



## Европейский киноавангард: феноменологическая интерпретация реальности

**М.В. Любович**

УДК 7.01 + 778.5.1

АННОТАЦИЯ

*В статье исследуется историко-культурный генезис феномена фотогении. Корни фотогении автор находит не только в феноменологической философии, но и в теории восприятия Бёркли, философии мифа и первобытном анимизме. Возникнув в кинематографе в 1920-е годы, фотогения явилась частным случаем особого рода мировосприятия, которое за многовековую историю проявлялось в разных сферах человеческой деятельности. Автор предлагает называть его феноменологической интерпретацией реальности.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

европейский  
киноавангард,  
феноменология,  
фотогения,  
восприятие, миф,  
ритуал

### Полюса восприятия

Искусство видело на своем веку немало методов, стилей, направлений, меняющих его течение в русле истории, иницирующих и преломляющих возникновение новых форм художественного творчества в условиях эстетического и идеологического контроля. Протоформами развертывания архаической коммуникации на ранних стадиях культурогенеза служили изобразительно-символические практики. Они были единственным способом выражения осознанной позиции человека в этом мире и ставили вопрос о его идентичности на пути перемен. Анимистические ритуалы, обряды и мистерии также являлись источником жизненных поисков в процессе контакта с метафизическими сферами. Дух и материя всегда находились в непрерывном общении друг с другом, удерживая жизненный баланс в человеческом существе.

Э.Б. Тайлор писал, что обряды «имеют частью изобразительно-знаменательное, или символическое, значение, являясь драматическим выражением религиозной мысли, или пантомимным языком религии, частью же представляют средство общения с духовными существами или воздействия на них»<sup>1</sup>. Сознвая себя активной динамической деталью окружающего мира, человек стремился как можно дольше сохранять прочную, веками

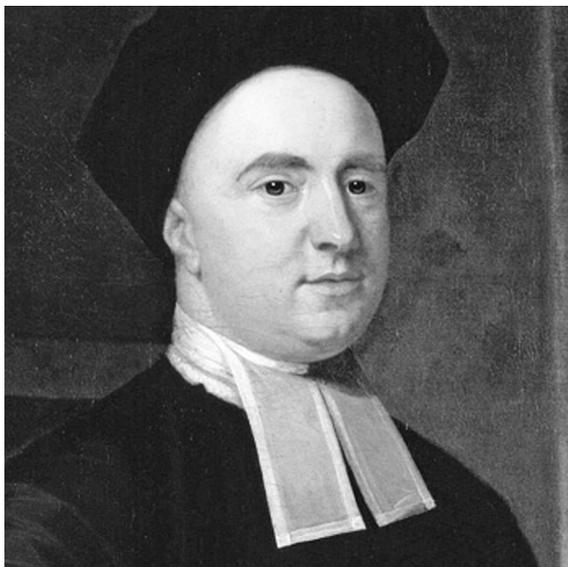
<sup>1</sup> Тайлор Э.Б. Первобытная культура. — М.: Политиздат, 1989. С. 158

скрепленную связь с трансцендентным, которая поддерживалась феноменом и практикой мифологического мышления. Через «живую жизнь» человек проскальзывает в недоступные метафизические слои постижения жизненных идей, времени и своего «наличествующего существования», со-присутствия. Анимизм как языческая методология построения диалога с окружающим миром положил начало великому тысячелетнему пути эволюции культуры, а миф обозначился в качестве порога между реальным и идеальным, стал предпосылкой амбивалентного соотношения объективного и субъективного в человеческом восприятии.

В своей работе по теории мифа Э. Кассирер утверждает: «Не непосредственно, а лишь постепенно и различными обходными путями из мифологической категории “души” вырастает новая категория “Я”, идея “персоны” и персонального, личности: однако именно препятствия, преодоленные этой идеей, раскрывают во всей полноте ее своеобразное содержание <...> Не простое созерцание, а действие составляет истинный центр, и именно отсюда для человека начинается духовная организация действительности. Именно здесь складывается разделение сфер объективного и субъективного, мира Я и мира вещей»<sup>2</sup>.

