



## Наблюдая наблюдающего, или Поэзия деконструкции

По мотивам фильма А. Звягинцева «New York, I Love You»

**Л.Б. Ключева**

кандидат искусствоведения, доцент

*В работе исследуется стратегия режиссуры, реализованная в фильме А. Звягинцева «New-York, I Love You». Это фильм-наблюдение, кинематографическая деконструкция, обнажающая внутреннюю драматургию постигаемого события. Семантическое поле фильма структурируется оппозицией наблюдатель — наблюдаемое. Задача исследования – проникнуть в специфику поэтики текста, основанного на двойном наблюдении: наблюдении за наблюдающим.*

*«...В кино через действие не выражается ничего. Ведь кино – искусство не действенное! Оно по преимуществу созерцательное. Его поэтика складывается из наблюдения»*

А. Тарковский

деконструкция,  
наблюдатель —  
наблюдаемый,  
авторская  
инстанция,  
микроанализ

**К**ороткометражный фильм Андрея Звягинцева «New York, I Love You» по своей структуре и смысловой емкости соотносим с хокку. Это фильм-наблюдение, погружающий нас в некий чувственный опыт, связанный с препарированием фактов жизни как способом их постижения. Важнейшим инструментом осмысления мира в фильме становится кинокамера.

Режиссер последовательно проводит стратегию деконструкции – деконструкции событий, отношений, чувств, буквально «расщепляя» эмоцию на составляющие элементы. Деконструкция в фильме направлена, прежде всего, на решение задачи максимального «вчувствования» во внутреннюю драматургию события, что открывает возможность прожить это событие как собственный опыт.

Семантическое поле фильма создается оппозицией *наблюдатель – наблюдаемое*, чья диалектика рождает особое напряжение внутри фильма, формируя собственный имплицитный сюжет. Весь фильм структурируется в плоскости «различения» – схватить событие, уловить его в общем потоке, войти в него с целью детального препарирования, чтобы затем собрать это событие как новый опыт и новый образ в поле пересечения самого события и заинтересованного усилия наблюдателя.

При этом режиссерская стратегия одновременно ориентирована и на предельную конкретизацию материала чувственного опыта и на абстрагирование, отрыв от непосредственной конкретики, выход в пространство обобщения.

Эти сдвиги связаны в фильме с механизмами перефокусировки, акцентирующими переход от внешнего к внутреннему, когда внешнее «прочитывается» как следствие внутренней работы, проявленный результат скрытых внутренних усилий. Внешнее событие задается в фильме как проступающая на поверхность графема невидимой внутренней драмы. Задача фильма – максимально проявить невидимые глазу процессы, обнажить работу чувств, логику чувственных реакций.

### Рамка

Прежде всего режиссер воссоздает саму инфраструктуру события как некоего дискретного феномена в общем движении жизни. Жизнь есть единый бесконечный поток, границы внутри этого потока определяет человеческий разум. «Изъять» событие из потока, значит – «обрамить». Первые и последние кадры фильма реализуют структуру «рамки».

Фронтальный средний план девушки в светлом плаще. В арочном туннеле между домами движутся навстречу друг другу молодой человек и мужчина. Они обнимаются. Фраза «Как мама?» подсказывает, что это отец и сын. Короткие объятия, короткий диалог – и мгновенная прорисовка сюжета распавшейся семьи.

Юноша выходит из арки на улицу. Мы видим его на фоне старого ухоженного одноэтажного дома. Уже знакомая девушка в светлом плаще обращается к молодому человеку с вопросом, действительно ли это тот самый дом, в котором жил Иосиф Бродский? Молодой человек в замешательстве. Он пожимает плечами, и, похоже, имя поэта ему ни о чем не говорит.

Таким образом, «рамка» фильма имеет собственный сюжет. Это событие встречи–расставания отца и сына в арочном туннеле на нью-йоркской улице, где, возможно, жил русский поэт Иосиф Бродский. Эта «рамка» структурирует специфический кон-

текст, выявляя особую топографическую значимость места, откуда берет начало движение фильма. Структура «рамки» включает в себя еще один эпизод. План воды. Косяк торчащих из воды свай.





На переднем плане, справа – экран видеокамеры, на котором – этот же фрагмент водного пейзажа.

Мир и его отображение в синхронном режиме, экранный двойник, знак этого мира. «Перевод» мира в «образ» мира дается как эффект удвоения. В фонограмме – шум воды, крик чаек. Через мгновение – резкий zoom, наезд, укрупнение объекта. Операторский

прием, выявляя присутствие камеры, акцентирует момент «переноса» события из реальности в плоскость видеоэкрана, одновременно интегрируя в сюжет присутствие и волю *наблюдателя*.

