



Европейский киноавангард: диалектика «игрового» и «неигрового»

М.В. Любович

Статья подводит итог ранним этапам формирования методологии «феноменологической интерпретации реальности» в контексте европейского киноавангарда. Объектом анализа становится дихотомия «игрового» и «неигрового» начал в эстетике «документалистского» стиля и поэтического сознания на материале фильмов Дмитрия Кирсанова, Йориса Ивенса, Лукино Висконти.

УДК 7.01+778.5.1

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«игровое»
и «неигровое»,
темпоральность,
реализм,
интенциональность,
неореализм

При анализе лирико-нарративной структуры экранного образа в ряде фильмов, синтезирующих документально-поэтический метод представления мира, целесообразно обратиться к творчеству голландского документалиста Йориса Ивенса. Его режиссерская методология объемно демонстрирует стилистическое развитие и сочетание поэтической описательности окружающего мира со строго обозначенным методологическим подходом — феноменологической интерпретацией реальности. Этот подход включал в себя принцип документалистской визуальности, отражающей мир в спонтанном ритме человеческого восприятия, его чувственную манеру зрения, максимально тесно соприкасающуюся со стилиевой тенденцией европейского киноавангарда 1920-х годов. Но суть заявленной методологии не носила исключительно описательно-формальный характер. Ее центральное назначение — показать процесс трансформации денотативного восприятия предметов (феноменов) в качество субъективной онтологической системы, выработанной человеческим сознанием, и, как следствие, его же кинематографическим эквивалентом — проекцией динамического изображения на экран. Используя световую фактуру дождевого потока в своей картине «Дождь», Ивенс будто вторил знаменитым словам Абеля Ганса из его манифеста «Время изображения пришло!»: «Съемка вне фокуса вызывает у этой публики следующую реакцию “Какая красивая фотография!” — или “Здесь нет четкости”». В то время

¹ Ганс А. Время изображения пришло // Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911–1933 гг. М.: Искусство, 1988. С. 71.

как часто это — лишь изображение, застланное слезами»¹. Именно уподобление кинематографических средств выразительности естественным органам чувств и приводит европейское кино первой половины XX века к неизбежной и лаконичной адаптации стилистики документальности в качестве вектора своего эстетического развития вплоть до середины столетия.

В фильме «Дождь» Ивенс окажется схож с одним русско-французским режиссером в построении модели экранного языка, полагающегося на пространственно-временную континуальность феноменов, проецируемых сквозь призму авторского сознания. Но Ивенс, в отличие от своего французского коллеги — Дмитрия Кирсанова, верен принципу первичной идентификации, представляющей только субъективный взгляд автора на предмет. Кирсанов же, полагаясь на опыт своей прошлой работы («Менильмонтан»), возлагает персональное авторское видение на субъекта — главную героиню, переживающую глубокий душевный кризис, запечатленный в дискрипции оптических метаморфоз. «Субъект — это трещина, разрыв, пустая полость, некая точка, которая вдруг раскалывает эту плотность не воспринимаемого времени и утверждает себя в качестве точки изначального восприятия»². И следующая работа Кирсанова «Осенние туманы» (1929) может трактоваться как образ идеальной интенциональности, стремящийся прочь от дискурсивных коннотаций и символических промежутков в «свободное плавание» по океану феноменов, чтобы освободиться от драматургической логики повествования в пользу независимой визуальной поэтики образа.

Назвав «Осенние туманы» «элегической поэмой», Кирсанов вместе с этим дал формулировку своей индивидуальной феноменологической методологии, актуализированной в приеме внутреннего монолога. Невозможность задать четкие рамки хронотопу «Туманов» объясняется живой подвижностью материала, у которого нет привязки к тому или иному месту, нет локации внутри фильма. Его границы размыты безостановочным приливом феноменов, выхваченных авторским сознанием в мгновения их смысловой явленности, словно вспышки сновидений и грез. Именно поэтому фильм Кирсанова можно назвать идеальным феноменологическим конституированием, воспроизводящим собственную природу через возможность субъективного вчувствования. Однако реализация феноменологического проекта в «Туманах» остается в границах игровой типики, не коррелирующей с документалистским строем события, несмотря на то, что и Ивенс и Кирсанов работают с одной методологической моделью интерпретации реальности. Их основное отличие заключается

² Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. С. 133.

