



**ЛИЦО  
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ**



**Шульц  
Сергей  
Анатольевич** —  
доктор филологических наук, независимый исследователь. Постоянный автор журнала.  
E-mail: s\_shulz@mail.ru

## К ФЕНОМЕНОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОСТИ В КИНО

© 2015

*С.А. Шульц*

Довольно расхожий (и довольно обманчивый) вопрос, который можно услышать, когда делятся впечатлениями от просмотра кинематографа, — “О чем фильм?” Обманчивость и провокационность этого кажущегося наивным вопроса заключается в том, что он эксплицирует особый статус видения в кино. О кино в первую очередь можно спросить, что там показано.

Кинематограф, как справедливо фиксируют феноменологи, — особая форма видения мира, которая вбирает в себя все стороны эстетического объекта — его содержание, пафос, элементы организации и т.д. Видение есть и форма, и содержание. Это сама тотальность кинопроекта, вне которой его нет и которая подчиняет себе остальное. Поэтому что бы ни впечатлило зрителя в фильме, он всегда поражен тем, что ему показали и что он у-видел.

Оппоненты феноменологии часто отмечают, что ее методы открывают в кино “лишь” аспект видения, видимого. На самом деле это “лишь” в данном случае дает понять: эксплицирование видимого выступает не в качестве описания отдельной стороны кинематографа, а в виде его тотальной интерпретации. Другая сторона, открываемая феноменологией, — особый статус изображаемого и изображающего сознания в кино — также вписывается в пределы проблемы видения.

По замечанию Ф. Лаку-Лабарта и Ж.-Л. Нанси, специфический интерес к визуальному самовыражению субъекта начинается в европейской культуре с И. Канта, введшего понятие трансцендентальной апперцепции [28]. Последняя означает «исчезновение “идей” и их замещение визуальными восприятиями, которые постигаются и синтезируются воедино» [27]. Это подразумевает принятие на себя визуальными восприятиями функций идей, а также то, что идеи (мышление, сознание) во многом “изображены” в виде неких “видимых” феноменов. Впрочем, идеи Платона тоже были “видимы” (“телесны”) [12].

Здесь важно напомнить критику идеи наглядности в художественном образе вообще (безотносительно к кино), с которой в XX веке выступали Л.С. Выготский [7], М. Хайдеггер и др. В частности, по словам Хайдеггера, «если что-то нельзя представить “киношным” образом, если что-то не является наглядным “кинематографически”, это вовсе не означает, что тем самым оно остается неусматриваемым» [22, с. 175]. “Киношность” в данном случае подразумевает лишь некую “вульгарную” наглядность, “вульгарно”-физическое вглядывание. Последнее Хайдеггер описывает так: «В результате видения мы совершенно не успеваем увидеть и подразумеваем под ним лишь саму завершенную “деятельность”, а именно акт представления. “Представление” в данном случае означает: “поставление-перед-собой”, “принесение-к-себе”, “нападение” на вещи и их “захват”. Греки же понимали видение прежде всего как тот способ, каким человек, даже с другим сущим, но как человек восходит в свое существо и присутствует в нем. Говоря современным языком... увидение вида как восхождения и выступления самого “объекта”. Видение есть себя-показывание...» [23, с. 225–226].

У Хайдеггера речь идет от отказе от подчинения безгласного “объекта” самоутверждающемуся “субъекту”. Философ справедливо подвергает деструкции всякое обналичивание, опредмечивание, овеществление бытия в том числе, в частности, бытия сущего. Он противопоставляет “вульгарно”-физическому такое усматривание, которое смотрит внутрь, в “сами вещи”, в их смысл, хотя и неотделимый от их физически-биологической оболочки, но далеко несводимый к ней, превышающий ее — но и не снимающий ее полностью. Это происходит так потому, что “без-образное и, следовательно, неочевидное, не-наглядное лежит в основе всего образного и делает его необходимым” [22, с. 174]. Возможно, в этом случае допустимо рассуждать о некоем акте спиритуализации.

Без ссылки на Хайдеггера и резко сужая его мысль, о чем-то сходном пишет сегодня Е. Петровская: “...парадоксальным образом в основание исследований визуального должно быть положено то, что к самой визуальности — т.е. зримости, наглядности<sup>1</sup> — имеет не прямое отношение. Впрочем, наверное, следовало бы ввести и режимы собственно невидимого” [18]. Однако исследовательница остается в основном в рамках все той же “идеи наглядности”, “киношности” без истинного кино.

