КИНОСЕМАНТИКА ИЛИ МОНТАЖНАЯ СХЕМА «ВПЕЧАТЛЕНИЙ»

Симонян С.В.

<u>Филиал Московского Государственного Университета Сервиса</u> <u>Сочи, Россия</u>

Несомненно, что возникновение кинематографа является ключевым событием для всей постклассической Европы. Но что предшествовало этому рождению, или точнее, что обусловило это в мировой теоретической мысли. Итак, это событие связано, прежде всего, с кризисом в понимании личности как классического субъекта, которого на протяжении истории отличала неподверженность изменениям во времени.

В начале XX-го века происходит фундаментальная трансформация новоевропейского теоретического субъекта. Причем на «авторство» этой децентрации претендуют и феноменология, и структурализм, и психоанализ, и теоретическая физика. Однако для всех этих дисциплин субъект сдвинулся с «мертвой точки» своей абсолютности только теоретически, а возникший в это время кинематограф явил это смещение воочию, — децентрация теоретической субъективности обрела кинематографическую плоть. Кинематограф эстетически дублировал кризис классической европейской субъективности, которая пошатнулась в сторону своего практического воплощения, чьим пространством становится уже вся история европейской культуры.

Кинематограф представляет собой эмпирическое alter ego новоевропейского сознания, в котором оно находит своего визуального двойника, своего воплощенного дублера, благодаря чему его бытие восстанавливается, преодолевает расколотость, правда, только в *символической* форме, и кинематограф не забывает эту *символичность* зафиксировать и оттенить.

Обратим внимание на структурное сходство между устройством сознания и кинематографической схемой. Благодаря экрану сознание способно репрезентировать свою собственную схему, увидеть на киноэкране себя. Вся киноэстетика Сергея Эйзенштейна собственно и основана на сближении кинематографической схемы со схемой сознания, категориального аппарата с киноаппаратом, поскольку кинематограф — проекция новоевропейского сознания, эстетическая проекция его «трансцендентальной схемы», и его анализ предстает как «критика кинематографического разума». В этом смысле, как считает Эйзенштейн, кинематографическое бытие можно разделить на два плана — рассудочный, внутренний и чувственный, внешний.

- 1. Камера описывает горизонт драматургической наррации. Следовательно, созерцаемая «чувственной» камерой оптическая реальность обладает линейной (прямой) и радиальной (обратной) перспективой, которые задают режимы тангенциального центробега и радиального центростремления взгляда, в соответствии с которыми выстраивается и движение камеры как движение «вдоль» и «поперек» по поверхности сферы «пространства» и вглубь сферы «времени» 1.
- 2. Функция монтажа это, в сущности, функция «рассудка», аналитически *разрезающего* и синтетически *склеивающего*, сводящего от частного к общему и от общего к частному, поэтому принципы его функционирования можно подвести под принципы «трансцендентальной кинологики».

И как рассудок без чувственности — слеп, а чувственность глуха без рассудка, так же слеп монтаж без целостной кинодраматургии, а последняя в свою очередь глуха без монтажа. И если дело чувственной камеры — полагать, суммировать, умножать, то дело рассудочного монтажа — отрицать, вычитать, сокращать.

3. Единство драматургии и монтажа описывается в рамках «трансцендентальной кинодиалектики».

Трансцендентальная киноэстетика описывает возможность конституирования двух планов киночувственности — киновремени и кинопространства. Временной план формируется радиальным движением камеры. Пространство в кинематографе схватывается линейным движением камеры. Линейная чувственность кинопространства открывается прямой перспективой. Линейное движение камеры осуществляется как «общий план». Радиальная чувственность киновремени углубляется обратной перспективой. Радиальное движение осуществляется как «крупный план». птическая единичность вещи схватывается диаметром круга, в который вписывается вещь, то есть, он является размером или единицей оптического измерения вещи. Напротив, оптическое единство вещей схватывается радиусом горизонтальной окружности, линия которого это единство описывает, заключая его в «поле зрения».

Именно в геометрических параметрах диаметральной единичности вещи и радиального единства вещей описывается оптическая диалектика отношения идентификации и интеграции вещи. Функционирование оптической структуры определяется взаимодействием абсолютного радиуса луча зрения, устремленного в

_

¹ См.: Ю.Г. Цивьян. Движение «на» и движение «мимо» в раннем кино. // Тыняновский сборник. Выпуск третий. Рига.1988

бесконечность, и относительной мерой единицы оптического разрешения, стремящейся к нулю. Диаметр точки зрения и длина радиуса зрения (radius, и есть собственно «луч») находятся в системном отношении. Диаметральность и радиальность являются основными характеристиками оптического уравнения реальности, которые соотносятся друг с другом по правилу «золотого сечения».

Диаметр обладает смещенным, асимметричным равенством, то есть диаметр внутри себя не уравновешен. Асимметричность эта придает диаметру оптической единицы динамический характер, — в поисках нулевого равновесия противоположные края оптической единицы непрерывно колеблются, сжимаясь с двух сторон к символической точке воображаемого нуля. Напротив, радиус зрения односторонне длится к периферии поля зрения, непрерывно его расширяя. Константным для этой системы остается сам характер непрерывного изменения, да, пожалуй, нулевая инстанция. В остальном, она непрерывно трансформируется:

«Соединяя в динамическую взаимосвязь отрезки, каждый из которых меньше на величину переменную в абсолютном исчислении и постоянную в пропорциональном относительном исчислении, «золотое сечение» как бы аккумулирует в себе импульс неостановимых колебаний и создает иллюзию движения».

Сказанное о структурном порядке видеоряда в полной мере относится к структуре киносимволизации (С. Эйзенштейн, и затем А. Тарковский), и всего кинематографа в целом. «Переменность в абсолютном» и «постоянство в относительном» — две сущностные характеристики оптической структуры как относительного центра тождества, сжимающегося к нулю, и абсолютной периферии различия, расширяющейся в бесконечность.

Оптическая система складывается из центральности структурной единицы оптики («зерна») и луча — радиуса, определяющего поле зрения. Таким образом, отношение *переменности* абсолютного интеграционного радиуса и *постоянства* асимметрии сторон относительного идентификационного диаметра создает не только иллюзию кинематографического движения, но и иллюзию движения сознания вообще.