в исходной инстанции автора по отношению к предкамерному пространству, к субъектно-объектной раскладке принципа режиссерского зрения.

В своей поздней картине «Сена встречает Париж» (1957) Ивенс формирует дуализм лирических слоев через многослойность поэтической метафорики, вводя закадровый комментарий Ж. Превера. В этом случае феноменологическая репрезентация не искажается полностью, противясь своей фундаментальности, а выходит за рамки чисто феноменологической процедуры, становясь элементом стиливой картины мира. Отчасти сам Превер выступает субъективным альтер эго режиссера, задавая немой реалистической симфонии литературный (нарративный) вектор. У Ивенса другая задача — пропеть оду грезовидческой Сене в отражении ее вечно текущей поверхности. В данном случае режиссура открывает имперсональный взгляд на предмет, показывая Сене не как опыт частного переживания, но как прошедшую через века родовую память чувственного, ставшую национальным кредо, временем вечности. «Это время находится вне нас и в нас, и поскольку оно вне нас — оно вечно, ибо, изменяясь в себе, остается неподвижным для всякого внешнего наблюдателя (который, как это принято считать, является человеческим существом)»³.

Экранный документ в своей первооснове всегда мыслится как неопровержимая фактическая данность предмета реальности, подвергнутой кинематографической интерпретации. Ее существование как угодно может быть организовано в хронотопе поставленной проблемы, но неизменной останется ее онтологическая правда. «Единственной сферой действий документалиста, единственным его материалом (если оставить в стороне второстепенные приемы реконструкции) является запечатленная на пленке “видимость” мира»⁴. Благодаря этой феноменальной «видимости» документалист всегда имеет точку отсчета, не дающую права на изменение естественной среды внутри кадра.

Эстетика документального, как правило, исходит из установки на невербальную поэтику действительности. Недаром трибун и систематизатор Джон Грирсон воспевал методику Роберта Флаэрти и эстетический опыт неореалистов, охватывая этапы становления итальянского послевоенного кино, начиная от субъективной адаптации к предмету кинематографического анализа, вовлеченности в ритм и динамику измерения рассматриваемого материала, и заканчивая гуманистической декларацией неореалистического течения. Совмещая методологию с идеологией, Грирсон приходит к озаменованию «драматизации» социальных проблем»⁵, подразумевающих только материал, позаимствованный

³ Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. С. 132.

⁴ Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. С. 102.

⁵ Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. С. 181.



Джон Грирсон —
легенда британской
документалистики
и основатель
направления
«Свободное кино»

⁶ Сартр Ж.-П. Проблемы метода. М.: Академический проект, 2008. С. 178.

⁷ Там же. С. 179.

из течения жизни. Так появляется новая категория экранной публицистики — «реалистический документальный фильм».

В своей морфологии эта формулировка указывает на изобразительное удвоение реальности посредством дуализма жанра и стиля, образующих эстетический результат. К определившейся эстетической формуле присовокупляется и мощная идейная составляющая, всегда выделявшая в британском кинематографе его национальную идентичность. Совмещение в пространстве экранного документа производственной драмы и хроникальной стилистики порождает синтетический эффект

документального драматизма, извлекающего из непрерывного потока фактов конфликтность реалистической ситуации. В этих условиях временная длительность адекватна моменту зрительской и авторской рецепции — она дана во времени настоящем. Все уровни проекций сведены на одной плоскости. «Сознание и мир даны одновременно. Будучи по самой своей природе внешним сознанию, мир по природе своей и соотносителен с ним»⁶.