Миф является предтечей современной теории восприятия, дисциплинарно проявившейся только в XX веке. Ее патронатами стали такие ученые, как Р. Арнхейм, А. Потенба, В. Кандинский (отчасти), Э. Кассирер, Л. Выготский. Можно перечислить десятки имен, и список все равно останется неполным. Но первые из эксплицитных штудий по выше обозначенной проблематике были проведены еще Д. Бёркли в XVIII веке, в эпоху всестороннего осмысления мировосприятия. Его сочинения «Опыт новой теории зрения» и «Теория зрения, или зрительного языка» стали одними из первых системных трудов по вопросам человеческого восприятия, но, конечно, не без обязательной привязки к субъективному идеализму и канонам Нового времени. Это полноценные просветительские произведения, ставящие в центр внимания разграничение между чистым восприятием и идеей воспринимаемого объекта. Разумеется, что фиксация конкретного предмета в данном контексте сразу же будет отсылать к его идее, однако вместе с этим Бёркли идет глубже и совершает попытку выявления алгоритма мыслительно-ассоциативного акта. «Идеи, которые наблюдаются связанными с другими идеями, рассматриваются как знаки, с помощью которых актуально невоспринимаемые чувствами вещи обозначаются или внушаются воображению, объектами чего они становятся и которое одно только и воспринимает их <...> И вообще все знаки внушают

<sup>2</sup> Кассирер Э.  
Философия  
символических  
форм // Собр. Соч.:  
в 3 т. Т. 2. — М.; СПб.:  
Университетская  
книга, 2002. С. 169.



Д. Бёркли, один из зачинателей теории восприятия

<sup>3</sup> Бёркли Д. Теория зрения, или зрительного языка // Сочинения. — М.: Мысль, 1978. С. 143.

обозначаемые ими вещи, причем не существует такой идеи, что она не представляла бы духу другой идеи, которая часто связывалась с ней. В определенных случаях знак может вызвать свой коррелят в виде образа, в других — в качестве действия или причины»<sup>3</sup>.

Философ четко определяет для себя три вида восприятия: духовное, физическое и неврологическое, если резюмировать его пространственные формулировки на современном языке. И во главу всей триады он ставит первый вид, духовный, то есть спи-

ритуалистический, что лишний раз подтверждает идеалистическую и трансцендирующую тенденцию этой философии. Бёркли непосредственно приходит к пониманию высшей степени значимости непознаваемого духа, а не сознания. Ведь именно волюнтаризм, своего рода антология всего феноменального в человеке, будет закрывать на засов девятнадцатое, классическое столетие, и открывать сумеречный, инфернальный, но чувственно безбрежный век двадцатый, обозначающий дух и веру определяющими коррелятами сознания.

Мистическая явленность идей как мыслеобразующих форм сознания не менее страстно изучалась и Вольтером в век французского классицизма. Феноменологический исток в его трактате «О Воображении» описывается с пиететом перед сакральной непостижимостью феномена озарения, чуда, сошедшего к творцу или мыслителю по неисповедимой высшей воле. Специфически значимой в данном случае является фиксация самой процедуры «наполнения идеей», всколыхнувшей сознание. Вольтер, наперекор классицистическому канону нормы, рациональному компоненту суждения, даже не пытается системно истолковать феномен формирования идеи — настолько очарован он его невыразимым воздействием. Философ лишь констатирует неповторимость этого явления: «Очень важно отметить, что способность получать идеи, удерживать их и сочетать принадлежит числу явлений, причины которых мы не можем себе объяснить. Эти неви-

<sup>4</sup> Вольтер.  
О воображении //  
История эстетики.  
Памятники мировой  
эстетической мысли  
в пяти томах. Т. 2. —  
М.: Искусство, 1964.  
С. 288.

димые пружины нашего существа созданы руками природы, а не человека. Воображение — это божий дар, и с помощью него мы создаем понятия, даже самые метафизические»<sup>4</sup>. В дальнейшем этот тезис ляжет в основу феноменологической эстетики искусства в целом, а по отношению к киноискусству, поставленному в центр настоящего эссе, станет катализатором одной из ведущих моделей репрезентации.

Просвещенческое сознание мыслило свою миссию во всеобщем охватывании сфер жизнедеятельности человека через его рациональную компоненту. Следовательно, субъектно-объектная инстанция человека в настоящем времени становится мерилом явлений мира как данности, познаваемой в единстве материи и духа. Сами же изначальные зримые факты привнесены в этот мир Богом, который не может отрицаться при исходной деистической установке. Отсюда и вытекают субъектно-объектные связи личности и трансцендентной сферы — баланс между персональным и идеальным возникает и сохраняется в таинстве Божественного промысла. Таким образом, благородные идеалы ключевой эпохи в развитии культуры, пройдя через многоступенчатые фильтры идеалистического, скептического, натур-философского будущего поступательно вливаются в искусство, вечно метущееся в диалектике субъективного и объективного.

