которым предстоит соединиться. И чем больше действия сходятся, чем ближе их соединение, тем стремительнее они чередуются (ускоренный монтаж). Правда, соединение действий происходит у Гриффита не всегда, и невинная юная девушка зачастую оказывается осужденной, и притом не без садизма, ибо она может найти себе место и спасение только в ненормальном и «неорганическом» союзе: в «Сломанных побегах» китаец-опиоман не поспевает вовремя. На этот раз «извращенный» тип монтажного ускорения опережает соединение действий. Таковы три формы монтажа или чередования



ритмов: чередование дифференцированных частей, чередование соотносящихся размеров, чередование сходящихся действий. Это приводит к мощным органическим картинам, охватывающим как множество, так и отдельные его части.

Именно здесь американский кинематограф обретает свою наиболее устойчивую форму: от некоей ситуации, в которую попадает множество героев, к аналогичной ситуации, но восстановленной или преобразованной через поединок или конвергенцию действий. Американский монтаж является органико-активным. И было бы несправедливым упрекать его за то, что он подчиняется повествовательным задачам; наоборот, повествовательность вытекает из этой концепции монтажа.

В «Нетерпимости» Гриффит впервые демонстрирует, что органическая репрезентация может быть безграничной и охватывать не только семьи и определенное общество, но даже целые тысячелетия и различные цивилизации. В этом фильме части, перемешанные с помощью параллельного монтажа, представляют эти цивилизации. Соотносимые между собой измерения простираются от древнего Вавилона до конторки бизнесмена. А конвергентными действиями являются не только соревнования, присущие каждой цивилизации: состязание колесниц в вавилонском эпизоде и езда автомобиля наперегонки с поездом в эпизоде современном – эти два «турнира» сами сливаются сквозь столетия, в ускоренном монтаже, накладывающем Вавилон на Америку. Никогда ни раньше, ни позже такое органическое единство не извлекалось через ритм из столь различных компонентов и столь отдаленных друг от друга событий.

Фрагмент из фильма «Нетерпимость»

Каждый раз, когда мы рассматривали время по отношению к движению, каждый раз, когда мы определяли его как меру движения, мы обнаруживали два аспекта времени, которые являются его признаками: с одной стороны, время как целое, как спираль, как большой круг, включающий в себя всю совокупность движения во Вселенной; с другой же стороны, время как промежуток, обозначающий наименьшую единицу движения или действия.

Время как целое, совокупность движения во Вселенной, подобно парящей птице, непрестанно увеличивающей свои круги. Но числовое и ритмическое единство движения напоминает хлопанье крыльев, промежуток между двумя действиями, который становится все меньше и меньше. Время как промежуток представляет собой переменное ускоренное настоящее, а время как целое — это спираль, открытая в обе стороны: безмерности прошлого и безграничности будущего. Бесконечно расширяемое настоящее превратилось бы в само целое; безгранично сжимаемое целое съежилось бы до промежутка. Из монтажа или композиции образов-движений рождается Идея, этот косвенный образ времени: целое, которое свертывает и развертывает множество частей в знаменитой колыбели из «Нетерпимости», и все уменьшающиеся промежутки между действиями в ускоренном монтаже гонок.

2. Признавая все, чем он обязан Гриффиту, Эйзенштейн все же дважды возражает ему. Эйзенштейн упрекает Гриффита именно в том, что тот превратил концепцию организма в совершенно эмпирическую, что в ней отсутствуют законы генезиса и роста; единство Гриффит понимает с чисто внешней стороны — как единство сборки, как скопление соположенных частей, а не как единицу производства, ячейку, производящую собственные части делением и дифференциацией; оппозиции же Гриффит воспринимает как случайности, а не как внутреннюю движущую силу, благодаря которой разделившееся единство реформирует новое единство на другом уровне. Можно заметить, что Эйзенштейн сохраняет гриффитовскую идею органической композиции или органической схемы взаимодействия образов-движений: от ситуации, в которую попадает множество героев, к аналогичной ситуации, изменившейся посредством развертывания или преодоления оппозиций.

Эйзенштейн считает, что он мастерски овладел своим методом в «Броненосце «Потемкине «», и именно в комментарии к этому фильму представляет новую концепцию органического.