Чтобы прорваться в изображаемое, Грирсон в «Рыбачьих судах» (1929) прибегает к аналогии феноменологической редукции через намеренное смещение композиционной целостности кадра. Циклический труд команды английских рыбаков запечатлен в спонтанной динамике предкамерного пространства, частично скрывающей изображение за рамкой кадра, будто имитируя случайную отвлеченность одного из безымянных героев, вдруг обративших свой взор на неумные волны. Зритель волен вовлекаться в динамическое поле документа с присущим ему вопрошанием к смыслу, резонирующему от бортов рыбацкой лодки, эхом разлетающемуся по волнам от палубного гудка или на мгновение вырывающемуся из крика пролетающей мимо чайки. Элементы феноменологического конституирования мира абберируют в интенциональной проекции зрительского сознания, прорывающегося от своей автономии к бытию-в-мире. «Быть — это значит прорваться в мир, это значит уходить от небытия мира и сознания, чтоб внезапно прорваться сознанием-в-мир»⁷. В этой открытой структуре не существует констант сознания, денотирующих любую перцепцию. Перцеп-

тивное схватывание регистрирует каждое состояние кадра в темпоральном развертывании, обеспечивая времени мира независимость от вторичных временных структур, а также волю к свободному вчувствованию.

Горизонт субъективности

Лукино Висконти, ступая по следам грисоновской реалистической драматизации, вводит мифологическую компоненту в феноменологическое развертывание схожей социально-производственной проблематики в своей картине «Земля дрожит» (1948) по роману Д. Верги «Семья Малаволя». Соблюдая реалистические принципы веризма как литературного направления, Висконти экранизирует драму Верги в максимально стилизованной хроникальной манере, подводя под реалистический аскетизм



Лукино Висконти — выдающийся представитель направления «неореализма», один из родоначальников «высокого стиля» в киноискусстве

и непрофессиональных актеров, что придает действию дополнительный градус достоверности.

Бытовой конфликт, связанный с материальными нуждами сицилийских рыбаков, их прямой зависимостью от ежедневного улова, приобретает у Висконти трагизм морской элегии. Феноменологическое редуцирование, реализующееся в круговом панорамировании и обилии общих планов, порождает тот самый эффект, который Г.С. Прожико в своей монографии «Концепция реальности в экранном документе» включила в понятие «феноменология общего плана». Феноме-

нологический потенциал открытой динамической композиции общего плана исследователь связывает с техническими и эстетическими условиями дореволюционной хроники, запечатлевающей течение жизни в струящемся и непредсказуемом потоке фактов. Спонтанность внутрикадрового движения и внезапное введение все новых элементов в предкамерное пространство модулируют постоянно изменчивую галерею вещной среды, структуру которой определяет сам зритель. «Смотрение общего плана в хронике предполагает иную формулу активности зрителя, его способность и желание самостоятельно прочитывать историческую истину в реальной жизненной мизансцене, оценивать мимику персонажей, увязывать соотношение первого плана и фона, вычленять из пространства кадра колоритную деталь, чья выразительность опре-

⁸ Прожиго Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 60–61.

делена его, зрительской, концепцией реальности, но не навязана авторской волей снимавшего и монтировавшего хроникера»⁸. Поэтому горизонты феноменологического конституирования у Висконти лишены устойчивых пределов перцепции — они раздвигаются сообразно направлению зрительского восприятия, выхватывающего из сплошного дождливого морока сицилийского побережья шлепающую по гальке чайку.

Панорама рыбацкого бунта, пожалуй, самая продолжительная в фильме, осуществляет круговой обзор неистовствующих работяг, несогласных с нищенской оплатой их мучительного труда. Камера оператора Альдо Грациати совершает тревеллинг по неудержимой человеческой воле к жизни, разрывающей границы кадра. Именно в этом эпизоде общий план феноменологически актуализируется в соответствии с эстетической нормой хроникального изображения, не организующего жизненный мир с помощью монтажа, а все шире открывающего его пределы, опираясь на естественные формулы человеческого восприятия: панорамирование как комплексное зрительное считывание окружающей среды и сквозное всматривание в глубину кадра посредством плана-эпизода.

Неретушированная реальность у Висконти отвечает как традиционным требованиям веризма (хотя Андре Базен оспаривал этот факт), так и феноменологической методологии, эволюционировавшей в форму, значительно превосходящую только лишь стилевое новообразование. Эпизод мощной процессии синхронного лодочного хода в финале апеллирует к дезорганизации автоматизма восприятия, к неиндексируемой визуальной породе онтологического массива, разрастающейся уже за пределами видимого — в чистых состояниях сознания. На этом перекрестке завершаются разграничения между стилем и методологией, постепенно составляя феноменологическую картину мира, в которой смысл не вырабатывается, а просачивается сквозь покров видимого. Когда ритм устного счета, доносящийся из лодки в веренице других судов, пресекается смещением ракурса, уходом объектива прочь от композиционной целостности, экранное зрение автора и субъектно-объектная позиция зрителя сходятся на одной линии (как и в случае с опытом Грисона).