Хайдеггеровское не-наглядное — это само бытие, которое, согласно мыслителю, непредметно и является нам в своем не-сокрытии-потаенности, то есть в том числе через видимые вещи. В результате возникает такое “видение, в котором видящееся, зрящееся показывает самое себя” [23, с. 224] безо всякой “агрессии” “субъекта” в отношении безгласного “объекта”. Однако агрессивный логицистский субъективизм от-

С. Шульц  
К феноменологии  
визуальности  
в кино

<sup>1</sup> Вновь опредмечивание! — С.Ш.



Кадр из фильма  
С. Эйзенштейна  
“Иван Грозный”.  
1944

нюдь не равен субъективности. Истинное видение невозможно без глубоко индивидуальной, настоящей субъективности, открытой “самим вещам”.

По точному определению Ж. Диди-Юбермана, “то, что мы видим, имеет вес — существует в наших глазах только за счет того, что смотрит на нас. Тем не менее раскол, разлучающий в нас то, что мы видим, и то, что на нас смотрит, неотменим” [11, с. 7]. Однако неотменимость раскола — залог сущностной, а не “вульгарно”-физической визуализации. Это залог того, что мы не можем приписать видимому нечто чуждое ему, на свой лад “логизировать”, овеществить его. И наоборот, видимое оказывается

неспособным приписать нечто чуждое нам как равноправным с ним “субъектам”. Поэтому мы “между перед и внутри” [там же, с. 221], на границе видимого и невидимого, только и позволяющей всякому видимому и видящему действительно состояться.

Со ссылкой на С. Эйзенштейна (“делать мысль зримой”) и М. Бланшо (мыслить заставляет “фигура небытия, несуществование целого, которое можно было бы помыслить”<sup>2</sup>), Ж. Делез замечает, что “сущность кинематографа... имеет своей наиболее возвышенной целью показ мысли, не что иное, как саму мысль, и ее функционирование” [10, с. 482]. Более того, как указывает Делез, ссылаясь теперь на Ж.-Л. Шеффера, приемы кино обращаются к тому “что невозможно помыслить в мысли... что не удастся увидеть в зрении” [там же]. Тем самым задается взгляд поверх обычных метафизических способов мышления и обычных метафизических способов смотра.

Когда искусствоведы рассуждают о визуализации вне феноменологического подхода, они в лучшем случае говорят о визуальной метафоре, о невидимом лишь как о некоем внешне ближайшем фоне, который ясен в принципе, но по тем или иным причинам в фильм не вошел. В частности, Р.М. Перельштейн приводит такой интересный пример: «Молодая женщина Ирис из фильма Аки Каурисмяки “Девушка со спичечной фабрики”<sup>3</sup> направляется в больницу, чтобы сделать аборт. Она погружена в собственные мысли и, переходя дорогу, забывает посмотреть по сторонам. Ее сбивает машина, но мы

<sup>2</sup> А небытие, напомню, согласно М. Хайдеггеру, состоит в родстве с бытием.

<sup>3</sup> Фильм вышел в 1990 году.

не видим, как это происходит. В кадре фигурируют угол дома и изогнутое колено водосточной трубы. За кадром раздается визг тормозов. Каурисмяки добросовестно запечатлевает на пленке событие, но не его видимую сторону, а ту, которую мы можем без особого труда достроить сами. Дело в том, что внутренний мир Ирис для зрителя — загадка. Вот и события ее внешней жизни как будто бы стремятся ускользнуть от нашего взгляда» [17]. И далее: “Визуализацию отсутствия в первом приближении можно было бы охарактеризовать так. То, что выведено режиссером за границу киноэкрана, вовсе не лишено семантического аспекта. Сознательно сокрытое красноречивее несознаваемо явленного” [там же].

То, что Перельштейн называет “сознательно сокрытым”, еще не есть “без-образное”, хотя первое все же и отсылает к последнему. Иначе говоря, узкоискусствоведческий, или узкокультурологический подход не всегда позволяет заметить невидимое в его истинном онтологическом статусе чистого бытия-ствования.

Идея видимости вовсе не заменяет других подходов к интерпретации кино, например “чтения” [2]. В этом аспекте чрезмерно резкое противопоставление визуального и словесного, намечившееся в последнее время, излишне, тем более что они могут взаимопереплетаться и действительно взаимопереплетаются. Сравним сказанное с мыслью о возможном киновосприятии: “...возникает книга-сознание, определяющаяся уже не через движения, которые она способна проследить или осуществить, а теми ментальными [мыслительными] отношениями, в которые она может вступить” [10, с. 316].