Органическая спираль обретает свой внутренний закон в «золотом сечении», которым отмечается точка-цезура и которое делит множество на две противопоставленные, но неравные части (скорбный эпизод, когда мы переносимся с борта корабля в город, а потом движение направляется в обратную сторону). Но каждый виток или сегмент спирали, в свой черед, делится на две неравные и противопоставленные части. И эти оппозиции многообразны: количественные (один — много, один человек — несколько человек, выстрел — залп, корабль - флот), качественные (вода - земля), по интенсивности (тьма-свет), по динамике (движение восходящее и нисходящее, справа налево и наоборот).



Фрагмент из фильма «Броненосец Потемкин»

К тому же если в качестве отправной точки мы возьмем конец спирали, а не ее начало, золотое сечение поможет нам обнаружить другую цезуру, уже не нижнюю, а верхнюю точку инверсии, и та произведет другие разделения и оппозиции. Следовательно, спираль движется и растет через оппозиции или противоречия. Но тем самым выражается движение Единого, которое раздваивается и преобразует новое единство. И действительно, если мы сравним противопоставленные части с началом О (или же с концом спирали) с точки зрения генезиса, то из них получится пропорция, соответствующая золотому сечению, согласно которой наименьшая часть должна соотноситься с наибольшей так, как наибольшая со всем множеством:

Эйзенштейн писал об образе-движении, что это не просто элемент монтажа, а монтажная ячейка. Короче говоря, монтаж по принципу оппозиции заменяет параллельный, и происходит это по диалектическому закону, согласно которому Единое делится на части ради того, чтобы сформировать новое и более возвышенное единство.

Эйзенштейн, конечно же, может сослаться на науку — на математику и биологию. Искусство от этого ничего не теряет, поскольку в кино, как и в живописи, необходимо изобрести спираль, которая отвечала бы теме, и хорошо выбрать точки-цезуры. Уже с этой точки зрения генезиса и роста мы видим, в какой степени суть метода Эйзенштейна состоит в определении примечательных точек или привилегированных моментов. Однако, в отличие от фильмов Гриффита, они не выражают случайных элементов или стечений обстоятельств, вторгающихся в жизнь индивида — напротив, они полностью принадлежат упорядоченной структуре органической спирали. Это мы увидим еще яснее, если рассмотрим новое измерение, которое Эйзенштейн иногда представляет, как добавочное к измерениям органики, иногда — как «довершающее» их. Композиция, диалектическое взаимодействие, включает не только органичность, то есть генезис и рост, но также и пафос, или развитие. Пафос не следует смешивать с органичностью. И дело здесь в том, что на спирали от одной точки к другой можно провести векторы, напоминающие хорды дуги или витки спирали. Теперь речь идет уже не о формировании и продвижении вперед самих оппозиций по виткам, а о переходе от одной противоположности к другой или, скорее, в другую, по хордам: прыжок в противоположное.

В «Генеральной линии» спираль делится на два противопоставленных участка, «Старое» и «Новое», и воспроизводит это деление, распределяя оппозиции как по одну, так и по другую сторону: это и есть органичность. Но в знаменитой сцене с молочным сепаратором перед нами переход от одного момента к другому, от недоверия и надежды к триумфу, от пустой трубки к первой капле, — и этот переход ускоряется по мере того, как приближается новое качество, торжествующая капля. Эта капля и есть пафос, качественный скачок или прыжок. Органичность подобна дуге, это множество дуг, пафос же — сразу и хорда, и стрела, изменение старого качества и внезапное возникновение качества нового, возведение старого качества в квадрат, во вторую степень. Кроме того, патетика имеет в виду изменение не только содержания образа, но и его формы. Фактически образу предстоит изменить свою мощь, быть возведенным в более высокую степень. Именно это Эйзенштейн называет «абсолютным изменением размеров», противопоставляя его всего лишь относительным изменениям у Гриффита.

Фрагмент из фильма «Старое и новое» - эпизод с сепаратором

Под абсолютным изменением следует разуметь то, что происходящий качественный скачок является формальным не менее, чем материальным. Применение крупного плана обозначает у Эйзенштейна как раз такой формальный скачок, абсолютное изменение, то есть возведение образа в квадрат: по сравнению с Гриффитом, здесь мы имеем совершенно новую функцию крупного плана. И если крупный план предполагает некую субъективность, то именно в том смысле, в каком сознание также представляет собой переход в новое измерение, возведение во вторую степень (которое может достигаться при помощи «серии увеличивающихся крупных планов», но также и другими методами). И все же в любом случае сознание и есть пафос, переход от Природы к человеку и качество, рождающееся при свершении этого перехода.