### Наблюдатель

Этим *наблюдателем* окажется уже знакомый нам молодой человек. Мы не знаем, что именно привело юношу в эту часть Нью-Йорка. Скорее всего, простое желание «поснимать». Мы видим пейзаж: реку, пирс и далее – небоскребы Нью-Йорка. На переднем плане – вновь возникает экран видеокамеры. В глубине кадра мужчина и женщина движутся навстречу друг другу. Внезапно изображение на общем экране теряет фокус и фокусируется на экране видеокамеры с правой стороны экранной плоскости. Зритель вновь одновременно видит и само событие и его воспроизведение на экране видео, в то время как снимающий событие молодой человек (*наблюдатель*) остается либо за кадром, либо присутствует в кадре фрагментарно.

Какое-то время мы наблюдаем эту «удвоенную» реальность, затем – некое спонтанное движение персонажей, после чего перемещаемся внутрь металлических конструкций причала, где в глубине обнаруживаем молодого человека с работающей камерой. В этой монтажной синтагме особое значение приобретает смена точек зрения: сначала мы видим реальность глазами героя, вернее «глазами» его видеокамеры (субъективный план), затем – самого юношу (внешняя фокализация), снимающего эту реальность.



### Наблюдатель/наблюдаемый

Молодой человек явно озабочен поиском оптимальной позиции для съемок – подтверждая статус *наблюдателя*. Внезапный «наезд» на фигуру героя с камерой сигнализирует присутствие еще одного – незримого трансцендент-



ного наблюдателя, авторской инстанции, что придает особую многомерность процессу наблюдения.

Итак, мы видим реальность как некую данность, одновременно видим отражение этой реальности на экране видео (глазами героя-наблюдателя) и затем, в некоем расширенном контексте, где сам *наблюдатель* оказывается *наблюдаемым*. Между тем «наезд» камеры функционирует как лупа, отсекая ненужное и фокусируясь на главном, – это лавочка на пирсе и силуэты мужчины и женщины. Теперь мы точно понимаем, что хочет снять герой.

### Камера-лупа

На общем плане со спины мы видим молодого человека с камерой, от него справа по диагонали в глубину – пирс, скамейку, мужчину и женщину. Женщина встает со скамейки и движется по пирсу навстречу камере. Звучит аккорд, который мгновенно переключает восприятие в новый тональный регистр. Этот дискурсивный звуковой аккорд сигнализирует трансформацию факта жизни в «образ», выявляя автора, характер авторского восприятия.

Женщина решительным шагом идет навстречу камере. В глубине кадра с лавки поднимается и мужчина. Вот собственно и все, что можно отнести к самому событию: короткая встреча – расставание мужчины и женщины на нью-йоркском пирсе. Затем – резкие движения камеры: «смэш», наезд... В кадре – срезанные рамкой экрана фигуры людей, собака, случайные объекты, затем слева – вновь – *он и она*.



### Техническая перемотка пленки как художественный прием

Мы вновь видим пирс, мужчину и женщину. Женщина движется в сторону лавочки. Похоже, юноша ищет начальную точку встречи этих людей, то, как начиналось свидание...

Структура фильма все более приобретает качества парадокса – сюжет движется вперед, основываясь на механизме перемотки ленты вспять. Эти два временных вектора рождают совершенно особое семантическое поле, где встречаются настоящее и прошлое в своем движении в будущее. При этом события прошлого не столько выступают в качестве временных ретардаций, отодвигая некую предполагаемую развязку, сколько препарировуют эмоциональную кривую отношений между персонажами, влияя на внутреннее состояние самого наблюдателя и вызывая в нем определенные трансформации здесь и сейчас.

То, что мы видим на экране, абсолютно соответствует определению, данному Жаном Эпштейном, - «драма под микроскопом». Экран предъявляет работу *наблюдателя*, который пытается осмыслить случайно подсмотренное. Режиссер интегрирует в сюжет фильма механизм деконструкции этого события, препарировывая его до мельчайших составляющих, давая возможность максимально приблизиться к событию, буквально «войти» в него, пережить его изнутри. В режиме деконструкции уже запечатленное на видео событие неожиданно открывается экспрессивным текстом, который буквально пишется на наших глазах языком тела и жестов, заставляя напряженно «вчитываться» в открывающиеся смыслы.

