Роман Викторович САЛЬНЫЙ

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ ВРЕМЕНИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА[1]

Для обыденного восприятия, функционирующего в «автоматическом» режиме, реальная действительность закрыта «экраном» (М.К. Мамардашвили), сотканным из психических реакций. В большинстве случаев эмоции переживаются в редуцированном виде прагматических причинно-следственных связей «стимул-реакция», оставляя неразличимыми подлинные чувства. Феноменологическая теория дает свой вариант решения данной проблемы, разрабатывая концепцию времени, как форму, в которой мир дан сознанию в его естественном, подлинном виде. Кинематограф как искусство временное создает образы бытия, улавливая его непосредственное состояние в «абсолютном ритме» (А. Тарковский). Во многом благодаря кино аудитория может испытывать подлинные чувства.

Ключевые слова*: время, кино, длительность, феноменология, реальность, образ, «абсолютный ритм», субъектность, непосредственность.*

Roman V. SALNY

PHENOMENOLOGY OF PERCEPTION OF CINEMATIC TIME

For trivial perception, functioning in the "automatic" mode, the reality is closed by a "screen" (M.K. Mamardashvili), woven from psychic reactions. In most cases, emotions are experienced in a reduced form of pragmatic cause-effect relations "stimulus-reaction", leaving authentic feelings indistinguishable. Phenomenological theory gives its own solution to this problem, developing the conception of time, as a form in which the world is given consciousness in its natural, true form. Cinematography as a temporary art creates images of existence, catching its immediate condition in "absolute rhythm" (A. Tarkovsky). In many ways thanks to the cinema, the audience can experience authentic feelings.

Key words*: time, cinema, duration, phenomenology, reality, image, "absolute rhythm", subjectivity, immediacy.*

Кинематограф придуман не для того,
чтобы копировать жизнь, а для того,
чтобы захватывать нас ритмом…
Р. Брессон

Если посмотреть несколько сторонним взглядом на то как изображена действительность в авторском кино, можно удивиться тому насколько она бывает неправдоподобна, возможно, даже слегка абсурдна. Персонажи, например, Р. Брессона и вовсе не похожи на привычных людей, а больше напоминают оживших марионеток. Между тем отрешенно-чувственное погружение в пространство фильма вызывает полное доверие видимой реальности. Можно ли предположить, что такой эффект является результатом

[1] Статья написана при финансовой поддержке РФФИ (грант 18-313-00018 мол_а) в рамках проекта «Восприятие времени аудиовизуального образа в экранном художественном медиатексте» – рук. проекта – Р.В. Сальный.

воздействия открытых режиссерами онтологических законов реальной действительности? И может ли к ним относится время?

Если проанализировать особенности восприятия пространственно-временных форм авторских художественных фильмов, можно увидеть, что оно подобно отрешенному, созерцательному видению реальности, различающему мельчайшие детали и движения, тонкие звуковые и световые переходы. Эффект этот заключается в эстетическом переживании ее «длительности», в которой и возникает ощущение подлинности происходящего действия. Совпадение субъективного зрительского времени со временем фильма погружают его в глубокое непрерывное движение сакрального и вечного, и захватывает настолько, что он перестает точно осознавать происходящее на экране действие. Между тем «возвышающий обман» переживается в самых реальных формах, «чистых фактах» (А. Тарковский), ускользающих от смыслового определения.

Возникающее во время восприятия экранного художественного образа ощущение живой выразительности экранного мира сопровождается чувством виртуальной дистанции по отношению к нему. С одной стороны, остаются неуловимыми значения объектов, находящихся в кадре, с другой, неосознаваемым является процесс чувственного сближения с ними. Он ощущается как пространство взаимопроникающих динамичных и пластичных форм. В этом интуитивно переживаемом и воображаемом пространстве идеальная (невидимая) и чувственно-предметная реальности в некоторые моменты времени взаимоотражаются настолько ясно, что порождают переживание дления метафизической тайны. Возникает однородность внутреннего пространства неопределенных, неоформленных образов объектов и «разнородность» (А. Бергсон) внешнего пространства их «материальной» (А. Бергсон) ощутимости.

В понимании А. Бергсона разнородность – одно из определяющих качеств чистой длительности, а однородность – свойство идеального воображаемого пространства. При всей, в большинстве случаев, иллюзорной видимости разнородной предметной действительности возникает закономерный вопрос: «что наталкивает на мысль об однородном, когда налицо, казалось бы, сплошная разнородность (…)?» [Чистякова 2012: 720]. Ответ звучит обманчиво просто: «сам способ существования для нас разнородности» [Чистякова 2012: 720].