Если вспомнить идею М. Хайдеггера о том, что нужно не столько всматриваться в бытие, сколько вслушиваться в него, то это несколько сместит акценты интерпретации. Видеть, вслушиваясь, — значит видеть по-настоящему. Вслушивание — это тоже своеобразный род смотра, только не-наглядного, спиритуалистического, вероятно более тактильного. Вслушиваться можно и в (кино)изображенную и изображающую мысль, что состоит в родстве с самим бытием — однако, разумеется, не в значении пресловутого “тождества бытия и мышления”. Вслушивание, конечно, не означает наличие неких сугубо аудиальных впечатлений, но это особый акт онтологизирующей мысли. Для феноменологии нет иной мысли, кроме онтологизирующей.

Любопытны в этой связи наблюдения Ю.В. Михеевой об “эстетике молчания”. Например, на материале фильмов Р. Брессона внутрикадровое и закадровое звучание исследуется ею в “контексте уникального авторского стиля и философско-эстетических принципов мастера”. Исследовательница демонстрирует, как “музыкально-звуковая составляющая фильмов Брессона эволюционирует от внешне выраженной аффективности до визуальной онтологии” [14]. Однако звучащее высту-





## ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



Кадр из фильма  
М. Антониони  
“Blow-up”  
 (“Фотоувеличение”).  
1966



пает здесь лишь одной из форм аудиального, способных приходить к некоей “(само)визуализирующей” онтологии, причем второе вовсе несводимо к первому. Вместе с тем проблема молчания гораздо уже проблемы аудиального (и тем более проблемы невыразимого).

С другой стороны, кино подразумевает в какой-то мере возвращение к “первобытному”, “магическому” статусу искусства (намеченному на рассвете модерна еще Ш. Бодлером), поскольку техническая сторона кино напоминает об “оживающей картинке”, ритуально-мифологическом воссоздании мира с помощью “магии” [16; 3] и поскольку визуальность кое в чем (но далеко не во всем) вытесняет чтение, Книгу, со всем при-даваемым ей в иудео-христианской традиции значением [2]. На полной замене “чтения” визуализацией настаивает сегодня, например, П. Гринуэй [8]. Надо признать, что полностью осуществить это невозможно.

Если следовать П.П. Пазолини, кино есть встреча духа *modernite* (“современности”) с духом “доисторического” времени, что, впрочем, вполне отвечает модернистскому (в широком значении) аисторизму/историзму<sup>4</sup>. А по точному наблюдению Ю. Хабермаса, модерн — еще далеко не завершенный проект [20]; правда, философ исключает из него Хайдеггера, с чем нельзя согласиться. Кинематограф — одна из главнейших составляющих проекта модерна, что только предстоит осмыслить в полной мере.

В кино мы видим мир, который уже увиден до нас и как бы за нас. Взгляд камеры зафиксировал людей, предметы и среду их существования прежде нашего взгляда. Мы наблюдаем крупные и мелкие планы, различные пространственно-временные перспективы, выражения лиц, движения и т.д. не так, как могли бы их увидеть, допустим, в реальной жизни

<sup>4</sup> О модернистском киноязыке Пазолини см. [25; 26].

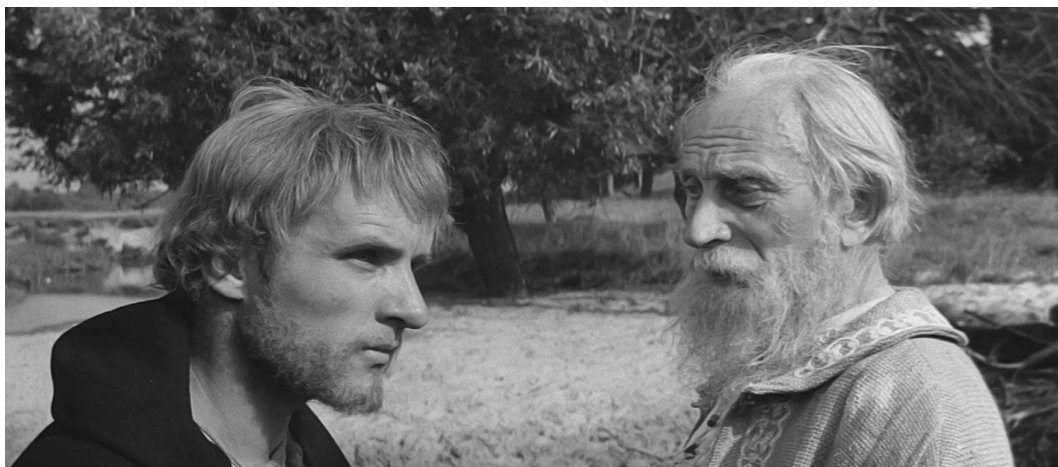
или будь постановщиками фильма мы сами, — притом, что многое из показываемого отнюдь не прозрачно для рефлексии и самого режиссера и что иллюзия реальности (именно в качестве иллюзии) при определенных условиях может нас не покидать.