### «Драма под микроскопом»

*Он и она* – и жест ее правой руки как жест отчаяния. Его рука у подбородка, он раздражен, взведен и закрыт... Резкие движения камеры (работа *наблюдателя*). Снова *он и она* – и переплетение рук. И в этом переплетении – надлом, это попытка удержать то, что неудержимо уходит. Вот ее руки трепетно охватывают его лицо... Мгновение, и она отводит руки. Ее лицо, выражающее боль... Его слабая попытка удержать ее руку в своей ладони. И во



всем этом – неизбежность потери, предощущение конца, невозможности что-либо изменить или вернуть...

Опять толчки в изображении (работа камеры) – и снова крупный план ее лица. Здесь молчаливый крик, отсечение, «ампутация» чувства.

Боль искажает ее лицо напряжением мышц, натяжением кожи... И судорожная ответная реакция мужчины. Он что-то быстро говорит. Он объясняет, убеждает, наверняка, оправдывает какой-то свой выбор. Женщина резко отворачивает голову. Быстрый, почти молниеносно летящий жест ее руки, пересекающий горло у подбородка. Она ставит точку. Она встает... Вновь прыгающее изображение, за которым угадывается *наблюдатель*,



стремящийся поймать ускользающий объект. Еще один жест ее правой руки, взметнувшейся к переносице. Жест закрывающий, разделяющий. Женщина уходит из кадра, и камера регистрирует

профиль мужчины, то, как он погружает свое лицо в ладони...

### По следам ускользающего чувства

Следующий эпизод создает качественно новую ситуацию. Беззвучие предыдущих кадров контрастирует с гулом нью-йоркского метро, где мы вновь застаем юношу с камерой, покинувшего место съемки. Вновь перемотка пленки как продолжение работы *наблюдателя*, связанной с пересмотром отснятого материала, углубленным «вчитыванием» в него.

Герой деконструирует событие, выявляя в режиме «стоп-кадра» наиболее значимые моменты. Эта деконструкция направлена исключительно на анализ чувственной составляющей,



«расщепление» эмоций, что позволяет отследить всю гамму переходных состояний. Камера продолжает изучать удивительный язык тела. В движении ее руки – нерешительность. Его руки, сцепленные в замок. Опять ее рука с высоко поднятым указательным пальцем – ее запрет, ее отказ, и – переход на ее лицо, где – горечь и отчаяние. Не удержать, не скрыть, а только – опустить голову и отвернуться...

И вновь перемотка пленки. Уже знакомый



летающий, секущий жест ее руки у шеи. Рапид укрупняет мимолетное «выражение» ускользающего жеста. Ее рука падает вниз и туда же – вниз опускается ее голова. Эта драма, разыгранная языком жеста, открывается во всей своей силе исключительно «под микроскопом» исследующей ее камеры, она практически неуловима для простого взгляда. Средний план юноши. Он полностью погружен в себя. Его руки спокойно лежат на камере. *Наблюдатель* становится *наблюдаемым*. Неожиданный флэшбэк. Опять перемотка пленки: мужчина встает с лавки, поворачивается на



камеру – наезд, перемотка, отъезд – снова лавка, теперь пустая, и забытый целлофановый пакет. Возникает ощущение перелома,

смены ритма, состояний... Остановка вагона метро. Юноша стремительно выбегает в раскрытые дверцы.

### Новые впечатления

И вот он бежит по знакомой нам территории причала, бежит по пирсу, стремительно приближаясь к лавке, на которой все еще лежит забытый пакет. Звучат стихи:

**Он был мой Север, Юг, мой Запад, мой Восток,  
Мой шестидневный труд, мой выходной восторг,  
Слова и их мотив, местоимений сплав.  
Любви, считал я, нет конца. Я был не прав...**

Герой опускается на лавку, раскрывает пакет и вынимает из него книгу. Иосиф Бродский – «Пейзаж с наводнением». Он ли-



стает книгу. Между страницами – черно-белая фотография – *он и она*. Внезапный порыв ветра вырывает фото из рук героя...

И вновь метро – лицо юноши освещено мягким светом. Он погружен в себя. Монотонное движение вагона – отражение лица в оконном стекле – чуть заметная мягкая улыбка и внутреннее тепло, свечение – «аффективная прибавка», преобразующая образ. Похоже, молодой человек проделал большую работу и сумел трансформировать внешнее событие в свой собственный опыт...