С достаточным основанием можно утверждать, что способ существования разнородности заключается не в экспрессивности внешней видимой реальности, а в порождаемом ей ощущении дления невидимого, таинственного, идеального. Невыразительный на взгляд большинства аудитории черно-белый кадр из авторского фильма, может вызывать у искушенного зрителя глубокие поэтические переживания и ощущение подлинности чувственно-предметной реальности. Однако появление в нем цвета разрушило бы медитативный эффект восприятия. Цвет переключил бы его в автоматический режим узнавания отношений, форм, перспектив, то есть семантической выразительности, а переживание потеряло бы непосредственность. Как точно заметил М.К. Мамардашвили, «восприятие, обозначенное знаком, умирает в знаке» [Мамардашвили 1995: 313].

Р. Брессон как-то в афористической манере заметил, что «действительность, дошедшая до сознания, уже не действительность. Наш глаз слишком много думает, слишком умен» [Брессон 2017(а): 56]. Другими словами, желание увидеть и осознать действительность становится помехой для ее восприятия, ведь то, что составляет тайну живого скрыто и «обречено исчезнуть в момент, когда оно обретает видимость» [Ямпольский 2010: 479].

Между тем, по мнению А. Бергсона, реальная действительность переживается в ее фактической, неопосредованной длительности. Если «чистая разнородность», в которой, согласно его концепции, это переживание возможно, опредмечивается, то длительность исчезает. Подобный сюжет разворачивал в своих лекциях М.К. Мамардашвили. Он неоднократно произносил фразу: «всегда уже поздно», имея в виду, что в момент созерцания развернутого во времени явления оно неосознаваемо, а в момент его осознания, оно уже теряет свою внутренне единую живую сущность и предстает в различных своих качествах, воспринимаемых последовательно.

Очевидно, что переживание длительности может происходить только в режиме смысловой неопределенности. Данный режим восприятия функционирует, по мнению Бергсона, в те моменты, когда «я» ограничивает свою «заинтересованность». Интерес понимался им не как проявление свойств личности, а как способ функционирование памяти, выступающей условием субъектности, образующей «психический экран» (М.К. Мамардашвили), закрывающий действительность от «заинтересованного» взгляда.

А. Бергсон считал, что «сознание, одержимое ненасытным желанием различать, заменяет реальность символом и видит ее лишь сквозь призму символов. Поскольку преломленное таким образом и разделенное на части "я" гораздо лучше удовлетворяет требованиям социальной жизни в целом и языка, в частности, сознание его предпочитает, постепенно теряя из виду наше основное "я"» [Бергсон 1992: 105].

В феноменологической теории идея «чистого я» представлена в виде непосредственного переживания собственного потока сознания, возможного в форме единства и длительности, возникающей, как считал М. Хайдеггер, в отрешенном состоянии. Подобные идеи были развиты М.М. Бахтиным, В.В. Бибихиным, М.К. Мамардашвили, Г.Г. Шпетом. Согласно В.В. Бибихину «мы можем допустить миру быть только тогда, когда не заслоняем его своей картиной мира» [Бибихин 2008: 258].

Размышления о «чистом восприятии» приводят к мысли о том, что «я», переживающее разнородность чувственно-предметной реальности возникает и бытийствует в воображаемом бессубъектном внутренне едином пространстве, в котором, как заметил А.А. Грякалов, «эстетическое предстает как неличностное переживание…» [Грякалов 2004: 127]. Логичным будет утверждение, что в основе «неличностного переживания» лежат семантически необработанные содержания переживаний, открывающих себя в ощущении единства предметно-чувственной реальности. Разворачиванием во времени необъективированных переживаний создается художественная реальность авторского фильма, неузнаваемая для большинства аудитории, обученной видеть эмоции в опредмеченной форме.

Р. Брессон рекомендовал режиссерам рассматривать «свой фильм как сочетание линий и объемов в движении, вне того, что он изображает и означает» [Брессон 2017(а): 64].

Очевидно, что неулавливаемая прагматическим, эмпирическим «я» изобразительная сторона произведения становится предметом эстетического переживания в воображаемом однородном пространстве пластических и динамических форм. Однако совсем не просто поддается восприятию и описанию скрывающаяся за ней невидимая реальность, невыразимая в предметных свойствах: звуке, цвете, форме. Например, в семантически опосредованном восприятии мелодии переживание являет себя в форме фиксирования виртуально-пространственной последовательности следующих друг за другом звуков, а не в форме ощущения длительности. Поэтому с феноменологической точки зрения подлинно «временные ощущения суть идеальные ощущения в том смысле, что не соотносятся с какой-либо предметностью и не обязаны с ней соотноситься» [Молчанов 2009: 88].

А.Ф. Лосев, описывая феноменологическое свойство длительности, утверждал, что «чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость последовательных частей, моментов» [Лосев 1990: 237]. То есть феноменологическая теория времени, преодолевая пространственность восприятия как линейную последовательность моментов, описывает переживание дления некоего идеального целого, данного в его неопредмеченных свойствах. Согласно А. Бергсону время, данное сознанию в чистом восприятии, – это единство двух длительностей. Первая – живой поток становления, появления нового, вторая – единое и неделимое целое, развивающееся во времени.

