

Елена Соболевская

Кинематограф и действительность (эстетико-этический аспект)

Совершенное искусство, как в конце XIX века возвещал Владимир Соловьёв, в своей окончательной задаче должно *не в одном только воображении, а и в самом деле «одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь*. Если скажут, — замечал он, — что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?». Казалось бы, на таком многозначительном вопрошании можно было бы и поставить точку, тем более что работа Соловьёва, из которой взята настоящая цитата, через несколько строк заканчивается. Но автор этого не сделал. И, констатируя факт доведения до окончательного совершенства некоторых форм искусства (скульптуры, эпоса, трагедии) ещё древними греками и затем факт исчерпанности известных на тот момент родов искусства новоевропейскими народами, Соловьёв позволяет себе очередное пророчество: если искусство «имеет будущность, то *в совершенно новой сфере действия*»¹ (Курсив мой — Е. С.).

Мы, конечно же, не можем со всей определенностью сказать, какую именно новую форму искусства и какую совершенно новую сферу его действия предчувствовал или даже созерцал умными очами философ, и без того уже возмутивший умы представителей религиозной мысли своими теургическими чаяниями, но спустя всего лишь несколько лет европейская культура была ознаменована рождением новой формы искусства с её действительно совершенно новой сферой действия — рождением кинематографа².

На первых порах большая часть творческой интеллигенции не видела в кинематографе очевидных положительных тенденций и расценивала этот вид искусства всего лишь как зрелищную форму «живой» фотографии или как театральную

форму «жесточкого реализма», удовлетворяющую эстетические капризы той части публики, у которой отсутствуют настоящие эстетические потребности. «Кинематограф, — писал в начале двадцатого века М. Волошин, — дает театральному видению грубый демократизм дешевизны и общедоступности, возделенный демократизм фотографического штампа»³. С Волошиным здесь трудно не согласиться. И на самом деле кинематограф как искусство, изначально рассчитанное на широкие массы, как искусство, ориентированное, в первую очередь, на визуальный образ и на визуальное восприятие, буквально стирал границы социальной иерархии и совершенно не требовал от зрителя необходимой эстетической подготовленности. Он был рассчитан на всякого, у кого есть глаза.

Но особенности кинематографа как искусства, имеющего совершенно новую сферу действия и совершенно особую специфику воздействия, даже на первых порах не исчерпывались исключительно негативными характеристиками. «Жесточкий реализм» кинематографа, его зрелищность и общедоступность одновременно являлись носителями и положительного смысла, и положительного, прежде всего, по отношению к самой окружающей человека действительности и к самому человеку как части этой действительности. *Кинематограф открыл такую грань, такую плоскость взаимоотношений между искусством и действительностью, которая до того времени оставалась неизвестной.* И это касалось не только собственно художественных или — шире — эстетических особенностей данной формы искусства, но и той этической сферы деятельности человека, на которую кинематографическое искусство как бы совершенно естественным образом выходило уже и на первых порах своего существования.

Первое, что свидетельствует о специфике кинематографа по сравнению с другими формами искусства, это наиболее очевидная, явственная фиксация действительности в живом потоке настоящего времени. О чем бы не шла речь, о событиях прошлого или о событиях будущего, о мире сна (мир грёз) или о мире яви (мир реальный), о том свете (мир умерших) или об этом (мир живых), кинематограф прорывается сквозь

привычные для нас пространственно-временные координаты и сталкивает воспринимающего субъекта лицом к лицу с *здесь и сейчас* осуществляющейся действительностью. Живой поток времени в искусстве кинематографа запечатлевается наиболее полно и адекватно. Одна действительность «перетекает» в другую. Отдельные элементы (части) и различные пространственно-временные континуумы мироздания свободно сообщаются между собой. Мы часто не можем распознать, где явь, а где сон, где *тот* свет, а где *этот*. Кино буквально возвращает безнадежно утраченное, ушедшее в прошлое время и дает возможность тут же осуществиться времени будущему. Все эти планы действительности представляются здесь в качестве равно актуальных в *едином потоке настоящего*, объективно протекающего в данный момент.