### **Рондо**

Таким образом, финальные рамочные кадры возвращают нас в начало – к имени Иосифа Бродского. Композиционное рондо генерирует волны смыслов, связанных:

*а)* с изменением состояния самого героя (персонажа – наблюдателя). В начале фильма юноша, несмотря на внешнюю закрытость, был ощутимо напряжен, обеспокоен. Зритель мог увязать эти чувства с его встречей с отцом, в основе которой, возможно, внутрисемейная драма, где есть место утратам, обидам, непониманию... Камера в руках героя – это продолжение его самого, обретенный инструмент для постижения мира. При этом событие, свидетелем которого становится молодой человек, раскрывается в фильме не просто как некое внешнее действие, но и как внутренняя работа самого героя.

*б)* с выявлением поэтического контекста. Возвращаясь в начало фильма, мы возвращаемся к имени Бродского. Девушка ищет дом Бродского, герой неожиданно обретает томик его стихов. Совпадения – всегда «послания», это дорога, ведущая к осознанию. Не являясь источником смысла, совпадения пробуждают тех, кто ищет смыслы, кто обретает опыт. Между начальными кадрами, когда девушка ищет дом Бродского, а юноша выявляет свою неосведомленность и незаинтересованность, и финальными кадрами, связанными с «нечаянным» обретением книги поэта, – большая внутренняя работа, усилия души.

Кроме того, структура фильма являет нам сам переход от жизни к поэзии, трансформацию жизни в поэзию при наличии тех, кто готов к активному творческому восприятию.

Поэзия рождается на «перекрестке» – фактов жизни и постигающего созерцания, реальных событий и трепетного внутреннего чувства наблюдателя. Поэзия – это перекресток миров, материального и духовного, когда одно постигается через другое.

### **Авторская инстанция**

В фильме мы имеем дело со сложно организованной многоавторской авторской инстанцией. Есть жизнь, и есть тот, кто ее

заинтересованно наблюдает, запечатлевает на камеру, выбирая из общего потока факты, персонажей и события, организуя эти факты в некий специфический текст.

Фильм выстраивает и последовательно проводит стратегию наблюдения за наблюдателем, наблюдающим события жизни. Эта многоярусная структура позволяет нам:

- деконструировать сам процесс наблюдения, выявить аналитические составляющие этого процесса;
- ощутить «стоп-кадр» не как насильственную остановку события, деформирующую его смысл, но как момент «перехода» из одного состояния в другое, что рождает ощущение вечного движения жизни, а дискретность стоп-кадра – сигнализирует вспышку интуиции (insight) постигающего;
- осознать многомерность самого события.

При этом событие воспринимается а) само по себе, как факт жизни; б) так, как его видит и переживает герой–наблюдатель; в) как включение этой ситуации в авторский дискурс (точка зрения трансцендентного наблюдателя).

Приобретение личного опыта в фильме осуществляется как непосредственное, не дистанцированное присутствие человека в познаваемой реальности. «Будучи человеческими существами, мы неизбежно вынуждены смотреть на Вселенную из того центра, что находится внутри нас, и говорить о ней в терминах человеческого языка, сформированного насущными потребностями человеческого общения. Всякая попытка исключить человеческую перспективу из нашей картины мира неминуемо ведет к бессмыслице»<sup>1</sup>.

Без постигающего взгляда человека жизнь течет как неразличимый поток фактов и событий. Лишь мыслящий и чувствующий человек способен превратить их в поэзию.

Юноша с камерой – это и есть наблюдатель, находящийся в центре исследуемой реальности. Но за ним стоит автор, трансцендентный субъект, трансцендентный наблюдатель. Юноша наделен собственным внутренним миром, настроениями, чувствами, желаниями и намерениями. Трансцендентный наблюдатель обладает качествами логически нейтрального наблюдения, он как бы «над» ситуацией и причастен к некоей высшей инстанции. И тогда сам юноша-наблюдатель становится частью исследуемого мира.

### **Структура фильма – множественный наблюдатель**

Структура фильма, таким образом, это структура множественных и взаимосвязанных наблюдений. «Описание» реальности при этом корректируется относительно того или иного на-

<sup>1</sup>Полани М.  
Личностное знание. –  
М.: Прогресс, 1985.  
С. 20.

блюдателя. Наблюдатель деконструирует наблюдаемое событие и в ходе этой операции – меняется сам.

Структура фильма – сложный ансамбль длительностей, включающий в себя:

- а) длительность – непрерывность события встречи мужчины и женщины;
- б) длительность – дискретность «наблюдения – деконструкции» этого события героем с помощью видеокамеры;
- в) длительность трансцендентного наблюдателя (длительность фильма), включающая наблюдение и за героем, и теми изменениями, которые происходят в нем.