Темпоральная структура кинокадра проявляется в изобразительной фигуре, зависимой от угла авторского зрения, ракурса и плана, очень неустойчивых и будто плавающих в пространстве кадра. Временная протяженность отказывается от хронологического диктата в пользу категории «вечного настоящего», того, что дается сейчас и остается с нами навсегда. Феноменологическая

открытость внутрикадрового пространства финала раздвигает не только границы стиля и жанра, но и срывает клапан зрительского отстранения. Можно сказать, что «Земля дрожит» — беспрецедентный пример фильма, в котором черты «игрового» и «неигрового» затмеваются внутренним очарованием мира, записанного на пленку.

Индивид и взгляд в глубину

Перейдя полувековой рубеж, кино всецело и поступательно интегрируется в сферу философской адаптации. Становящиеся направления в киноискусстве, наследующие идею «папочкиного кино», декларируют свою идеологическую конвенцию, основываясь уже не только на самостоятельно выработанной теоретической модели; они включаются в культурно-историческую парадигму эпохи через принцип программного философского освоения реальности, то есть с помощью той или иной философской максимы или даже методологии, позаимствованной у ведущей философской элиты поколения. Таким образом, «Земля дрожит» (1948) Л. Висконти становится для нас конкретным философским вектором, задающим перспективу эволюции феноменологической методологии, получившей статус центрального философского проекта для всего XX века.

«Согласно феноменологическому умунастроению, особенно распространившемуся в конце 1950-х — начале 1960-х годов в Европе, идея открытия пути к «подлинному» человеку — такому, как он есть — главное достижение философии. В этом умунастроении западного интеллигента главное место заняла интроспекция: подробное описание сознания человека, когда он надеется, страдает, любит, одерживает победу или терпит поражение, когда он делает выбор»⁹.

Максималистская гражданская позиция итальянского кино, явленная в неореалистическом течении, к 1960-м годам трансформируется в монологический тип внутреннего бунта, латентный и непроявленный по своей стандартной типологии. Человеческий индивидуализм, доселе являвшийся, скорее, чертой оппозиционно настроенного искусства, моментально возносится на вершину режиссерской аксиологии. Проблематика экзистенцирующего индивида обрастает политическими коннотациями и растворяется в критике буржуазной идеологии на экране. В первую очередь, подобному критическому отношению был подвергнут кинематограф Микеланджело Антониони, чей тематический контекст сосредоточен на проблематике духовных взаимоотношений буржуазной молодежи.

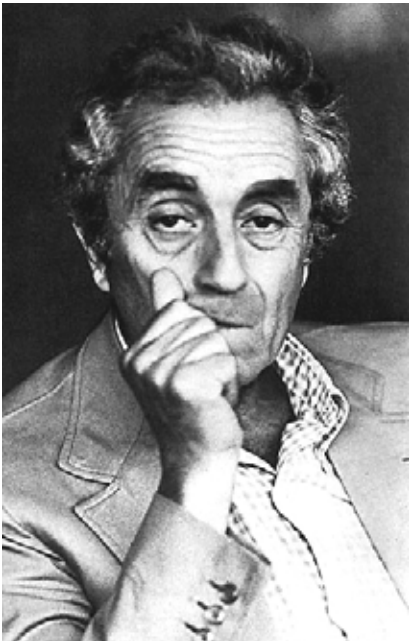
⁹ Вейцман Евг.
Очерки философии
кино. М.: Искусство,
1978. С. 78.

