



Европейский киноавангард: поэтика предметности

М.В. Любович

В статье внимание уделяется феноменологической дискрипции поэтической природы кинообраза, связанной в европейском киноавангарде с такими первостихиями, как вода и воздух (туман). Исследуется природа происхождения имагинаций художественного сознания в связи с проблемой восприятия и репрезентации реальности в режиссерском методе.

европейский киноавангард, импрессионизм, феноменология, восприятие, имагинация, грёза, стихи

¹ Имагинативная эстетика — определение Я.Э. Голосовкера, рассматривающее явления культуры как совокупный результат когнитивного и образного типов мышления, формирующих особую смысловую сущность произведения искусства и отмечающих фундаментальную роль воображения в этом процессе. — Прим. авт.

² Онирические субстанции — такие материи, чья текстура, поверхность и состав актуализированы в феномене сновидения как бесконечно воспроизводимые и оттого порождающие множественные чувственные образования в виде всплеск грёз и ассоциаций. — Прим. авт.

Феноменологические эксперименты, ставшие составной частью импрессионистических поисков и развившие свою оригинальную имагинативную эстетику¹, к середине и концу 1930-х годов полностью растворяются в формотворчестве «поэтического реализма». Интуитивистский, но все же научный подход, вытекший в имагинативную эстетику, находит свое эволюционное продолжение в срезе онирических субстанций², таких как вода, туман и огонь. Однако фантазийная, демиургическая составляющая нового художественного зрения вошла в противоречие с первичными параметрами классической гуссерлевской феноменологии, апеллирующей к незамутненному всматриванию, но не внешней трансформации. Вода, издавна несшая в себе конфликт иллюзии и реальности, образов мира и их имагинативных метаморфоз, наряду с ее производными в виде тумана и дождя, в фильмах «поэтического реализма» по-прежнему неуклонно соотносится нормой феноменологической методологии в силу своей конститутивности и самовоспроизводимости в сознании. Акваитическая субстанция актуализируется лишь в процессе всматривания в глубину. Она ничто до тех пор, пока не окажется видимой, и только затем открывает доступ к бесконечным слоям имагинации, всплывшим на поверхность.

«Поэтический реализм» еще в своей лирической литературной первооснове являет нам произведения, исполненные фатализма; то, чему суждено погибнуть и воспрянуть вновь в форме грёз. Поэтому Жан Габен, как флагманская фигура течения, из

фильма в фильм представлен существом неприкаянным, личностью, живущей в ситуационных промежутках, в сторающих мгновениях жизни. Габен является из онирического тумана портового одиночества и бредет в поисках собственного счастья. Он мечтатель, не показывающий своей подлинной природы. Ночь — это его внутренний комфорт, когда нет личностей, а есть только образы. И тогда появляется возможность грезить. Как писал один из наиболее ярких представителей поэтической феноменологии, Гастон Башляр: «Грёза — это космогония вечера. Каждую ночь сновидец творит жизнь заново. Всякий, кто умеет отрешиться от забот дня, кто может наделять свои грёзы всей мощью одиночества, возвращает грёзам их космогоническую функцию. Он ощущает, сколь верны слова О.В. де Милоша: “Физически весь космос течет внутри нас”. Космическая грёза в полумраке сновидений обладает своего рода первотуманностью, из которой извлекает бесчисленные формы. Если же грезовидец откроет глаза, он обнаружит на небе некое белое ночное тесто — еще более удобное, нежели облака, — и из него можно без конца творить миры»³. Единственная и неоспоримая правда персонажа «поэтического реализма» в том, что он искренен в констатации неизвестности и всегда является нам из материи образа: «Существо, посвященное воде, пребывает в постоянном головокружении. Каждую минуту оно умирает, какая-нибудь часть его субстанции непрерывно рушится. Ежедневная будничная смерть — это не великолепная смерть огня, пронзающего небо своими стрелами; ежедневная смерть — это смерть воды. Вода всегда течет, вода всегда падает, она всегда истекает в своей горизонтальной смерти»⁴. То, что у Виго зарождалось как аллюзия на живописный опыт импрессионизма через певческий мотив фотогенической среды, впоследствии разовьется в эстетический канон, наследующий традицию в философско-символической перспективе. С приходом «поэтического реализма» актуальными становятся обращения к иррациональному анализу Шеллинга и Голосовкера, оперирующему понятием «абerrации духа». Реабилитация древнейших элементов ранней материалистической философии, свойственных элейской школе, выстраивает путь эстетической эманации. Можно сказать, кантовский призыв «Назад к вещам!» обретает