### **Генезис чувствующего фильма**

Субстанциональная основа феноменологического отношения к реальности в теории европейского (в частности, французского) киноискусства была завуалирована методологией фотогенической репрезентации. Субъективная инстанция творца, избравшего поэтическую<sup>5</sup> (гилетическую или реалистическую) интенцию представления своей картины мира, в теории французского авангарда сразу же обрела эквивалентную терминологию, связанную с фотогеническим потенциалом предметности, ее реалистической автономией. С возникновением эстетической программы, авторами которой явились ведущие практики кинорежиссуры, в творческом подходе к материалу начинает превалировать «объективирующая» тенденция запечатления, сводящаяся к принципу «нетронутости реальности» в процессе авторского редуцирования. Воздерживаясь от излишних коннотативных надстроек, автор старается кристаллизовать непосредственность видимого мира в его самоданности. Это оказывается сильно приближенным к постулату Гуссерля: «<...> всё, что дано нам, как правило, бывает окружено ореолом, — это ореол неопределенно определяемого, и он обладает своим способом

<sup>5</sup> Чистая рецепция,  
еще необремененная  
смысловым  
наполнением в силу  
своего мгновенного  
перцептивного  
схватывания. —  
Прим. авт.

<sup>6</sup> Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. — М.: Академический проект, 2009. С. 208.

<sup>7</sup> Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. Выпуск первый. — М.: Искусство, 1995. С. 229.

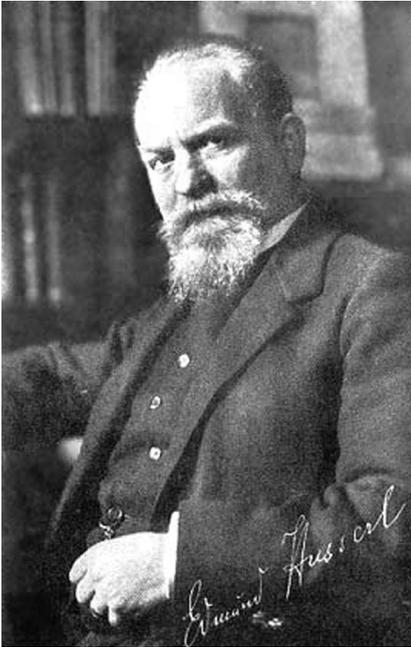
М. Мерло-Понти, феноменолог и пионер современной теории восприятия



“раскрывающегося” приближения к взору, раскладываясь на ряды представлений, поначалу, скажем, еще в темноте, затем вновь в сфере данности, пока, наконец, интендируемое не вступит в ярко освещенный круг совершенной данности»<sup>6</sup>. Смысловое же наполнение, сведенное к зрительской рефлексии, зависит от колебаний духа внутри объекта, духа персонализирующего в себе настроенность наблюдателя.

Человек-репрезентирующий включается в игру зеркального отражения смысла от видимого объекта, надеясь увидеть в нем отблеск самоочевидности через имперсональность предмета, не разрушая его автономность. Согласно М. Мерло-Понти: «В мире существует вещь сама по себе и, вне ее, другая вещь — отраженный луч, — находящаяся с первой в регулярной взаимосвязи, то есть два индивида, связанные извне отношением каузальности»<sup>7</sup>. Феномен фотогении изначально был обусловлен проявлением латентного смыслопорождающего свойства вещи при ее соприкосновении с покровом взгляда творца. И знаковым методологическим принципом в данном случае является сама процедура рефлексии, а не авторская оценка организованной реальности. Можно сказать, что не символическая, а психоневрологическая и перцептивная рецепция (схожая с классификацией Бёркли) приоритетна для ряда единомышленников во французском киноавангарде, как первой, так и второй и третьей волны. Но только отчасти. Согласно историческому развитию французской кинотеории, проблема фотогении напрямую была привязана к исходной архетипической модели репрезентации, именуемой «люмьеровской». Так как реалистическая аскеза была утверждена формообразующей в данном эстетическом кластере, феноменологический исток в ее развитии стал катализатором «прозрачной» изобразительности в репрезентации предкамерной реальности. Первая («люмьеровская»), созерцательная модель демонстрировала мир, «каталогизированный» нерукотворно, в его первозданном априорном качестве, но в определенной последовательности и ритме. «Никакого вмешательства реальности — только наблюдение, статичный взгляд. Но взгляд несколько ангажированный,

проблема фотогении напрямую была привязана к исходной архетипической модели репрезентации, именуемой «люмьеровской». Так как реалистическая аскеза была утверждена формообразующей в данном эстетическом кластере, феноменологический исток в ее развитии стал катализатором «прозрачной» изобразительности в репрезентации предкамерной реальности. Первая («люмьеровская»), созерцательная модель демонстрировала мир, «каталогизированный» нерукотворно, в его первозданном априорном качестве, но в определенной последовательности и ритме. «Никакого вмешательства реальности — только наблюдение, статичный взгляд. Но взгляд несколько ангажированный,



Э. Гуссерль,  
родоначальник  
феноменологической  
философии  
и методологии

<sup>8</sup> Виноградов В.  
Стилевые  
направления  
французского  
кинематографа. —  
М.: Канон+РООИ  
Реабилитация, 2010.  
С. 21–23.