В связи с возникновением кинематографа в правах восстанавливается не только утраченное или ещё не наступившее время, не только мир умерших или мир сна, но и весь *многоголосьный поток жизни тварного мира*. Можно сказать, что кинематограф произвел своего рода «коперниканский переворот» в культуре: мир физической реальности, включая реальность одушевленную и неодушевленную, мир, якобы очевидный и известный, был на самом деле впервые выведен из глубин небытия и предстал как впервые увиденный и неизвестный. Человек таким образом воздействовал на окружающую его действительность, что она в иной плоскости бытия буквально рождалась заново. Прежде невидимая, сброшенная со счетов реальность (посредством возможностей крупного плана, замедленной съемки, особого ракурса съемки и т. д.) шаг за шагом получала возможность быть и на самом деле *убежденной в причастности к всемирному смыслу*⁴. Эта сущностная черта кинематографического искусства была в своё время лаконично обозначена в названии книги одного из ведущих теоретиков кино З. Кракауэра как «реабилитация физической реальности»⁵.

По-видимому, должно быть понятно, что в связи с появлением кинематографа восстанавливается в правах не только мир природы или мир культуры, восстанавливается в правах и собственно сам человек, физический и духовный мир челове-

ческого бытия. Отталкиваясь от многоплановости физического облика человека, его взгляда, мимики, жестикуляции, походки, кинематограф выявляет, а зачастую и намеренно актуализирует тончайшие, практически неуловимые невооруженным глазом душевные переживания индивида. Здесь, конечно, можно вспомнить и портрет, и фотографию, которые по-своему запечатлевают как внешний, так и внутренний мир человека, но человек, запечатленный в потоке сейчас разворачивающегося времени в его живой реакции на происходящие события, доступен только кинематографическому искусству.

Теперь, когда минуло уже более ста лет со дня появления кинематографа, мы можем без колебаний утверждать, что эта форма искусства представляет *наиболее полный образ действительности*. В данном случае следует иметь в виду не только одновременное воспроизведение визуального, звукового, вербального планов художественной действительности, но и имеющую в отдельных случаях место репрезентацию (воспроизведение) других форм искусства в рамках той или иной кинокартины. Это могут быть архитектурные сооружения, забытые и широко известные живописные полотна, классические, легко узнаваемые и неузнаваемые музыкальные произведения, стихотворения, театральные постановки и т. д. Ярким примером тому служит кинематограф Андрея Тарковского, который в свойственной ему манере наравне с элементами новой, создаваемой им художественной реальности включает в свои кинокартины различные произведения других мастеров, даруя им тем самым новую жизнь. Так, известные живописные полотна в его фильмах начинают «двигаться» и «звучать», сливаться с миром природы, улиц, интерпретироваться и переосмысливаться по отношению к целостному замыслу режиссера. Произведения «прошлого» предстают в качестве части *сейчас становящейся действительности*. Иную жизнь в его картинах также обретают музыкальные и стихотворные произведения.

В этом плане кинематограф, по сравнению с другими формами искусства, может быть назван не только «языком», посредством которого действительность выражается и посредством которого она запечатлевается, но и — в более точ-

ном смысле слова — *самой действительностью*, бесконечно многогранной, на всех своих уровнях символически взаимосвязанной и, кроме того, совершенно непредсказуемой, где за счет различных технических приспособлений в принципе нет ничего невозможного.

В плане воздействия на воспринимающего субъекта кинематограф также с самого начала имел существенную отличительную черту: за счет техники ракурса съемки зритель как бы принудительно помещался вовнутрь происходящего на экране. Коротко говоря: человек получил возможность не только видеть посредством чужих глаз (или позднее, с появлением звукового кино, слышать посредством чужих ушей), но и в определенном смысле — действовать посредством чужого тела. Человек был захвачен искусством кинематографа во всей полноте.