³ Башляр Г. Грёзы о воздухе. М., 1999. С. 260.

⁴ Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 23.

Жан Габен — ведущий актёр направления «поэтического реализма»



второе дыхание, растворяясь в лозунге «In elementum veritas!» («Истина в стихии!»). На первый план выходит не прямая цитатность и аллюзии, а интуитивистское проникновение в философские этапы развития стиля. Даже не углубляясь в историю течений, становится ясно, что с эпохой «поэтического реализма» возникает дуальность метода и стиля. На этом синтетическом этапе завершается существенная фаза генезиса феноменологического фильма, который к середине века все больше интегрируется в социокультурный контекст, вследствие чего возникнут такие кинематографические вехи, как «кино Пятой республики» и «Новая волна». Однако нами упущена стадия эволюции экранной природы авангарда, именуемая «документализмом».

Вариации видимого

Первостепенное значение эта ветвь авангарда имеет в силу обозначения родового перехода от экспериментальных теоретических поисков к единству метода и стиля. Несмотря на то, что официально первой «документалистской» картиной «третьего авангарда» является «Только время» (1926) А. Кавальканти, годом ранее русский эмигрант Д. Кирсанов ставит свою самую известную импрессионистическую зарисовку «Менильмонтан» (1925). Вопреки идеальным стремлениям феноменологии к подлинной открытости запечатленной реальности перед зрителем, Кирсанов включает живописующее настроение и документалистские перебивки в монтажную структуру, которая организует материал по авторской установке, изменяя естественный ход времени. Предвосхищая грядущий опыт Виго как зачинателя «поэтического реализма», уходящего в сферу имманентного времени, Кирсанов работает с полижанровым материалом, содержащим черты трагедии, социальной драмы и мелодрамы, что не мешает ему сбалансировано чередовать стилистический (документалистский) и чисто игровой материал.

В отличие от первопроходца Деллюка, Кирсанов более точен в изложении принципа фотогении. Он считает, что для полноценного функционирования феномена киноизображения необходимо учитывать особое кинематографическое время, отличающееся от действительного: «Кино известно собственное движение-время, отличающееся от нашего земного движения-времени. Я имею в виду рапид и замедленную съемку. Эти два аспекта (более чем любопытные) движения-времени имеют собственные измерения, различающиеся между собой и также отличные от нашего движения-времени. Отсюда то могучее очарование, которое приобретают предметы, воспроизведенные убыстряющим или

⁵ Кирсанов Д. Проблемы фотогении // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933 гг. М., 1988. С. 86.

⁶ Интроективность – способность реципиента отождествлять себя с Другим через присвоение себе его отдельных свойств в виде совпадения с субъективными моделями поведения и переживания, заполняющих пробелы самоидентификации. — Прим. авт.

Дмитрий Кирсанов — русско-французский кинорежиссер, один из лидеров киноимпрессионизма



замедляющим кино»⁵. Режиссер в своих рассуждениях вторит Эпштейну относительно хронопической структуры фильма, имеющей особую темпоральность, ритмико-смысловую последовательность чувственных отрезков видимого. Кирсанов выстраивает неигровые кадры панорамирования улиц и переулков в их неразрывной рецептивной связи с сознанием главных героинь, переживающих чудовищную личную травму, и тем самым репрезентирует топку субъективного переживания в среде подлинного жизненного региона.