В результате этот ансамбль длительностей структурирует некое новое качество. Непрерывные многообразия, соединяясь, образуют качественно иную совокупность, при этом событие пропускается через живой поток внутренней жизни человека, меняя его реальность.

### Деконструкция как работа сознания

Предъявленный в фильме процесс деконструкции события акцентирует не искусственное «прерывание» его единой континуальности, а проявляет непрерывность «работы» воспринимающего сознания. Любая новая компонента, внедряемая в интенсивное многообразие, ведет к изменению общего содержания. Сам *наблюдатель* пребывает в режиме становления и переорганизации.

По сути, «стоп-кадры», перемотка пленки и прочие приемы, создающие разрывность, пунктирность, инверсионность, не только нарушают естественное движение события, но одновременно сигнализируют встречное действие воспринимающего, логику процесса восприятия.

Эти точки разрывов могут быть прочтены как «вспышки интуиции» – (инсайты) *наблюдателя*. Событие обретает новый смысл, рождаемый как результат работы интуиции. Дискретное здесь не противоречит непрерывному, оно рождается в нем, сопутствует ему.

Дискретные многообразия содержательных элементов, связанных с работой интуиции *наблюдателя*, надстраиваются над непрерывными многообразиями интенсивных длительностей, выявляя своеобразную логику «инсайтов», выступая своего рода вторичными устойчивыми структурными образованиями, наслаивающимися на подвижные потоки длительностей.

Постижение жизни, ее фактов, событий – это всегда встреча с неизвестным, отсюда – заложенный в этом процессе потенциал непредсказуемости. Непредсказуемость результатов формирует свое проблемное поле, отсылающее к контексту объяснений.

### Позиция наблюдателя

И здесь очень важен аспект открытости самого наблюдателя, открытости, прежде всего, для самопреобразований в ходе наблюдений. В этих процессах задействованы рациональный, эмоциональный и чувственный компоненты.

Изменения в *наблюдателе*, происходящие в акте познания, сопряжены с трансформациями, возникающими при соединении фрагментов имеющегося знания с тем новым знанием, которое возникает в опыте. Такая трансформация дает не только новое представление о мире, но и подразумевает формирование новых смыслов. Речь идет о динамическом характере наблюдения, ведущего к эволюции самого *наблюдателя*.

Множественному наблюдателю в фильме соответствует многоуровневая структура фильма. Каждый уровень имеет свои законы, свой сюжет и свое наполнение.

**Первый уровень** – фактическое событие встречи-расставания мужчины и женщины;

**Второй уровень** – наблюдение, фиксация события с помощью видеокамеры случайно оказавшегося на этом месте героя;

**Третий уровень** – деконструкция события, работа, связанная с осмыслением снятого материала;

**Четвертый уровень** – «наблюдение над наблюдателем» – проявление воли трансцендентного наблюдателя, который незримо стоит за всем имеющим место в фильме, – авторская инстанция;

**Пятый уровень** – «рамка», контекст, внутри которого происходят все основные моменты фильма.

«Рамка» имеет собственную структуру, она включает:

**а)** событие случайной встречи девушки-туристки, разыскивающей дом Иосифа Бродского, и героя фильма, а также – встречу сына с отцом (начальная «рамка»);

**б)** сюжет с забытым пакетом, в котором обнаруживается томик стихов того самого поэта Бродского (финальная «рамка»).

«Рамочные» кадры открывают и завершают повествование, образуя композиционное рондо с собственным, на первый взгляд, непривлекательным сюжетом.

На самом деле, кроме функции специфической завязки действия и его развязки, данная структура рамки выполняет и более важные задачи, погружая весь фильм в специфический поэтический и философский контекст.

### Ослабленный сюжет

Мы имеем дело в фильме с так называемым «ослабленным сюжетом». С.Эйзенштейн, исследуя принципы организации материала, выявил два типа сюжетов:

- а) произведения, основанные на «интриге», «сюжетном узле»;
- б) произведения, которые держатся на особом сцеплении элементов формы согласно своим специфическим законам связи, не нуждающимся в непрременной интриге.

Он писал: «...сдерживать произведение воедино может «в основном», например, его речеткань или арабески хода деталей, которые кажутся тонким кружевом известковых узоров, которые наружным скелетом сдерживают внутреннюю жизнь подводных анемонов»<sup>2</sup>. В качестве примера Эйзенштейн приводил Гоголя, который «примечателен тем, что из его произведений невозможно извлечь самостоятельного «хребта»<sup>3</sup>. Это – «сюжет в деталях». Характеризуя «ослабленный сюжет» пьесы Бена Джонсона «Варфоломеевская ярмарка», Эйзенштейн приводит данный сюжет как пример «движения» и «действия» ярмарки, а не того, что на ярмарке происходит. Свою мысль он иллюстрирует словами Энгельса: «воспринимается сперва движение, потом – что движется»<sup>4</sup>.