Именно эту специфическую особенность кинематографа, как исконно ему присущую, настоятельно выделял известный исследователь кино Бела Балаш и именовал её *отождествлением*. «Кино, — писал он, — не просто показывало что-то *иное*, но оно показывало иначе, <...> оно преодолело в сознании зрителя ощущение художественного произведения как чего-то стоящего от него в отдалении, преодолело внутреннюю дистанцию, до сих пор воспринимавшуюся как сущность эстетического переживания»⁶ (курсив — Б. Балаш). Само собой разумеется, что *отождествление* имеет место не только по отношению к субъекту воспринимающему, оно, прежде всего, имеет отношение к субъекту непосредственно действующему — актеру. По сравнению с другими видами искусства, в том числе и по сравнению с декоративным искусством театра, здесь значительно меньше условностей.

В рамках философской эстетики можно выделить два существенных для нас положения. В свое время они были сформулированы в работах М. Бахтина и осмыслены им, прежде всего, применительно к искусству словесному. Мы же попытаемся их осмыслить применительно к искусству кинематографическому.

— Мир искусства «своей конкретностью и проникновенностью эмоционально волевым тоном из всех культурно-

отвлеченных <?> миров (в их изоляции) ближе к единому и единственному миру поступка». Понять действительный мир-событие можно через посредство присущего миру искусства эстетического видения, ценностным центром которого является человек .

— «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своею жизнью, чтобы всё пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов»⁸.

Принимая к сведению данные положения и ни в коем случае не лишая права ни одну из существующих форм искусства именоваться *поступком* (стихотворение, книга, музыкальное произведение — это *поступок*), мы всё же должны признать за кинематографом ту сферу деятельности, где и на самом деле, а не в одном только воображении, осуществляется *реальный поступок*, по крайней мере, со стороны актера. Одно дело представить себя, скажем, лежащим в грязи под проливным дождем или идущим по горло в ледяной воде, и совсем другое — действительно лежать в грязи и зайти в ледяную воду. Мы неизбежно должны признать за кинематографом область *предельно возможного в рамках искусства поступка*, поскольку он оперирует не декорациями, а *самой реальностью, самой жизнью*. В качестве материала здесь выступает сама действительность и сам человек, которые «выстраиваются», «ваяются», видоизменяются, «ломаются» в соответствии с ходом съемки и замыслом режиссера. И режиссер, оперируя самой реальностью и реальными людьми, их судьбами и душами, также совершает вполне реальный поступок, имеющий отношение не только к эстетической действительности, но — прежде всего — к *действительности нравственной*. Знаменательно, что это последнее положение принимается как должное не только философами и теоретиками искусства, но в некоторых случаях и его непосредственными представителями. «Замысел, — обращался

Андрей Тарковский к своим слушателям, — должен возникать в какой-то особой сфере вашего внутреннего «я». <...> Замысел должен быть равен поступку в моральной, нравственной области»⁹; «Для меня кино, — говорил он, — *занятие нравственное*, а не профессиональное. Мне необходимо сохранить взгляд на искусство как на *нечто чрезвычайно серьезное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как скажем, тема, жанр, форма* и т.д. Искусство существует не только потому, что отражает действительность. Оно должно еще вооружать человека перед лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни...»¹⁰ (курсив мой — Е. С.).

Признавая за кинематографом ту сферу, где и на самом деле, а не в одном только воображении осуществляется реальный поступок, мы можем утверждать, что кинематограф ближе других форм искусства расположен к *бытию в качестве события*, или же — к «*событию бытия*», которое не абстрактно мыслится, а действительно есть, действительно совершается через конкретного человека как вполне реальное событие самого бытия и — одновременно — событие его личностного, единичного бытия. Здесь личность демонстративно явлена в качестве особого бытийственного топоса, где не просто пересекаются, но именно *проникают друг друга в единстве вины и ответственности* основополагающие виды её деятельности. Здесь в определенном смысле не «играют» роль, а живут в предложенных обстоятельствах, ничего не зная о дальнейшем ходе событий картины-жизни. Другими словами: здесь требуется *жизненная достоверность*, а не актерское (лицедейское) трюкачество.