«Менильмонтан» широко раскрывает диапазон образований разных форм вчувствования, от смыслопорождающего монтажного решения (феноменологическое не редуцируемого) до «прозрачного» лирического экспонирования чувственного мира предметной среды. Но среды, не актуализируемой самой по себе, а лишь при непосредственной рецептивной связи с персонажем и со зрителем. Такую дуальную проекцию сознания психологически можно охарактеризовать как вторичную (или интроективную⁶) идентификацию, в процессе которой зритель вариативно отождествляет себя с неким Другим. В эстетике авангарда такая рецепция приумножает «аффективную прибавку» к изображению, как можно глубже погружая зрителя в горизонты чувственного. И не стоит забывать, что акватическая субстанция, характерная для импрессионизма, выступает не только в качестве обязательного стилистического маркера, но содержит в себе совокупность всех черт киноимпрессионизма как течения с оригинальной ценностно-познавательной моделью, включающей и параметры визуальной длительности, важные для понимания самой эстетики импрессионизма. Только в движении постигается феноменологическая конституитивность предмета; не в его фотографической «застылости», а в связке ретенциональных и протенциональных звеньев, придающих объем перцепции во времени как единству фаз переживания прошлого и настоящего.

Основное отличие импрессионизма от его модернистской оппозиции — экспрессионизма в том, что световоздушная и акватическая субстанциональность первого выталкивает образы на поверхность как поплавки в безбрежный океан визуального. Смысл течет, словно по ладони, без конца воспроизводясь с новой кристаллизацией очевидного. Г. Башляр

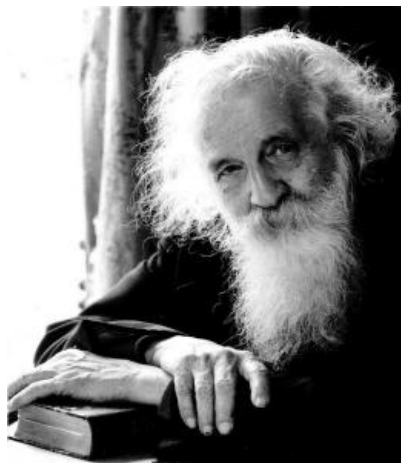
сказано, что «феноменология поэтического воображения как раз позволяет исследовать бытие человека как бытие некой *поверхности* — поверхности, разграничивающей область того же самого и область иного»⁷. Для выделения этой специфической функции Ж. Делёз применяет пирсовский термин «ревма», с невероятной точностью подчеркивающий именно его кинематографический потенциал: «Если дицисигнум чертит кадр, способствовавший изоляции и застыванию образа, то “ревма” отсылает к образу, сделавшемуся текучим и проходящим сквозь кадр или под кадром. Сознание-камера превратилось в “ревму”, поскольку оно актуализировалось в текучей перцепции, тем самым достигнув материальной обусловленности, материи-перетекания»⁸. Понятие «ревмы» в феноменологии импрессионизма параллельно «интуитивному реализму» А. Базена, относящего режиссеров этого типа кинематографического верования к тем, кто верит в реальность. Образность же Базен определяет прерогативой такого типа режиссеров, которые ткнут и трансформируют реальность в угоду максимальному субъективизму видения. Возможно, такая строгая методологическая дихотомия довольно не избирательна в дефинициях демиургической и феноменологической стороны авторского зрения, однако, со всей смелостью можно заявить, что Базен как никто другой точен в заострении осевых смысловых моментов той и другой тенденции. Провозглашая реалистическую интенцию частью сотворения объективирующей картины мира, теоретик предрек ей эволюцию в условиях сложного социодинамического перехода.