Гораздо проще “присвоить” чужой язык (читая литературу), чужие эмоции (слушая музыку), нежели “чужой” — индивидуально-анонимный, конкретно-всеобщий (созданный посредством “анонимной” камеры и конкретной человеческой интенциональности) — движущийся взгляд. Отчасти сходно складывается ситуация с нашим взглядом в живописи, хотя там перед нами неподвижный пространственный план; чем меньше правдоподобия в живописи, тем больше простора дает она нашему собственному видению.

Видение, предлагаемое фильмом, встречается с нашим собственным и первое должно стать — но только в каком-то преобразованном измерении, на какое-то время — вторым. Это первое видение есть показывание (видение “для другого”), второе же — смотрение (видение “для себя”). Как пишет В. Беньямин, “природа, открывающаяся камере, — другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. И если вполне обычно, что в нашем сознании... есть представление о человеческой походке, то сознанию определено ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его шага. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ — область инстинктивно-бессознательного” [5, с. 54].

Такое “визуально-бессознательное”, в той мере, в какой оно попадает на экран (действительно, в некоторых модусах помимо прямой воли снимающего), открывает неисчерпаемость и незавершенность реальности, ее скрытый экзистенциально-философский смысл, который нельзя артикулировать и осознать полностью и который заставляет нас “забыть” себя — чтобы вспомнить уже иными, обогащенными открывшимся видением. В этом заключается символизм всякого кино — указание на невыразимое и как бы невидимое (бытие в его нескрытости-потаенности), указание, достигающееся с помощью тотальной видимости незавершенного, неготового мира. Поэтому “реализм” (иллюзионизм, копиизм) в настоящем ки-

*С. Шульц*  
К феноменологии  
визуальности  
в кино



Кадр из фильма  
А. Тарковского  
“Андрей Рублев”.  
1966

но абсолютно невозможен. Да возможен ли он вообще в настоящем искусстве?

Описывая учение В. Бенямина об ауре, Ж. Делез заметил: “Кино обладает свойством окружать представляемые образы неким миром” [10]. Такой мир возникает в результате символизации действительности вне кино. Особый, “сознательно-бессознательный” статус предметности в кино, может быть как ни в каком другом искусстве, с исключительной силой обращает нас не к сущему (предметному миру), а к бытию (непредметности).

Изображение в кино (также и в живописи, в драме, балете) всегда есть показывание в предстоянии перед аудиторией. Показывание — то, что предназначено не только для “смотрения”, но и для “разглядывания”. Отсюда, к примеру, специфические требования к правилам показывания, которое должно быть в принципе экстатическим (на последнем настаивал, в частности, С. Эйзенштейн).

Показывание кому-то неотделимо от самопоказывания (и от автора, особенно если его образ активен). Данный аспект несколько трансформирует художественный смысл фильма (и живописи, драмы, балета), заставляя автора нарочито выдвигать некие ключевые моменты того, что же должно быть увидено и схвачено в восприятии, готовить эти моменты для “показа”. Поэтому образ человека в кино по сравнению со многими другими искусствами гораздо более трансгрессивен. Такой образ заведомо строится “напоказ”, за счет выхода за свои подразумеваемые фабульные пределы. На коротком пространственно-временном отрезке персонаж должен сам, без всякой видимой авторской помощи раскрыть себя в своем экзистенциальном целом. В результате частный момент, выхваченный из жизни и ставший основой действия, приобретает универсальный, моделирующий мир характер, — но при этом не заменяет собой самый мир, не предлагает “картину мира”

взамен самого мира. Спиритуалистически и вместе с тем тактильно (взгляд и вслушивание тактильны) он *указывает* на мир, на бытие сущего, на само бытие.

