

Сущность монтажа: сравнение концепций В. Бенямина и Д. Лукача

Софронов Тимофей Глебович

Студент (бакалавр)

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова,
Москва, Россия

E-mail: sofronoft@gmail.com

Беньямин воспринимал кино как революционное искусство, которое разрушает «прекрасную видимость» старого элитарного искусства. Если живопись «приглашает зрителя к созерцанию» [Беньямин, 2021, с. 322], размышлению со сменяющимися ассоциациями, то кино, благодаря монтажу, сменяет места действия и точки съёмки, которые так «рывками обрушиваются на зрителя» [Беньямин, 2021, с. 322], что цепь образных ассоциаций прерывается. Из-за «шокового воздействия» кино не оставляет простора для мысли, и те, кто смогут это выдержать, должны обладать «высоким присутствием духа» [Беньямин, 2021, с. 323].

Кино, по мнению Бенямина, должно было стать искусством пролетариата, которое поможет классу трудящихся разрушить старые устои, вырвать духовную жизнь масс из оков «ауратического» классического искусства, в котором Беньямин видит прямой путь к фашизации общества. Но кино так и не произвело революцию в умах пролетариата, по крайней мере, в том смысле, в котором предлагал Беньямин. И проблема заключается в самом принципе «шокового» монтажа, который открыл немецкий философ.

В документальном фильме Вальтера Рутtmана «Берлин — симфония большого города» (1927) монтаж построен по принципу Бенямина. В конце каждого из пяти актов фильма сцены сменяются быстрее и быстрее, затем закручиваются так, что ничего определённого в них разглядеть нельзя. Зигфрид Кракауэр в книге «От Калигари до Гитлера» за это критиковал режиссёра: «Склонность Рутtmана к ритмическому монтажу говорит о том, что, по сути, он старается уклониться от критических замечаний в адрес действительности, которая открыта его глазу... Ритмический монтаж Рутtmана свидетельствует о его желании избежать жизненно важных решений и укрыться под маской двусмысленного безучастия» [Прожики, 2017, с. 25-26].

«Шоковое воздействие» монтажа в этом случае не возбуждает в зрителе тягу к революционному преобразованию реальности, а, наоборот, отстраняет от неё. Рутtmан в данном фильме показывает человека винтиком системы, способным только подчиняться, как корова пастуху (в фильме даже сопоставляются кадры рабочих, идущих на завод, и коров, которых ведут в загон).

Более того, «шоковое воздействие» монтажа стало основой для появления «эффекта залипания». Современный человек может часами «залипать» в коротких клипах (часто площадки вроде YouTube и ВКонтакте специально ограничивают время клипов до одной минуты), которые приковывают внимание мелькающими картинками и прилипчивой музыкой. Кино больше не шокирует, как раньше, мы можем смотреть его на заднем фоне, чтобы расслабиться. Если следовать мысли Бенямина, то кино теперь такое же контрреволюционное искусство, как и живопись.

Но кино может не только разбивать реальность на фрагменты и перемешивать их, чтобы шокировать. По Дьёрдю Лукачу кино — это «двойной мимезис». Первая стадия — это фотографическое соответствие реальности, которое способно передать только видимость предмета, а вторая стадия — особое их сопоставление, монтаж, который позволяет в видимости предмета выявить его «подлинную сущность» [2, с. 106-114]. «Сотри случайные

черты — // И ты увидишь: мир прекрасен». По сути, Лукач принцип монтажа объясняет так же, как и Беньямин, но в нём он находит не только способ разрушения видимости, но и способ гармонизации реальности.

Режиссёр Йорис Ивенс в фильме «Сена встречает Париж» монтируют вместе не слишком совместимые, на первый взгляд, эпизоды из жизни Парижа 1950-х, однако постепенно при просмотре создаётся таинственное ощущение связи между кадрами, музыкой, и стихами Элюара, которые читает диктор, — появляется живой образ города. Исследовательница документального кино Галина Прожико описывает это так: «Кадры возникают на экране иногда так же неожиданно, как рождается парадоксальная метафорическая строчка в стихотворении. Однако случайность каждого следующего кадра мнимая. Не хаос, не поток выхваченных из жизни фактов, а строгая поэтическая конструкция, вызывающая с абсолютной необходимостью каждый новый образ, — таков этот фильм» [Прожико, 2017, с. 116].

Сейчас вся наша культура и состоит из кино, которое монтажом пытается шокировать. Так Беньямин предугадал развитие кинематографа, его концепция хорошо описывает сложившийся порядок вещей. Но, если посмотреть с другой стороны, более необычным сейчас является искусство, которое подталкивает зрителя к выявлению в видимости наших бессмысленных будней сущность, к нахождению в ней смысла. Если концепция Беньямина лучше описывает современное кино, то концепция Лукача открывает новый путь для его изменения.

Источники и литература

- 1) Беньямин В. Судьба и характер : эссе / Вальтер Беньямин ; пер. с нем. И. Алексеевой, Н. Бакши, А. Белобратова и др. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. — 448 с.
- 2) Вейцман Е. Очерки философии кино. — М. : Искусство, 1978. — 232 с.
- 3) Прожико Г. С. Экран мировой документалистики (очерки становления зарубежного документального кино). — 2-е изд. — М. : ВГИК, 2017. — 320 с.