Если обобщить пути развития «интуитивного реализма» от его архаической «люмьеровской» ипостаси до базеновской методологии, мы увидим, что исторические реалии его развертывания прямо соотносимы с наиболее значительными этапами трансформации самого киноязыка в контексте исторических эпистем. Ведь именно социолог З. Кракауэр впервые дал имя той модели репрезентации, которую и по сей день чаще именуют «люмьеровской», нежели «реалистической», или «объективирующей», за счет исконной фотографической природы кинообраза, в чем теории Кракауэра и Базена, безусловно, схожи. Но феноменологическое редуцирование, также апеллирующее к исходной фактической данности интендируемого объекта, как и родовая

⁷ Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства. М., 2004. С. 190.

⁸ Делёз Ж. Кино. М., 2004. С. 135.

Гастон Башляр — ярчайший представитель школы феноменологии поэтического языка и образа



Жан Виго — родоначальник «поэтического реализма»

фотографическая прослойка киноязыка, подразумевает непрерывность течения жизненного мира, но никак не статуарный фотографизм действительности. Ведь идея феноменологии состоит во встрече наблюдателя с единством выражения и указания предмета (ноэзиса и ноэмы), но никак не с индексальным (буквальным) указыванием на распростертые в сознании коннотации. Смысл вылавливается нами из интенции мгновенно в неразрывной связи с выраженностью всех его перцепций, разлитых в горизонте. Текучая водяная и вечно изменчивая фактура импрессионизма будет переосмыслена и итальянцами в последующую эпоху, вобрав в себя идеологические мотивы утверждения гражданской свободы в экзистенциальном ракурсе и дина-

мике феноменологических оснований эволюции новых форм «объективного реализма». Но эта схема подводит нас к другому вопросу: за счет чего достигается документальная достоверность экранного образа? Из-за столь тесного взаимовлияния игрового и неигрового начал в киноавангарде ставится вопрос о первичности того и другого.

Александр Мачерет в своей последней книге «О поэтике киноискусства» решает погрузиться в полемичную область взаимоотношений экранного документа с образностью. Различие между интеллектуальной интерпретацией художественного материала и феноменологической первозданностью окружающего мира ставится Мачеретом в качестве сущностной проблемы кинематографических истоков. Двоичный принцип кинематографической репрезентации мыслится им как динамическая основа цикла воспроизведения объективного. По Мачерету экранный образ во всех случаях обладает неоспоримой каузальностью: «Пусть в остальном оно (*изображение* — М.Л.) обладает теми же эстетическими свойствами, которые присущи изображению во всех других видах искусства, но одна особенность отличает его: обязательная и неизбежная обусловленность изображения на экране своим реально существующим единичным, конкретным первообразом. Каждый кадр фильма и тем самым кадр как первоэлемент является как бы документальным подтверждением того, что изображенное действительно существует (или, по крайней мере, существовало, когда его снимали) <...> Непосредственно

⁹ Мачерет А.
О поэтике киноискусства. М., 1981. С. 35.

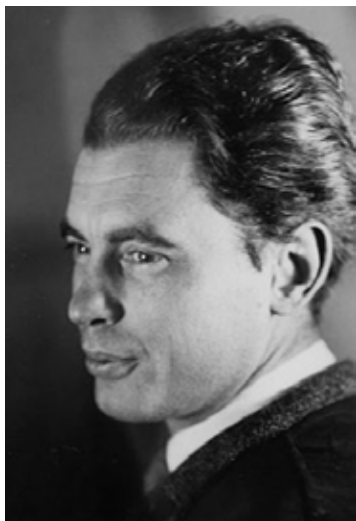
снять воображенное, не обращаясь, к его предварительному реальному воплощению, конечно, нельзя⁹. Важно отметить, что за первые 50 лет существования чистой экранной публицистики по отношению к игровым фильмам в редких случаях выделялись работы, отходящие от естественной онтологической поэтики окружающего мира.