Показывание в своем пределе и в зависимости от того, что и как показывается, может обнаруживать некое самопроявление бытия в большей мере и большей чистоте, чем другие виды искусства. Так это было в древнегреческой трагедии, так это происходит в высоких образцах кинематографа. Жизнь в ее никогда не прекращающемся движении, ментальной выпуклости, жизнь, помысленная кино, выступает здесь из своих пределов, из того небрежения ею, в котором мы обнаруживаем себя находящимися, только и увидев нечто, доселе словно невиданное и вместе с тем всегда пребывающее, всегда готовое открыться и открывающееся.

Конкретность, предметность вещей мира изначально бытийствует до наших оценок, логики, продуманных подходов в том числе в виде “некоего горизонта невиденных и даже невидимых вещей” [13, с. 278] в дологической, допредикативной сфере, названной Э. Гуссерлем “жизненным миром”, а М. Мерло-Понти — “феноменальным полем” [там же]. Никакое наше умозаключение не было бы возможно вне заведомой открытости феноменального поля взгляду, осязанию, обонянию, слушанию и т.д. вне изначальной заданности поля, теряющейся, однако, во всяком логицистском объективизме — в сциентистских построениях, обиходном пространстве безликого всеобщего *Das Man*<sup>5</sup>, ценностном мышлении, объективировании “картины мира” вместо попыток понимания самого мира.

Только плохой кинематограф становится “картиной мира”, заслоняющей собой самый мир. Настоящий кинематограф — сам мир, “сами вещи”, как они увидены визуализирующим мышлением (сознанием). Эти “сами вещи” в хорошем кино не объективированы и не субъективизированы (что одно и то же). Они бытийствуют через наш (зрителя), режиссера, героя окказиональный (субъективный) взгляд. Только окказиональность всегда способна понять сами вещи как они есть — так можно прочесть идею М. Хайдеггера о необходимости преодоления объективизма/субъективизма (в качестве проявлений того же самого) в мышлении [24].

Иначе говоря, в хорошем кино мир способен предстать в аспекте своей “фундаментальной онтологии” — чистого бытийствования вне каких-либо прагматических и ценностных коннотаций. В этом плане кино символизирует искомое Хайдеггером завершение проекта метафизики и выход к философии бытия. Хайдеггеровская критика техники как “поставы” имела обратной стороной надежду на “высветление” человеческого бытия по контрасту с механикой: “Техника — вид раскрытия потаенности” [21]. Поэтому “техническая” сторона кино в данном случае не может нас интересовать.

С. Шульц  
К феноменологии  
визуальности  
в кино

<sup>5</sup> Понятие, введенное М. Хайдеггером в “Бытии и Времени” (1927) при анализе неподлинного существования человека.



## ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



Кадр из фильма  
Ф. Феллини  
“Казанова”. 1976



Жизненный мир, которому мы все принадлежим и который становится предметом изображения в кино, формируется там в результате действия механизма “изначального смыслообразования и смыслооседания” [9]: первичные впечатления и образы непосредственной реальности выводятся в особую смысловую сферу искусства средствами их некоего “фотографического” “правдоподобия” (не равного наглядности) и монтажного сцепления при посредстве вымысла. При этом режиссерская субъективность, направленная на жизненный мир, придает образам те или иные коннотации, всегда и неизбежно превосходящие самих себя.

Современный кинематограф, однако, предлагает по меньшей мере два различных пути обращения с жизненным миром, которые, на наш взгляд, воплощены в американском и европейском кино. Разумеется, речь в данном случае идет только о крайних пределах двух названных альтернатив. Под крайними пределами мы подразумеваем как спектр мирового кино вообще, так и ответвления уже внутри самих альтернатив.

В американском кино (имеем в виду также и арт-хаус) по преимуществу господствует установка на директивное подчинение реальности взгляду зрителя (как бы помимо авторского взгляда и взгляда камеры), причем понятому объективирующе. Так, в основном у А. Хичкока, М. Скорсезе, Р. Олтмана, Д. Финчера, В. Аллена, К. Тарантино и др. “европейское кино видело... проникновение в тайну времени и объединения образа, мысли и камеры в одной и той же автоматической субъективности, противопоставленной чересчур объективной кон-

цепции американцев” [10, с. 351]. “Объективной” в приведенной цитате Ж. Делеза означает “безгласно-объективной”, определяющей.