<sup>9</sup> Гуссерль Э.  
Идеи к чистой  
феноменологии и  
феноменологической  
философии. Книга  
первая. — М.:  
Академический  
проект, 2009. С. 425.

осуществляющий идеологический отбор фактов (как это ни парадоксально звучит) <...> Пространственная динамическая модель, “проецируя” на статическую камеру, рождает важное символическое значение — ощущение реальности как таковой. Ощущение реальности есть ощущение символичности (как это ни парадоксально звучит), и связано оно с изменением нормы восприятия<sup>8</sup>. Через такое определение диегетического вектора киноискусства прозрачно просматривается его связь сразу с двумя эстетическими категориями — фотогенией (в кинотеории) и феноменологией (в философии). Сопричастность фотогенического поля феноменологической методологии в анализе произведения наглядно доказуема по гомогенным эстетическим признакам, чьи корни тянутся от миметической основы искусства. Как в деллюковской, так и в гуссерлев-

ской концепциях содержится единое свойство, присущее обейм, — необъяснимая актуализация духа (не теологически) в объекте. Дух как феномен не рассматривается с точки зрения третьего смысла, он сразу же отсылает к своему прямому (денотативному) значению и оказывает на зрителя воздействие, сравнимое со вспышкой молнии. «Один способ переживания смысла — “интуитивный”, когда “подразумеваемый как таковой предмет” наглядно сознается, а при этом особо отмеченный случай — это тот, когда способ созерцания именно — *первозданно, из самого источника, дающий*. Когда пейзаж воспринимается, смысл перцептивно исполнен, воспринимаемый предмет — с его цветом, формами и т. д. (постольку, поскольку таковые оказываются в восприятии) — сознается по способу “физически-живого”. Подобного рода отмеченность мы обнаруживаем во всех сферах актов»<sup>9</sup>.

### Эхо очевидности

Символическая подоплека феномена во многом черпается из ассоциативно-чувственного опыта человека, зарождающегося с самого детства. Среда, в которой воспитывается человек, суггестивно влияет на формирование его психотипа. Чувствительная детская психика воспринимает любые проявления внешнего



Ф. Шеллинг,  
немецкий  
натурфилософ  
и представитель  
идеализма

мира, еще не выработав психологического барьера, познавательного-ценностного аппарата. Поэтому явления окружающей среды ребенок впитывает мгновенно со всей полнотой их очевидности. Абстрактное мышление детей уже по своей природе феноменально. Оно работает на саму идею и на способ ее проявления, на запечатление трансформации феномена внутри видимого объекта. «<...> Линии, кружочки, цветковые мазки можно повторять, изменять, соединять друг с другом, строить на них интересные необычные сооружения. Поскольку отдельная линия (кружок, пятно) воспринимается

ребенком неотделимо от предмета, обозначенного этой линией, всякое действие с изображениями осознается и переживается им как жизнь (бытие) соответствующих предметов. Как бы живописное искусство ни стояло высоко, следы этого этапа сохраняются»<sup>10</sup>.

Из буквально-абстрактного свойства детского мышления рождается гипотеза о мифологическом аспекте восприятия ребенка, языческом (не в религиозном, но в принципиальном онтологическом смысле) ощущении спаянности с органикой природы, закономерном симбиозе с ней. «Эпистемологическая ценность того, что нам известно о детском непосредственном восприятии или о примитивном анимизме состоит в том, что *вещи воспринимаются* ими в их буквальной значении; вещи принимаются за воплощение того, что они сами (эти вещи) для них выражают. Поэтому прав Мерло-Понти, когда говорит, что мифологический феномен — это не репрезентация, а *вид подлинного присутствия*...»<sup>11</sup>. Не в этом ли заключается одна из возможных форм духа (не хотелось бы говорить «духовности»)? Дух ведь является и энергией, пронизывающей человека и произведение, созданное им. И свойство шедевра<sup>12</sup> в том, что он способен оказывать всякое воздействие на воспринимающего в любой из возможных форм восприятия.

Реакция, возникающая вследствие погружения в эстетическое пространство произведения, может быть самой разнообразной, но объединяют все это множество перцептивных всплесков будет дух, порождающий то или иное зрительское поведение. При тотальном абстрагировании от настоящего физического

<sup>10</sup> Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и воспринимает мир. — М.: УРСС, 2009. С. 196.