Памятуя о необходимости различать и проводить границу между искусством и жизнью, мы всё-таки вынуждены признать, что эта так называемая граница, которая по сути своей вообще трудно различима и в отношении других форм искусства, в кинематографе становится еще более тонкой, еще более зыбкой, практически неуловимой. Здесь *пережитое в искусстве и пережитое в жизни* становится одним и тем же. Здесь сильнее просвечивает нераздельность искусства и жизни и — одновременно — их взаимная друг перед другом ответс-

твенность и вина. Здесь и воистину должно признать, что у меня «нет алиби в бытии», что я никаким образом не могу себе его обеспечить. Мой *поступок в искусстве* становится *поступком самой моей жизни*, частью моей жизни и осуществляется непосредственно мной посредством моей жизни и никем иным. Я не могу оставить в стороне одну сферу деятельности, где я только что совершал *реальные поступки*, и тут же механически перейти в другую. Я не могу сбросить со счетов себя-прежнего, полностью «вжиться» в *другого* и поступать так, как поступает *другой*. Тут в мире эстетической (кинематографической) действительности «я» принципиально присутствует и не только присутствует, но и *активно поступает*, поступает *словом и делом, молчанием и бездействием*. А насколько полно и отчетливо это поступающее «я» сознает свою принципиальную единственность и в свете Совести отдает себе отчет в своей окончательной безысходности из единого, по сути, *мира ответственного поступка*, уже другой вопрос.

Не будем здесь упускать из виду и того, что, благодаря исконным возможностям кинематографа, и в частности благодаря упоминавшемуся выше принципу «*отождествления*», в «*событие бытия*» оказываются вовлеченными не только труппа и команда режиссера, но и аудитория. И если создатели фильма соглашаются на эту «авантюру» по собственной воле, то в отношении воспринимающего фильм субъекта всё же имеет место некая *эстетическая и неразрывно с ней соединенная этическая принудительность*. Кино всё же, в отличие от других форм искусства, искусство не знаковое, не схематичное; оно основывается на *непосредственной данности образа (символа)*. Произведение, разворачивающее перед нами живой поток настоящего, объективно протекающего времени, принудительно помещает нас в то же самое «*событие бытия*», в которое вовлечены действующие в кадре и за кадром лица. Мы оказываемся непосредственно связанными с бытием как *событием*, которое вот сейчас со мной совершается и которое вот сейчас осуществляется, в том числе и через меня лично, преобразовывая *и меня самого, и мою единую и единственную жизнь, и нашу жизнь, тоже единую и единственную*¹¹.

Выходя на представленное выше положение вещей, за кинематографом нельзя не усмотреть той формы искусства, посредством которой уже и на первых порах не в одном только воображении, а и на самом деле реализовывались вполне определенные эстетические устремления русских символистов — *искусство как теургическое служение и всенародное действие вселенского масштаба*. «Та “соборность” искусства, — пишет современная исследовательница, — о которой страстно мечтали русские символисты и пытались осуществить её в формах претенциозных, элитарных, — совершенно просто представлялась в зале кинематографа. Возникла иллюзия коллектива, некая новая общность причастных к таинству <...>. <...> Кинотеатр оказывался местом, где “Поэт” встречался с “Чернью”»¹². В данном плане кинематограф как искусство, изначально объединяющее всех и всякого, принял на свои плечи величайшую ответственность за эту «встречу». Он должен был не разъединять присутствующих, а непременно соединять всех ему причастных в единое целое, в единый духовный организм. Через представление доступных, имманентных образов-символов он призван был пробуждать тайники души народной и возводить пробудившиеся души к единым первоисточкам бытия.