Говорится в американском кино о гораздо большем, чем о моделировании-предвосхищении “ответа” на предвкушаемый со стороны усредненного зрителя запрос зрелища и развлечения. Речь идет о “создании” зрителя, который так же далек от жизненного мира и феноменального поля, в котором становятся вещи и сама личность, как далека от них киноизображаемая среда, отныне существующая в категориях функции и нормативной ценности. Зритель, за которого уже решено, как он будет и должен воспринимать (или который в своей абстрактности “внушает” авторам, как они должны его представлять), словно помещен в среду фильма, он там с самого начала. Такая тавтология операции восприятия сама по себе не провокационна, ибо каждое произведение искусства таит в себе своего реципиента, но весь вопрос в том, что это за реципиент и какие правила художественной онтологии он диктует.

В соответствии с функционалистско-объективистской установкой видимое (и человек как часть видимого) предстает в американском кино не застигнутым “врасплох”, в своей чистой данности, изначально-феноменальной ипостаси, допредикативной, дологической. Оно предстает “в сговоре с миром”, оцененным агрессивно-логицистски [13, с. 380]. Самоутверждающийся “субъект” и безгласный “объект” становятся всеобщими “сообщниками объектива” [6], то есть ждут готового, овнешняющего взгляда, под который подстроены. Невидимое, не-наглядное исчезают. Перед взглядом, на который наброшена сетка, — только наглядное, притом в ограниченном ракурсе. В таковом, собственно, мало что можно разглядеть, кроме тавтологии, равенства мира самому себе и его “нудительной”, как сказал бы М. Бахтин, завершенности.

Указанная установка современного американского кино так или иначе предвосхищена в “техницистской” линии беньяминовского эссе “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”, в частности в идее о распаде ауры, которая была определена как “уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был” [5, с. 24]. Другими словами, исчезло ощущение уникальности и загадочности мира, который теперь размерен, рассчитан, разложен на элементы во всех своих основаниях. Кроме того, В. Беньямин предвосхитил такой элемент американского кинематографа, как требование “рассеянного восприятия” [там же, с. 61], то есть в данном случае заведомо “автоматического”, хотя в беньяминовскую идею вложен также и более глубокий и позитивный смысл — “скольжение” зрительского взгляда, забывание себя в феноменальном поле, атмосфере киномира. Хорошее европейское кино никогда не проходит мимо глубокого смысла “ауры”.

*С. Шульц*  
К феноменологии  
визуальности  
в кино



## ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



Претендуя на сверхзрелищность и на самом деле упраздняя понятие зрелища в качестве предмета настоящего видения, современное американское кино помещает нас в кафкианскую “паноптическую машину” [19, с. 318], служащую формой своеобразной всеобщей объективирующе-логизирующей “поднадзорности” всего (“господство-наблюдение”, чуждое истинной визуализации [там же, с. 450]). Оно, если встать на точку зрения социальной философии М. Фуко, в конечном счете является формой отправления широко понятой политической власти. Будучи плотно втянуто в цивилизационные механизмы американского общества, штатовское кино только лишь обслуживает их. Повторим, мы имеем в виду крайние пределы. Но даже у таких титулованных и именитых представителей американского арт-хауса, как братья Д. и И. Коэны, экзистенциально-пронзительный сюжет буквально оглупляется (sic!) в глубоко овнешняющих, наглядно-копиистских, заранее внутри себя готовых образах, которые услужливо поставляются моделируемому авторами зрителю-“интеллектуалу”.

Не так в европейском кино, от С. Эйзенштейна до И. Бергмана, Р. Брессона, Р. Оссейна, Ф. Феллини, М. Антониони, П.П. Пазолини, Л. Висконти, К. Шаброля, А. Тарковского, А. Сокурова, С. Параджанова, В. Вендерса, К. Муратовой, П. Гринуэя, Л. фон Триера, А. Каурисмяки и др. Здесь феноменальное поле — поле жизненного мира в его неготовой, смыслозадающей, допредикативной истине — сохраняет все свои права; предметный мир осознан не функционалистски, а феноменологически-экзистенциально. Одно из ярких выражений этой тенденции — творчество С. Параджанова, у которого изощренная, экстатическая предметность мира предстает бездонно-самоценной. Это становится возможным за счет некоего (условного, конечно) снижения роли человека. Мерой всего становятся “вещи”, поняты в качестве живых (“людей”), то есть смотрящие на нас, показывающие нам себя — “дегуманизация искусства” в точном феноменологическом значении, вкладывавшемся в данный термин его создателем Х. Ортегой-и-Гассетом [15]. Не надо думать, что термин “дегуманизация искусства” несет негативную коннотацию; он точно указывает на необходимое, продуктивное, неизбежное смещение центрирующей роли человека как меры всех вещей.