Поверхность образа

Конец XX и начало XXI века как пространство постмодернистской игры и жанрового синкретизма резко отличается от предшествующего периода зарождения и становления как жанров, так и эстетических моделей. В том числе в документальном кино активизируется тенденция к фантазийному содержанию, каталогизации неопровержимых фактов действительности в надлежащем для автора синтаксисе, неведомом зрителю. Ярким примером здесь может служить не только одиозный опыт Майкла Мура, но и широчайшее поле визуальных медиа с подложкой из информационного мусора. Человек, в особенности не владеющий навыком воздержания от побочных суждений в обращении с таким обилием не фильтрованных фактов, теряет в информационном потоке и, будучи безвольным, обратно уже не возвращается. Он тонет в замещенной модели реальности. Но традиция европейского искусства, неуклонно следующая своим архаическим протоформам, даже перейдя полувековой рубеж, осталась верна не только базовой модели репрезентации; с каждой новой эпохой она совершенствовала свой эстетический опыт. Такую каноническую динамику демонстрировало не только французское искусство, но и уже упомянутая Италия, а также Голландия, значимая для нас, в первую очередь, поэтическим документализмом Й. Ивенса.

В картине «Дождь» (1929) Ивенс использовал тот же самый принцип, который уже был рассмотрен на примере «Менильмонтан» Кирсанова — это ретенционально-протенциональная структура кинообраза, сформированная субъективной инстанцией автора-наблюдателя. Сообразно своему поэтическому предшественнику, Ивенс методологически выстраивает свое визионерское повествование в лирической системе, высвечивая избирательной оптикой те мгновения жизни, которые способны воспроизвести элегическую ритмику переживания —

Йорис Ивенс —
классик голландского
документализма



¹⁰ Рота А.
Производство документальных фильмов // Правда кино и «киноправда». М.: Искусство, 1967. С. 317.

¹¹ Мачерет А.
Художественность фильма. М.: Искусство, 1975. С. 150.

в этом раскрывается феноменологическая интерпретация реальности. Принцип спонтанной событийности, особого ритмического строя события, имеет здесь все же свою специфическую структуру, совместимую с внутренними ритмами человеческого восприятия, переходящими в феноменологическое конституирование. «Кинематографической трактовкой этих ритмов режиссер может наилучшим способом вызвать эмоциональное волнение у зрительного зала <...> Движение в пределах каждого эпизода следует всегда рассматривать только в связи с его смысловым содержанием и никогда не сочетать ритмы ради их собственного эффекта...»¹⁰. Рота, несомненно, прав в отношении ритмической архитектуры кадра, которая должна являться формой определенного смыслового сосредоточения, но не рядом визуальными оформленными монтажными лакунами. Тем не менее, в темпоральности монтажного рисунка репрезентируется сам жизненный мир, порядок которого задается авторской организацией материала, неизменного в изначальной фактической данности. И в этом случае приходится признать верховенство автора в формировании феноменологически редуцируемого художественного образа, поскольку иной формации в креативном модусе искусства быть не может. Это всегда аналогия, всегда процесс отождествления. «В эстетике действительности и эстетике документальности в разной степени, но в принципе одинаково, кажущиеся “безотборность” и “безначальность” предназначены до возможного предела увеличить иллюзию тождества изображения подлинной жизни»¹¹.

Лишь исходя из формирования художественной условности, артикулированной оригинальным киноязыком, можно осуществить репрезентацию видимого мира, поскольку прорыв в трансцендентность образа допустим только через единственно возможный порог — порог его смыслового горизонта. Но, сколько бы бесконечно интендируемым не был жизненный мир, проблема его редуцирования всегда останется за человеком, так же как и рецепция эстетического бытия произведения. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, КАНОН-пресс-Ц, 2001. — 384 с.
2. Виноградов В. Стилевые направления французского кинематографа. — М.: Канон+, РООИ Реабилитация, 2010. — 384 с.
3. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию. — СПб.: Наука, 2013. — 494 с.