В фильме «New York, I Love You» общим «движением», по сути, является движение самой жизни, а тем, «что движется», – воспринятый и осмысленный, вырванный из потока жизни, один из ее бесчисленных эпизодов.

### Смысловые уровни

Но вернемся к уровням.

**Первый уровень** – событие встречи мужчины и женщины на нью-йоркском пирсе. Жизнь любого мегаполиса испещрена бесчисленными встречами, происходящими у бесчисленных городских лавочек, на мостах, бульварах и проч. Миллионы мужчин и женщин встречаются, разговаривают и благополучно расходятся в разные стороны. Мимо этих событий мы ежедневно проходим, скользя взглядом, регистрируя их периферийным зрением и не придавая им значения. То, что молодой человек все же выделил это событие как достойное фиксации на пленке, свидетельствует о его качествах наблюдателя, а также – о внутреннем резонансе, наличии некоей проблемной зоны, связывающей его самого с фактом этой встречи. Тем не менее, на общем плане событие решительно не представляет никакого интереса, и лишь мгновенное укрупнение неожиданно меняет ситуацию.

**Второй уровень** – «наблюдение-фиксация» события с помощью камеры. Здесь проявляется особая острота зрения и внутренних чувств героя-наблюдателя, его интуиции, позволяющей выхватить из общего именно те мгновенья, которые смогут открыть восприятию логику языка жестов, позволяя проникнуть за авансцену события, во внутренние измерения души. Так возникает особая пульсирующая логика укрупнений, стоп-кадров,

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. М. Привлекательность «интриги» и магия «бессюжетности» // Эйзенштейн С. М. Метод. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2002. С. 262.

<sup>3</sup> Там же. С. 264.

<sup>4</sup> Там же.

перемоток пленки, дающих возможность по-новому осмыслить случайно попавший в поле зрения жизненный эпизод.

**Третий уровень** – решается исключительно языком кино, через укрупнения, перемотку пленки, флэшбэки и прочие кинематографические приемы с целью максимальной реконструкции всех значимых деталей этой открывающейся «драмы под микроскопом». Можно говорить о виртуозной технике этой кинематографической деконструкции, об особом чувстве ритма, точности акцентов, экспрессии отдельных планов и монтажных синтагм.

**Четвертый уровень** – как бы надстраивается над первыми тремя, расширяя семантическое пространство за счет режиссерской стратегии «наблюдения над наблюдателем». Автор дает возможность прикоснуться к тем внутренним процессам, которые связаны с реакцией самого героя. С одной стороны, с самим молодым человеком, собственно, ничего не происходит. Он просто свидетель одной из бесчисленных драм, заполняющих жизнь мегаполиса. Но с другой стороны, угол зрения, ракурс, масштаб, которые привносит герой в свои наблюдения над жизненным фактом, позволяют ему увидеть нечто особое, значимое и ценное для его собственного личностного опыта.

**Пятый уровень**, который мы связываем с понятием «рамки», формирует собственное философское, поэтическое поле, заставляя заново переосмыслить увиденное. Выяснение отношений между мужчиной и женщиной открывается особым драматизмом.

### Язык тела

В свое время венгерский эстетик Бела Балаш писал о том, что кино дает возможность проявиться человеческой душе, делая ее «видимой». В фильме А. Звягинцева душа буквально самопроявляется через телесные движения. Исследуемый жизненный эпизод погружен в молчание. Мы не слышим речи, не знаем, что на самом деле говорят эти люди. Вынужденное «отсечение» речи (удаленность от места действия) рождает необходимость максимальной концентрации на пластике персонажей, и как результат – способствует выявлению выразительности телесного языка, богатства физиогномического текста лица, открывающихся в кинематографическом микроанализе.

Размышления о пластике тела приводят нас к теории жеста немецкого мыслителя Карла Гауптмана. Исследуя живопись, Гауптман обращает особое внимание на способность некоторых живописцев фиксировать не застывшую в неподвижности позу, а передавать движение, запечатлевая на полотне «переходные»

моменты. В качестве примера Гауптман указывает и на роденковскую скульптуру, воспроизводящую переходные состояния движения человеческого тела.