Это сразу и осознание, и болезнь сознания, ущемленное революционное сознание — хотя бы до определенной степени, у Ивана Грозного является весьма ограниченным, в «Потемкине» — лишь предвосхищающим нечто, а в «Октябре» — достигающим кульминации.

С наступлением эры звукового кино Эйзенштейн всегда находит возможности возведения во все новые степени. Но если не выходить за рамки немого кино, качественный скачок может достигать



таких формальных и абсолютных изменений, которые уже представляют собой «энные» степени: так, в «Генеральной линии» поток молока сменяется струей воды (переход к мерцанию), затем — фейерверком (переход к цвету) и, наконец, зигзагами цифр (переход от видимого к читаемому).

И как раз с этой точки зрения может стать гораздо понятнее весьма трудный эйзенштейновский термин «монтаж аттракционов», который, разумеется, не сводится к обыгрыванию сравнений или даже метафор. Нам кажется, что эти «аттракционы» иногда представляют собой театральные или цирковые представления (огненный пир царя Ивана), иногда - в пластических представлениях (статуи и скульптуры в «Потемкине» и особенно в «Октябре»), продлевающих образы или сменяющих одни образы другими. К тому же типу «аттракционов» относятся струи воды и фейерверки в «Генеральной линии». Разумеется, прежде всего понятие «аттракцион» следует рассматривать в зрелищном смысле, а затем — в ассоциативном: ассоциация образов, напоминающая ньютоновский закон всемирного тяготения. Но еще и сверх того — то, что Эйзенштейн называет «аттракциональным исчислением», обозначает диалектическое стремление образа обрести новые измерения, то есть совершить формальный скачок из одной степени в другую. Струи воды и фейерверк доводят каплю молока до подлинно космических размеров. Сознание же становится космическим тогда же, когда оно становится революционным, после того, как в своем последнем патетическом скачке достигает органического множества в себе самом: земли, воздуха, воды и огня. Впоследствии мы увидим, как благодаря этому монтаж аттракционов не перестает сообщаться с органическим и патетическим в обоих направлениях.

Параллельный монтаж Гриффита Эйзенштейн заменяет «монтажом оппозиций»; монтаж конвергентный или сходящийся — монтажом качественных скачков («скачковым монтажом»). Сюда относятся или, скорее, отсюда вытекают разного рода новые аспекты монтажа, в великом созидании не только практических операций, но еще и теоретических терминов: новая концепция крупного плана, новая концепция ускоренного монтажа, вертикальный монтаж, монтаж аттракционов, интеллектуальный монтаж или монтаж сознания... Мы убеждены в цельности этой органико-патетической совокупности.

Здесь - суть эйзенштейновской революции: диалектику он наделяет чисто кинематографическим смыслом, ритм отрывает от только эмпирических или только эстетических оценок (какие характерны для Гриффита), из организма создает сугубо диалектическую концепцию. Время остается косвенным образом, рождающимся из органической композиции образов-движений, но как интервал, так и целое обретают новый смысл. Интервал, переменное настоящее, становится качественным скачком, возводящимся в высокую степень мгновения.

У Эйзенштейна диалектическая концепция организма и монтажа сопрягает непрерывно открытую спираль с постоянно скачущими мгновениями. Известно, что у диалектики много определяющих ее законов. Существует, например, закон количественного процесса и качественного скачка: переход от одного качества к другому и внезапное возникновение нового качества. Есть закон целого, множества и частей.

Есть еще закон единства и борьбы противоположностей, о котором говорят, что два остальных от него зависят: Единое становится двумя, чтобы достичь нового единства. Если можно говорить о советской школе монтажа, то не потому, что режиссеры друг на друга похожи, но потому, что, хотя им всем свойственна диалектическая концепция, они различаются между собой по предпочтению, оказываемому тому или иному закону диалектики, воссоздаваемому конкретными режиссерами.

У Довженко диалектика совсем иная: его неотступно преследуют отношения триады «части-множество-целое». Если и есть режиссер, который сумел сделать так, что множество и части погружаются в целое, придающее им глубину и протяженность, хотя оно и не имеет общей меры с присущими им границами, то это не Эйзенштейн (хотя такое порой свойственно и ему), а Довженко.