Всё, что сказано выше о кинематографе и его отношении к действительности, не является привилегией исключительно этого вида искусства, исключительно этого вида творческой деятельности. При определенных, существенных разъяснениях всё сказанное может быть перенесено и на другие виды искусства. Подобно тому, как «идея» («ноумен») явственнее присутствует в одних вещах, а в других остается почти неразличимой, так и здесь: то, что обнаруживается в искусстве кинематографическом явственно, как бы на самой его поверхности, то в других искусствах тоже присутствует, но скрыто, практически неуловимо. А здесь мы видим яркое свидетельство теснейшей взаимосвязи между искусством и действительностью, здесь сильнее просвечивает их *нераздельность*, их *неизбежная взаимопроникновенность* и как следствие этого — *взаимная друг за друга ответственность и вина*.

*Елена Соболевская, канд. филол. наук, доцент
г. Одесса, Украина*

¹ *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. — 2 изд. — Т. 2. — М.: Мысль, 1990. — С. 404.

² Как известно, днем рождения кино принято считать 28 декабря 1895 года, когда в Париже братьями Люмьерами был устроен первый публичный платный сеанс.

³ *Волошин М. А.* Лица и маски. Организм театра // Волошин М. А. Собрание сочинений. — Т.3. — М.: Эллис Лак, 2005. — С. 167.

⁴ «... В природе, — писал в свое время Соловьев, — темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом». И человек, будучи высшим воплощением природного процесса, призван убедить эту действительную, но поверхностную жизнь всемирным смыслом, или: глубоко и полно воздействовать на природный процесс «со стороны идеального начала» (Соловьев В. С. Указ. соч. С. 392—393; курсив мой — Е. С.).

⁵ См.: *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности /Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. — М.: Искусство, 1974.

⁶ *Балаш Б.* Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968. — С. 64.

⁷ *Бахтин М. М.* К философии поступка // Бахтин М. М. Собрание сочинений. — Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. — М.: Рус. словари, 2003. — С. 56.

⁸ *Бахтин М. М.* Искусство и ответственность // Бахтин М. М. Собрание сочинений. — Т. 1. — С. 5.

⁹ *Соловьев В. С.* Указ. соч. С. 33.

¹⁰ *Тарковский А. А.* О киноискусстве: Интервью: «Меня больше всего удивляет...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, Исследования. Воспоминания. Письма. — М.: Искусство, 1991. — С. 318. В качестве суждения, выражающего

позицию прямо противоположную, можно вспомнить широко известное утверждение Оскара Уайльда, которое принимается многими теоретиками и практиками искусства и часто распространяется на искусство как таковое: «There is no such thing as a moral or immoral book. Books are well written, or badly written. That is all» («Не существует такой вещи, как нравственная или безнравственная книга. Есть книги хорошо написанные или плохо написанные. Вот и всё»).

¹¹ Само собой разумеется, что и при наличии определенных преимуществ у кинематографа как такового далеко не каждое кинематографическое наследие служит устойчивым основанием для выявления и изучения целостного художественного образа «события бытия» в его отношении к действительному миру «события бытия». И далеко не каждое творческое наследие режиссера в целом (включая дневники, интервью, теоретические работы) дает основание для постановки проблемы взаимной вины и ответственности искусства и жизни и её продуктивного осмысления. Кино в большинстве случаев забывает о своем исконном назначении и представляет прошлое именно как прошлое, будущее именно как будущее, какую-либо реальность, отличную от реальности обыденной, повседневной жизни, именно как иную реальность и т. д. В итоге, ни о каком «событии бытия» не может быть и речи. Но существуют кинематографические произведения, которые сквозь всевозможные пространственно-временные континуумы совершают прорыв именно в «событие бытия». Что касается отечественного кинематографа то, с моей точки зрения, таковым является кинематограф Андрея Тарковского. Подробнее см.: 8. *Тарковский А. А.* О киноискусстве: Интервью: «Меня больше всего удивляет...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, Исследования. Воспоминания. Письма. — М.: Искусство, 1991. — С. 315—319; *Тарковский А. А.* Уроки режиссуры: [Лекции]. — М.: Изд-во ВИППК, 1992.

¹² *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900 — 1910 годов. — М.: Наука, 1976. — С. 81, 82.