<sup>11</sup> Шульга Е.Н. Феноменология восприятия и проблема фантазии // Визуальный образ (Междисциплинарные исследования). — М.: ИФ РАН, 2008. С. 41.

<sup>12</sup> Как целостного произведения, в котором гармонически взаимодействуют все художественные компоненты. — Прим. авт.

<sup>13</sup> Свасьян К.  
Феноменологическое  
познание.  
Пропедевтика и  
критика. — М.:  
Академический  
проект, Альма-матер,  
2010. С. 88.

<sup>14</sup> Шеллинг Ф.В.И.  
Об отношении  
изобразительных  
искусств к природе //  
Соч.: в 2т. Т. 2. — М.:  
Мысль, 1989. С. 61.

Л. Деллюк,  
основоположник  
теории фотогении



времени в пользу времени произведения (эстетического модуса существования) в человеке рождается мифологическая настроенность, облакающая его сознание в состояние естественного наива, априорной предрасположенности к явлению чуда. «Исследуемый предмет (чувственный или воображаемый) должен быть очищен от всех практических и побочных факторов, чтобы явить созерцанию искомую априорную сущность»<sup>13</sup>. В этой ситуации отпадает любая категориальная дискурсивность, критическая интерпретация и нервный ток, пронизывающий вас, «высекает» при зрительном контакте с произведением искру озарения. Таким образом, произведение становится конститутивным (сущностным), а те различные коннотации, которые придут к человеку позже, возьмутся за восполнение интеллектуального уровня восприятия, рефлексии апостериори. Но первичным и фундаментальным останется чувственный, интуитивный уровень.

Символичность мифологического вектора восприятия раздражает и тем самым активизирует в человеке его бессознательные желания «имплицитного детства». Детства не биологического, а душевного, непосредственного и непредвзятого. Когда же «внутренние дети» зрителя и творца встречаются лицом к лицу, открывается портал иного мирозидания. От субъективных слоев восприятия отделяется определяющий слой объективного при-

родного всеохватывающего, того, что вечно пребывало в вещах еще до самого человека и сознания, способного к систематизации знаковых форм восприятия. «Художник должен, в самом деле, уподобляться тому духу природы, который действует во внутренней сущности вещей, говорит посредством формы и образа, пользуясь ими только как символами; и лишь в той мере, в какой художнику удастся отразить этот дух в живом подражании, он и сам создает нечто подлинное. Ибо произведения, которые возникнут из сочетания пусть даже прекрасных форм, будут лишены красоты, так как то, благодаря чему произведение или целое действительно прекрасно, уже не может быть формой. Оно выше формы, оно — сущность, всеобщее, сияние и выражение внутреннего духа природы»<sup>14</sup>.

Удивительно, насколько точно Шеллинг, будучи первым программным натурфилософом, вводит предпосылки для возникновения систематической теории в киноискусстве, которая фактически воплотится спустя сто лет. Философом схвачен осевой смысл фотогении — иррациональная чувственность вещей, переданная в мерцающих осколках логоса. Согласно идеалистическому учению Шеллинга о единстве субъектно-объектных отношений, в абсолюте сходятся воедино два полюса, две противоположности, дух и природа, в нейтральном промежутке между которыми происходит их диалектическое взаимодействие.

Хочется верить, что затронутая нами проблематика, хоть и в тезисах, даст толчок более системному и объемному исследованию корреляций между феноменом фотогении и ее феноменологическими обоснованиями, а также откроет перспективу выхода на более пространные изыскания в области феноменологии киноискусства на базе конкретных примеров актуализации данной философской методологии в режиссерском методе. ■

---

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бёркли Д. Теория зрения, или зрительного языка // Сочинения. — М.: Мысль, 1978.
2. Виноградов В. Стилевые направления французского кинематографа. — М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2010.
3. Вольтер. О воображении // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах. Т. 2. — М.: Искусство, 1964.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. — М.: Академический проект, 2009.
5. Кассирер Э. Философия символических форм // Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. — М.; СПб.: Университетская книга, 2002.
6. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. Выпуск первый. — М.: Искусство, 1995.
7. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и воспринимает мир. — М.: УРСС, 2009.
8. Свасьян К. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. — М.: Академический проект, Альма-матер, 2010.
9. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. — М.: Политиздат, 1989.
10. Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Соч.: в 2т. Т. 2. — М.: Мысль, 1989.
11. Шульга Е.Н. Феноменология восприятия и проблема фантазии // Визуальный образ (Междисциплинарные исследования). — М.: ИФ РАН, 2008.