“Разрушение” феноменального поля в европейском кино-авангарде (ранний Л. Бюнуэль, Ж.-Л. Годар и др.) не имеет ничего общего с его забвением в американском кино. “Разрушение” предстает здесь скорее разновидностью рефлексии о видимом и невидимом; оно не “объективирует”. Рассыпающийся монтаж Годара моделирует допредикативное явление реального.

Отход от идеи наглядности реальности в сторону самой реальности в ее визуально-экзистенциальной непредсказуемости

демонстрирует П. Гринуэй: “Его фильмы полны ботаников, энтомологов, садоводов, зоологов, медицинских экспертов, поваров, иконописцев, секретарей суда, которые прикрепляют ярлыки, делят на квадраты, подсчитывают, производят перепись и т.д. Но эта сеть перечислений оказывается неоперативной, когда речь заходит о причинах смерти выбросившегося из окна или утопленника” [4, с. 114]. В фильмах П. Гринуэя создается целый театр видения, в котором одна предметная форма скрывает за собой другую и т.д. Самые образы



Кадр из фильма П. Гринуэя “Контракт рисовальщика”. 1982

его фильмов — от античной выпуклости форм, увлекающих героя (“Живот архитектора”, 1987), до ренессансной мистики (“Книги Просперо”, 1991), от тел-книг (“Книга-подушка”, 1996) до тел-артефактов (“Восемь с половиной женщин”, 1999) — делают рефлексию о видении проблемой киноизображения, соединяют сферу собственно “культуры” с внутримировыми, экзистенциально-феноменологическими вопросами.

Как подмечает Б. Бенольель по поводу одержимого манией упорядочивания реальности героя гринуэевского фильма “Контракт рисовальщика” (1982), “беспрерывно смотреть на мир еще не означает проникнуть в его тайну. Реальность остается непрозрачной, и живопись (как и фотография) не способна сделать ее таковой. За первой открывшейся глазу картиной всегда оказывается другая, более верная реальности, за ней еще и еще. <...> Художник Нэвилл, преисполненный мастерства и обманутый собственными глазами, захотел вписать реальность в предел, исчерпать ее изобилие, чтобы лучше ею овладеть. Он не учел, что природа может взбунтоваться. Олицетворяемая загадочным фавном, живая статуя появляется на экране, переставляя колонны, поднимаясь на крыши и пьедесталы. Он старается внести беспорядок в английский парк, берет реванш за живую природу, заключенную в разграфленное пространство. <...> В конце концов реальность от Нэвилла ускользает” [там же, с. 115].

Сходная проблема полного и неполного видения, видимого и невидимого ставится в фильме М. Антониони “Blow-up” (“Фотоувеличение”, 1966).

В высоком европейском кино создается особый интеллектуально-рефлексивный жанр, представленный именами





## ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



И. Бергмана, М. Антониони, П.П. Пазолини, А. Тарковского, А. Сокурова и др. Изображение здесь — это всегда представление жизненного мира в аспекте тотально разлитой в этом представлении авторской субъективности, двойником которой зачастую выступает образ героя. Мир является в аспекте его экзистенциально-ментального (мыслительного) осмысления. Соединение видеоряда с субъективной авторской рефлексией трансформирует образный контекст в сторону его лиричности, незавершенности, “поэтичности”. Выразителен, в частности, пазолиниевский термин “кинема”, обозначающий и элемент фильма, и элемент реальности, что рождает кинообраз и сам по себе словно является этим кинообразом [1]. Здесь, если вспомнить В. Беньямина, осуществляется своеобразное соединение “визуально-бессознательного” с “идеально-бессознательным”<sup>6</sup>.

Сущностно видеть (в самых разнообразно глубоких значениях данного термина) реальный жизненный мир, живые “сами вещи” вне их логицистско-наглядного схватывания и представления; сущностно видеть невыразимое, не-наглядное, за которым стоит само событие бытия; сущностно видеть мысль, что в близости с самим бытием, — вот что должны вынести мы из послания высоких образцов европейского кинематографа.