У Довженко именно здесь источник фантастического и фееричности. Иногда сцены могут сами быть статическими частями или разрозненными фрагментами, как, например, образы нищеты в начале «Арсенала»: обессиленная женщина, остолбеневшая мать, мужик, сеятельница, трупы отравленных газами (или же, наоборот, счастливые образы из «Земли», неподвижные пары — сидящие, стоящие или лежащие). Порою же динамическое и непрерывное множество может формироваться в определенном месте и в определенный момент (тайга в «Аэрограде»). И разумеется, каждый раз погружение в целое доносит до нас образы с тысячелетним прошлым — например, прошлое на Украине и скифских сокровищ в «Звенигоре», — или с планетарным будущим, как в «Аэрограде», где усеявшие небо самолеты везут строителей нового города.

Оригинальность же Вертова состоит, наоборот, в радикальном утверждении диалектики самой материи.



Это нечто вроде четвертого закона, оторванного от трех остальных. Разумеется, Вертов показывал присутствие человека в Природе, его поступки, страсти и жизнь. И все же он создавал хроникальные и документальные фильмы и яростно отвергал сцены, изображающие Природу, и действие согласно сценарию, отнюдь не без причины. Не все ли равно — машины, пейзажи, здания или люди: все, даже самая миловидная крестьянка и самый трогательный ребенок, показывалось в виде материальных систем, находящихся в постоянном взаимодействии. Это были катализаторы, преобразователи, трансформаторы, воспринимающие движения и реагирующие на них, изменяющие скорость, направление и порядок движений, вызывая эволюцию материи к ее менее «вероятным» состояниям и осуществляя изменения, непомерно большие по сравнению с их собственными размерами. И дело даже не в том, что знаменитый документалист уподоблял людей машинам, но скорее в том, что он наделял машины «сердцем» — по Вертову, они «стучат, дрожат, подсакивают и мечут молнии», а это может делать и человек, правда, другими движениями и при иных условиях, но всегда при взаимодействии одних с другими. В киножурналах Вертов открыл «молекулярного ребенка», «молекулярную женщину», материальных ребенка и женщину, равно как и системы, называемые механизмами или машинами. Важными же ему представлялись разнообразные переходы от одного строя, разрушаемого, к другому, создаваемому, показанные в коммунистическом духе. Тем не менее между двумя системами или двумя строями всегда существует переменный интервал. У Вертова интервал в движении возникает при восприятии, его создает взгляд, глаз. Только не почти неподвижный глаз человека, а глаз кинокамеры, то есть взгляд внутри материи, восприятие, каким оно бывает у материи, каким оно разворачивается от точки, где начинается действие, до точки, куда доходит противодействие, — каким оно заполняет промежуток между действием и противодействием, пробегая по вселенной и отбивая ритм своих интервалов. Соотношение между нечеловеческой материей и сверхчеловеческим глазом и образует саму диалектику, ибо диалектика также представляет собой тождественность общности в рамках материи и коммунизма в человеческом обществе. Что же касается монтажа, то он непрерывно приспособливает преобразования движений в материальной вселенной к интервалам в движении глаза кинокамеры: вот он, ритм.

Для советских кинематографистов диалектика была не просто словом. Она определяла сразу и практику, и теорию монтажа. Но в то время, как трое его великих коллег и соотечественников использовали диалектику для преобразования органической композиции образов-движений, Вертов воспринимал ее как средство для разрыва с ней же. Он упрекал своих соперников в том, что те плетутся на буксире у Гриффита, создавая кино в американском духе и проникнутое буржуазным идеализмом. По Вертову, диалектике следовало порвать со все еще чересчур органичной Природой и с человеком, слишком легко впадающим в патетику. Метод работы Вертова заключался в том, что в итоге целое совпадало с бесконечным материальным множеством, а интервалы сливались с взглядом из глубин материи, с работой Камеры. У официальных критиков этот режиссер также не встречал понимания. Но он довел до крайности спор советских мастеров кино о диалектике, суть которого очень хорошо уловил Эйзенштейн, когда перестал довольствоваться полемикой. Пару «материя - глаз» Вертов противопоставляет парам «Природа - человек», «Природа - кулак» и «Природа — удар кулаком» (то есть органичность-пафос).

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Избранные произведения, т.3.
2. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Дзига Вертов. Киноглаз.