М. Ямпольский в своей работе «Видимый мир» приходит к выводу, что именно интерес к «переходу», «становлению» открывает для Гауптмана особую функцию жеста как элемента универсального природного языка и онтологического компонента кинематографа. «Что же такое жест? Что же такое полное значения движение живого тела?» – спрашивает теоретик. И отвечает: «Душа выражает себя в словесной речи именно в жестах (...) Жест – это тон музыканта, свет живописца, слово говорящего, средство выражения души»<sup>5</sup>.

М. Ямпольский так комментирует идеи Гауптмана: «Жест – идеальное средство выражения душевных аффектов именно потому, что он, в отличие, скажем, от слова, проходит различные динамические стадии – неуверенность, ориентацию, фиксацию намерения и т.д. Жест никогда не существует в форме «окончательной сформулированности», он «становится», он разворачивается, как сама жизнь, во времени и является сложным процессом...»<sup>6</sup>

Характерно, что Гауптман и звучащую речь определяет как «часть жеста», через которую люди «озвучиваются». «Лишите говорящего человека возможности сопровождать свою речь выражением эмоций, мимикой и «действиями», и, прежде всего, модуляциями, возникающими из ритма дыхания, биения сердца, и коммуникативные возможности души и звучащей речи скукожатся до минимума»<sup>7</sup>. Лишенный всего этого человек становится, по мнению Гауптмана, «персонажем из сказки – человеком без души». Жест пронизан жизнью. Жест свидетельствует и выражает саму жизнь, поскольку жест способен схватить и передать «переходный момент» вечного движения жизни. Жест это всегда дисбаланс, он вырастает из микродвижений, он строится на ритмических асимметриях. Он – сама неустойчивость, трансформирующийся элемент в динамике становления.

Гауптман переносит понятие жеста на все мироздание. «Весь мир – это одно обширное царство полных значения жестов»<sup>8</sup>, и кинематограф выступает в качестве совершенно уникального инструмента их фиксации, ибо ни одному другому искусству недоступна объективная фиксация всего разнообразия «жестов». Кино, таким образом, превращается в средство выражения мировой души.

Бела Балаш также связывает телесные движения с самопроявлением души человека и придает особое значение «тексту» человеческого лица. «Лица других людей подобны стеклянной маске,

<sup>5</sup> М. Ямпольский «Видимый мир». – М.: НИИК Центральный музей кино, Международная киношкола. С. 175.

<sup>6</sup> Там же. С. 175.

<sup>7</sup> Там же. С. 175.

<sup>8</sup> Там же. С. 177.

<sup>9</sup> Цит. по кн. М. Ямпольский. «Видимый мир». – М., 1998. С. 184.

сквозь которую мерцает другое, более истинное сокровенное лицо, иногда оно скрыто даже за двумя масками. Я вижу расстояние между маской и скрытым лицом. Это – человеческий характер, удаленность от самого себя. У всего этого – тысяча форм»<sup>9</sup>.

Текст человеческого лица многослоен, об этом свидетельствуют все физиогномические трактаты. На поверхности лица одновременно присутствуют, совмещаясь, несколько типов сигналов:

*а)* статичные, связанные с врожденной структурой лица, неизменными качествами человека;

*б)* медленные возрастные и профессиональные изменения, фиксируемые в лице;

*в)* быстрые мимические.

По определению М. Ямпольского, «текст» лица подобен палимпсесту-пергаменту, где под написанными строками проступают другие, более ранние тексты. То, что мы понимаем под «выражением лица», – это процессы, связанные с энергией, устремленной из глубины наружу. Смыслы, формирующиеся за поверхностью лица, выносятся из этой глубины на поверхность. Таким образом, «текст» лица – это параллельное присутствие на одной лицевой поверхности различных смысловых слоев. Балаш рассуждает об «утопии лица внутри лица». «Многослойность» лица – результат разворачивания одного движения внутри другого, результат «памяти», «следа» этого движения.

### Кинематографический микроскоп

Микроанализ работы камеры, направленной на «считывание» смыслов, проявленных в лице, это аналог микроскопа, открывающего невидимые невооруженному глазу процессы. Суть кинематографического микроанализа связана не с элементарным укрупнением, но со стратегией открывания этих невидимых слоев.

Кинематографический микроскоп в этом смысле – машина, позволяющая «считывать» микродвижения души. Решение такого рода задач связано, по мнению Балаша, с глубоким погружением в материал, с особыми техниками прямого созерцания объекта. Речь идет о визуальном контакте через «послойное» обнажение объекта, аналитическом «расщеплении» этих слоев, открывающих новые смыслы.