### Литература

1. Аронсон О. Имманентная биография: К концепции “Языка реальности” П.П. Пазолини // Авто-био-графия: К вопросу о методе. М.: Логос, 2001. С. 260–281.
2. Аронсон О. Кино и книга // *Ex libris* НГ. 2001. 19 июля. С. 4.
3. Аронсон О. Пазолини: сопротивление образу // Искусство кино. 1998. № 8. С. 155–156.
4. Бенольель Б. Питер Гринуэй. Комическая иллюзия: пер. с фр. // Киносценарии. 1995. № 3–4.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / пер. с нем. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996.
6. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла: пер. с фр. М.: Добросвет, 2000. С. 223.
7. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.
8. Гринуэй П. Тайная вечеря П. Гринуэя: пер. с англ. // Независ. газ. 2011. 19 дек. С. 9.
9. Гуссерль Э. Начало геометрии / пер. с нем. М. Маяцкого; введ. Ж. Деррида. М.: Ad Marginem, 1996. С. 235.
10. Делез Ж. Кино: пер. с фр. М.: Ad Marginem, 2004.
11. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001.
12. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Аристотель. М.: Молодая гвардия, 1993. С. 70.
13. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.


<sup>6</sup> “Идеально” здесь связано не с “идеалом”, а с “идеей”.

14. *Михеева Ю.В.* Робер Брессон: Homo silentii французского кинематографа // Человек. 2015. № 3.
15. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства / пер. с исп. С.Л. Воробьева // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 228–232.
16. *Пазолини П.П.* Поэтическое кино: пер. с итал. // Стрoение фильма. М.: Радуга, 1984. С. 47–48, 50.
17. *Перельштейн Р.М.* Видимый и невидимый мир в кинематографе. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. URL: <http://www.litmir.co/br/?b=273153&r=2> (дата обращения: 29.01.2016).
18. *Петровская Е.* Теория образа. М.: РГГУ, 2012. С. 9.
19. *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы: пер. с фр. М.: Ad Marginem, 2000.
20. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / пер. с нем. М.М. Беляева и др. 2-е изд. М.: Весь мир, 2008.
21. *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // *Хайдеггер М.* Время и бытие / пер. с нем. В.В. Бибикина. М.: Республика, 1993. С. 225.
22. *Хайдеггер М.* Гераклит / пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2011.
23. *Хайдеггер М.* Парменид / пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2009.
24. *Хайдеггер М.* Что зовется мышлением? / пер. с нем. Э. Сагетдинова. М.: Территория будущего, 2006.
25. *Шульц С.А.* Еврипид — Сенека — Пазолини: (Интерпретация античного мифа в кинотрагедии Пазолини “Медея”) // Филол. вестн. Рост. гос. ун-та. 2005. № 1.
26. *Шульц С.А.* П.П. Пазолини и Л.Н. Толстой (“Теорема” и “Смерть Ивана Ильича”) // *Slavica Tergestina*. 2012. № 14.
27. *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. С. 30.
28. *Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* The Literary Absolute. Albany: State Univ. of N.Y. Press, 1988. С. 8.

*С. Шульц*  
К феноменологии  
визуальности  
в кино

## НОВЫЕ КНИГИ

- Менегетти А.* Проект “Человек” / Пер. с ит. 2-е изд. М.: НФ Антонио Менегетти, 2015. 436 с.
- Микалко М.* Розовый шторм и еще 21 способ мыслить нестандартно / Пер. с англ. 2-е изд. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. 416 с.
- Мирошниченко О.Ф.* Тайны русского алфавита: Вся правда о языке предков. М.: Концептуал, 2015. 176 с.
- Мурашова Е.В.* Ваш непонятый ребенок. Психол. прописи для родителей. 5-е изд. М.: Самокат, 2015. 440 с.
- Негодян.* Антология / Пер. с англ. М.: Эксмо, 2015. 800 с.
- Нидерле Л.* Славянские древности / Пер. с чеш. М.: Ин-т рус. цивилизации, 2015. 784 с.
- Оноре К.* Без суеты: Как перестать спешить и начать жить / Пер. с англ. М.: Альпина паблишер, 2014. 260 с.
- Орлов Б.И.* Коммунальная страна: Становление советского жилищно-коммунального государства: 1914–1941. М.: Высш. школа экономики, 2015. 335 с.

 с. 164

99