Материальная независимость персонажей антониониевских картин, их гедонистический настрой, во многом и выстраивали логику советской критики, относившейся к таким эстетским образцам европейского кино с точки зрения гибели традиционной познавательной-ценностной парадигмы и скачка к постиндустриальной модели социума. Но чаще всего аналитика драматической коллизии фильмов Антониони сводилась к критике ущербного психологизма поведенческой модели персонажей, вменяя им в упрек духовное бессилие. Н. Хренов же предлагает взглянуть на антропологическую эпистему Антониони сквозь призму культурных циклов, признавая за второй половиной XX столетия крах чувственной идентичности и ее болезненный переход к культуре идеационального типа. Отталкиваясь от концепции Э. Эриксона, Н. Хренов утверждает, что «человек, ощутивший в постиндустриальном обществе большую свободу, экспериментирует с индивидуальной идентичностью. Но обретение собственной идентичности оказывается проблемой. Такой проблемой индивидуальная идентичность предстает на всем протяжении ситуации разрыва»¹⁰.

Феноменологическое конституирование пространства способствует освобождению «жизненного мира», осваиваемого автором, от приводящих психологических надстроек, затмевających кристаллизацию смыслового поля предметности. Человек помещается в определенную феноменологическую ситуацию, из горизонта переживаний которой будет проистекать актуализация его интенциональной картины мира. Сводимость киноязыка М. Антониони к феноменологической методологии прослеживается по нескольким уровням фильмического строения — от изобразительного до исполнительского (система персонажей). Основной формулой реализации режиссерского метода Антониони является аскетическое отношение к эмоциональному срезу коммуникации, которое опирается на невербальный и «дедраматизированный» способ повествования. Значительное влияние в предельном феноменологическом протекании фильма имеет трансцендентальное Его, выведенное «поздним» Гуссерлем в абсолют эйде-

¹⁰ Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 114.

Микеланджело Антониони — классик итальянского послевоенного кино, новатор и феноменолог



¹¹ Гуссерль Э.
Картезианские
медитации. М.:
Академический
проект, 2010.
С. 98–99.

тической априорности жизненного мира, которой определяются все вариации моего Я, все горизонты развертывания Его. «Ибо все, что возникает в моем Его и, эйдетически, в некоем Его вообще — в интенциональных переживаниях, конституируемых единствах, в привычных ориентациях Я, — все это обладает собственной временностью и в этом отношении принимает участие в образовании системы форм универсальной временности, в которой любое мыслимое Его конституируется в себе самом»¹¹. Таким образом, для Антониони существует некий горизонт измерения человеческой интерсубъективности, в которой задействованы персонажи или, чаще всего, один центральный персонаж, связанный с другими типом своей интенциональности, являющейся не только механизмом проекции переживания объектом, но и мембраной отзвука бытия, трансляцией состояний мира через экран.

Возникновение новой феноменологической парадигмы в конце 50-х годов XX века, катализированной синтетическим методом репрезентации предкамерной реальности через взаимодействие компонентов «игрового» и «неигрового», подводит европейский кинематограф к известной тенденции — отображать мир через тождество оптики механического и человеческого восприятия реальности, описывая видимый мир как систему множества фаз чувственного. Эволюция феноменологически ориентированных образцов европейского киноавангарда 1920-х годов, реализовавших в контексте всего течения интроспективный принцип представления и составления экранного мира, к концу первой половины века становится базой для новых декларативных направлений, таких как британское «свободное кино» (именуемое, скорее, группой, нежели полноценным направлением) и итальянский «неореализм». Фильмы Джона Грисона и Пола Рота, создавшие теоретическую модель и технические мощности для воплощения идеи «свободного кино», вполне логично стали эстетической и политической основой для процветания послевоенного «неореализма», сконцентрированного на будничных проблемах социальных низов. Но центральным языковым признаком эволюции этих двух школ к середине века становится диалектика документального и постановочного материала в границах одного фильма, что ознаменовывает очевидное стремление к максимально достоверному способу переживания реальности вне ее строгой монтажной организации, а также в расширении изобразительно-предметного поля кадра, который зритель считывает не на символическом, а на чувственном уровне. Таким образом,