Язык тела, включающий в себя язык лица, еще более усложняет задачу постигающего, ибо он весь соткан из нюансов и противоречий, и, как выразился К. Мирендорф: «то, в чем клянется рука, выдает нога»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Там же. С. 91.

### Осознавая факт

Фильм Андрея Звягинцева «New York, I Love You» – это миниатюра, запечатлевшая один из моментов человеческого роста, связанного с процессами осознания, осмысления жизненных фактов и претворения их в личностный опыт.

Мир говорит с человеком множественным языком, с готовностью посвящая в таинства бытия. Все зависит от самого человека, от того, насколько он готов к творческому восприятию, насколько пробуждено в нем желание к постижению.

Герой в фильме А. Звягинцева успешно проходит очередной жизненный урок. Жизнь посвящает молодого человека в таинства отношений мужчины и женщины, таинства любви, страсти, страдания, открывая многогранность и неизмеримость этих чувств.

Этот урок-посвящение дает возможность молодому человеку по-новому увидеть свою собственную ситуацию. Что-то изменится в его жизни. Уже изменилось. Об этом свидетельствует то просветление, тот внутренний покой, в котором пребывает герой в последних кадрах фильма.

### Фотографическая метафора

И еще одна важная тема нашла свое воплощение в картине. Фильм дает возможность прикоснуться к таинству рождения поэтического образа. И здесь мы обнаруживаем новый парадокс. Чем больше фильм приближается в своих параметрах к природному естественному факту, тем отчетливее проступает трансцендентное, абстрагированное, символическое. Фотографическое, достоверное открывается символическим измерением.

Режиссер находит метафору унесенного ветром фотографического снимка как прожитого мгновения, исчезнувшего в потоке бытия. Внутренний импульс заставляет героя внезапно выскочить из метро и вернуться к месту действия – на пирс, к лавочке, еще хранящей память драматизма «встречи – расставания» мужчины и женщины. То, за чем он вернулся, – забытый этими людьми пакет с книгой стихов Иосифа Бродского. Между страницами – фотография: запечатленное мгновение безмятежного счастья, где *он и она* – в начале совместного пути. Внезап-

ный порыв ветра вырывает фото из рук молодого человека и с силой прилепляет к решетке забора. Изумленный герой не успевает протянуть руку, как ветер вновь подхватывает снимок, чтобы унести его теперь уже навсегда.

Эпизод включает работу ассоциатив-



ного сознания, генерируя волны приходящих образов и смыслов:

**а)** почти библейская метафора – пришел час, и нет человека, и место его уже не помнит его;

**б)** метафора человеческих чувств – неустойчивых, подвижных, трансформативных;

**в)** метафора самого кинематографа – позволяющего зафиксировать момент жизни, запечатлеть, на мгновение приблизить образ, прежде чем он вольется в реку виртуальных образов культуры;

**г)** метафора работы человеческого сознания – вдруг, по наитию извлекающего некий образ, момент из бега бытия.

Кадр с порывом ветра – еще и метафора зарождающегося творческого процесса, перехода объекта из сферы внешней во внутреннюю сферу опыта воспринимающего.

### **Рождение поэтического образа**

Впечатления пронзают человека, ряды ассоциаций пробуждают новое слово, вызывая к жизни новый образ, порождая некое внутреннее пространство, где этот образ обретает пристанище вплоть до того момента, когда он будет извлечен художником для воплощения в материале, будь то линия, краска, звук или кинолента.

Так рождается поэзия, возникающая из заинтересованного и открытого наблюдения над жизнью, способного раскрыть в этой жизни невидимые обычному глазу процессы и связи, позволяя ощутить и пережить факт жизни как фрагмент вечного и совершенного бытия.

Емкость найденной метафоры насыщает малый по метражу фильм мощной коннотацией, уплотняя его смысловый объем. Структуру фильма можно сравнить с хокку, когда простые по содержанию события и образы, фотографически точно зафиксированные, становятся ядром, из которого иррадиируют смыслы. И всякий раз эти смыслы, эти смысловые потоки будут другими в зависимости от чуткости и открытости позиции наблюдателя.

**За колосок ячменя  
Я схватился, ища опоры...  
как труден разлуки миг!**

Басё ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. А. Тарковский. *Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10 М., 1967.*
2. А. Тарковский. *Лекции по кинорежиссуре.* – Киностудия «Ленфильм», 1989.
3. М. Ямпольский. *Видимый человек.* – М.: НИИ киноискусства. Центральный музей кино. *Международная киношкола. 1993.*