4. Делёз Ж. Кино. — М.: Ad Marginem, 2004. — 318 с.
5. Кандинский В. К вопросу о форме // Избранные труды по теории искусства: в 2 т., т. 1. 1901–1914. — М.: Гилея, 2008. — 429 с.
6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
7. Мачерет А. О поэтике киноискусства. — М.: Искусство, 1981. — 304 с.
8. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
9. Розин В. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). — М.: Голос, 2011. — 397 с.
10. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. — СПб.: Наука, 2002. — 319 с.

REFERENCES

1. Bergson H. *Tvorcheskaia evolutsiya [Creative evolution]*. — М.: TERRA-Book club, Kanonpress-C, 2001. — P. 384.
2. Vinogradov V. *Stilevye napravleniya frantsuzskogo kino [Stylistic trends of French cinema]*. — М.: Kanon+, ROOI Rehabilitation, 2010. — P. 384.
3. Husserl E. *Krizis evropejskikh nauk i transtsendentalnaia fenomenologiya: Vvedenie v fenomenologicheskuyu filosofiyu [The Crisis of European Sciences and Transcendental Philosophy: Introduction to phenomenological philosophy]*. — SPb.: Science, 2013. — P. 494.
4. Deleuze G. *Kino [Cinema]*. — М.: Ad Marginem, 2004. — P. 318.
5. Kandinsky W. *K voprosu o forme // Izbrannye raboty po teorii iskusstva: v 2 t. [On the Problem of Form // Favorite essays on the theory of art]*. — М.: Gilea, 2008. — P. 429.
6. Kracauer S. *Priroda filma. Reabilitatsia fizicheskoi realnosti [Theory of Film: The Redemption of Physical Reality]*. — М.: Art, 1974. — P. 424.
7. Macheret A. *O poetike kinoiskusstva [About poetics of cinema art]*. — М.: Art, 1981. — P. 304.
8. Proziko G. *Kontseptsia realnosti v ekrannom dokumente [Concept of reality on the screen document]*. — М.: VGIK, 2004. — 454 p.
9. Rozin V. *Priroda i genesis evropejskogo iskusstva (filosofskiy i kulturno-istoricheskii obzor) [Nature and genesis of European art (philosophical, cultural and historical review)]*. — М.: Voice, 2011. — P. 397.
10. Sartre J-P. *Voobrazaemoe. Fenomenologicheskaya psihologiya voobrazenia [The Imaginary. Phenomenological psychology of the imagination]*. — SPb.: Science, 2002. — P. 319.

European Film Avant-Guard: Poetics of Objectiveness

Maxim Lyubovich

Postgraduate, VGIK

UDC 7.01+778.5.1

ABSTRACT: The article is a logical continuation of analysis of the methodology of "phenomenological interpretation of reality" in the cinematic language system of European avant-guard, which was advanced by the author in the previous publication (Vestnik VGIG, №15). Hereafter the focus is on the phenomenological description of the poetic nature of film-image, associated in the French avant-guard's film with nature's primary elements, such as water and air (or fog).

The origin's nature of imaginations of artistic consciousness in relation with the problem of perception and representation of reality in the director's method is investigated. The problem of special film's temporality and its imagery variability, intersubjectivity and empathy is discussed. Aquatic progenitrix, generating multiple images, is assumed as the main formative element in avant-garde's aesthetics. Models of the poetic analysis of an artwork, introduced by Gaston Bachelard as early as in the 20th century, and unjustly forgotten by domestic film theoreticians, are surveyed as a fundamental theoretical and philosophical base of the article. The natural substances, transformed by directors in the outline of their introspective method into the forms of sensual visual images, are analyzed as possible versions of phenomenological constitution of reality and, as a consequence, stylistic elements of individual author's film language. Due to evolution of this figurative and symbolic methodology a phenomenological mode of reality's interpretation takes new forms of its realization in subsequent periods of film's history without losing its bond with its fundamental aesthetic base, that is avant-guard. The author argues, that multiple phenomenological variations of reality's representation gave an impetus to the whole trend in development of phenomenological realism in the world cinema.

KEY WORDS: European film avant-garde, Impressionism, phenomenology, perception, imagination, oneiric, elements