киноязык постепенно вливается в постмодернистскую эпистему, актуализируя в ней феноменологическую методологию, высвобождающую внутренний голос кинематографического пространства, а не персонажей, вербализирующих сюжет. Новыми сущностными характеристиками такого режиссерского подхода станут понятия «внутреннего монолога» и «молчания», функционирующие как ретрансляторы поэтики чистого пространства, в котором человек не живет, но делает через телесное раскрытие это пространство одновременно своим и бесконечно отчужденным, одиноким. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристарко Г. История теорий кино. — М.: Искусство, 1966. — 456 с.
2. Вейцман Евг. Очерки философии кино. — М.: Искусство, 1978. — 231 с.
3. Гуссерль Э. Картезианские медитации. — М.: Академический проект, 2010. — 229 с.
4. Делез Ж. Кино. — М.: Ad Marginem, 2004. — 622 с.
5. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. — М.: Искусство, 1986. — 320 с.
6. Мариевская Н.Е. Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения. — М.: Вестник ВГИК, № 4 (22), 2014. — С. 33-48.
7. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
8. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. — М.: Ad Marginem, 1995. — 345 с.
9. Сартр Ж.-П. Проблемы метода. — М.: Академический проект, 2008. — 222 с.
10. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. — М.: Прогресс Традиция, 2009. — 536 с.

REFERENCES

1. Aristarco G. Istoriya teoriy kino [History of film theory]. — M.: Art, 1966. — 456 p.
2. Veitsman E. Ocherki filosofii kino [Studies in the Philosophy of cinema]. — M.: Art, 1978. — 231 p.
3. Husserl E. Kartzianskiye meditatsii [Cartesian meditation]. — M.: Academic project, 2010. — 229 p.
4. Deleuze G. Kino [Cinema]. — M.: Ad Marginem, 2004. — 622 p.
5. Drobashenko S. Prostranstvo ekrannogo dokumenta [Space of a screen document]. — M.: Art, 1986. — 320 p.
6. Marievskaya N. Vremia i smysl. Opyt temporalnogo analiza kinoproizvedeniya [Time and Essence. Study of Cinema Product Temporal Analysis]. — M.: Vestnik VGIK, № 4 (22), 2014. — P. 33-48.
7. Proziko G. Kontseptsia realnosti v ekrannom dokumente [Concept of reality on the screen document]. — M.: VGIK, 2004. — 454 p.
8. Podoroga V. Fenomenologiya tela. Vvedenie d filosofskiyu antropologiyu [Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology]. — M.: Ad Marginem, 1995. — 345 p.
9. Sartre J-P. Problemy metoda [Search for a Method]. — M.: Academic project, 2008. — 222 p.
10. Hrenov N. Obrazy "Velikogo razryva". Kino v kontekste smeny kulturnykh tsykhlov [Images of the "Great divide". Cinema in the context of cultural change cycles]. — M.: Progress Traditsia, 2009. — 536 p.

European Avant-guard: Dialectics of “Feature” and “Non-Feature” Films

Maxim V. Lyubovich

Postgraduate, VGIK

UDC 7.01+778.5.1

ABSTRACT: Historical and aesthetical borderline trespassed by the leading European directors of avant-garde in the process of forming of the methodology of «phenomenological interpretation of reality» is analyzed. Pinpointing synthesis of “feature” and “non-feature” principles in the aesthetic of such movements in European cinema as impressionism, documentary and neorealism, the author reveals and treats typological patterns of assimilation of filmic art models mentioned above under conditions of its historical dynamics and the intersubjective (temporal) time of a film. Analysis of oneiric and chronotopical structures of films by Joris Ivens and Dimitri Kirsanoff, begun in the previous publication of the author (№5(23)), is focusing on the cooperation of forms of screen time and its perception by the audience and the author. As a result the multilayered system of the functioning and expression of spatio-temporal relations inside of such films as «La Seine a recontre Paris», «Brumes d'automne» and «La terra trema: episodio del mare» is presented. Starting from the poetic nature of the image in cinema the author goes into description of varieties of simulation of the screen document inside the feature film through device of “documentary” stylization for achievement of the effect of the maximum emotional and visual authenticity of the action. Due to using of phenomenological model of representation of reality, demonstration of the open temporal segments of the film’s dramaturgy is accomplished, which helps to perceive an every scene as an element of uninterrupted sense-making, triggering by the author and having its own temporary dynamics.

KEY WORDS: «feature» and «non-feature» cinema, temporality, realism, intentionality, neorealism