В «Заметках о кинематографе» Р. Брессон описывал свой метод удержания «чистых» переживаний в их дообъективированном состоянии: «пусть чувства влекут за собой события. Не наоборот» [Брессон 2017(а): 26]. В контексте его метода появлению длительности способствует отрешенное погружение в действие: «углубляй, не сходя с места. Не соскальзывай…» [Брессон 2017(а): 20].

Парадоксально, но когда в восприятии присутствует переживание невидимого, происходящего за кадром, длительность видимой реальности становится чувственно-конкретной, и, наоборот. Ощутить такой эффект можно в финальном эпизоде фильма Р. Брессона «Мушетт» (1967), где погибает юная героиня (Мушетт), скатываясь в реку. В кадре не показан момент ее падения в воду, но изображены брызги и расходящиеся по воде круги. В них Мушетт воспринимается «в состоянии своей таинственной явленности, а не в состоянии своего обыденного присутствия» [Перельштейн 2014: 235]. Ее образ живет в пространстве воображения, которое в данном контексте «означает видеть существующее как-то более плотно и интенсивно» [Мамардашвили 2000: 334]. Переживаемый образ ушедшей из жизни Мушетт уплотняет и интенсифицирует изображенное действие. Вся ее жизнь и судьба феноменально схватываются во внутреннем пространстве воображения, длящемся во вневременном промежутке финального эпизода.

Р. Брессон, комментируя этот эпизод, заметил: «смерть для нее – не

конец, не финальная точка, а, напротив, начало» [Брессон 2017(б): 230]. Если бы не выдержанная пауза с изображением прозрачной водной ряби, скрывшей Мушетт, ее смерть выглядела бы неразличимым моментом. Р. Брессон сделал ее смерть невидимой, чтобы различение стало возможным. Удаляя внешнюю экспрессивность из кадра, он передавал функцию выразительности ритму.

Ритм фильма должен помогать зрителю уходить в себя, впадать в такое состояние, в котором явления жизни, такие как, например, смерть, становятся различимы.

Отвечая на вопросы, поставленные в начале статьи, приведу несколько мыслей о творчестве А. Тарковского.

Описывая эпизод из фильма А. Куросавы «Семь самураев» (1954), где всадники сражаются с самураями, А. Тарковский акцентировал внимание на тех обстоятельствах, в которых воссоздается «чистый» образ смерти: «когда один из самураев, убитый, падает – мы видим, как дождь смывает эту грязь, и его нога становится белой. Белой как мрамор. Человек мертв! – это образ, который есть факт. Он чист от символики, и это образ» [Тарковский 1967: 92].

В переживании «абсолютного ритма» оживает связь с реальной действительностью, вещи являют себя как части целого. В воссоздании этих переживаний А. Тарковский видел главный принцип собственного творческого метода. По его мнению, «кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временными законами» [Тарковский 1967: 87].

Для него существовал «абсолютный ритм» «физической реальности», бесстрастная фиксация которого, передавала дление единства видимого в кадре события. Возможно для А. Тарковского была бы близка позиции А. Бергсона (если бы он знал о ней, чему нет свидетельств) о «чистой разнородности» предметно-чувственной реальности и виртуальном пространстве собственного «я», в котором возможно «сделать прозрачным и легким» «занавес между нами и природой, а также между нами и нашим сознанием…» [Ровенко 2015: 163].

По мнению А. Тарковского, «абсолютный ритм» первоначален для создания художественного образа и произведения. Создать подлинную экранную реальность возможно в воображении, основанном на ощущении движения, изменения живой и естественной действительности. Вне зависимости от субъективности, предстающей в неопределенной, размытой форме сновидений или воспоминаний, «абсолютный ритм воздействует на художника, предрасполагая его в случаях определенной "поэтической" задачи к как бы укрупняющему "остановленные мгновения" их остранению» [Рейфман 2012: 30].

Для А. Тарковского особенно ценными были детские воспоминания, удерживающие, пожалуй, самую глубокую связь с миром. В них время живет в уплотненной и интенсивной форме. Из них и вырос фильм «Зеркало» (1974), в котором время стало одним из главных героев, порождающих в некоторых эпизодах особенные ощущения загадочности мира и его стихийной необъятности. В книге «Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского» М.И. Туровская дает описание эпизода с маленьким Алешей,

убегающим в дом от внезапного ветра. В нем передано чувство присутствия в кадре предметов как частей целого мира. А. Тарковский «смакует порыв ветра, опрокинувший лампу, снесший со стола узкое ее стекло и тяжелую буханку хлеба, подхвативший кипящие листвой кроны деревьев, – возвращается к нему, останавливает, растягивает – мнет это "прекрасное мгновенье" детской приобщенности миру, как скульптор прилежно мнет глину» [Туровская 1991: 105].

Невозможно передать это переживание, пользуясь известными кинематографическими приемами и средствами выразительности, его необходимо ощущать как живую плоть и уметь перенести эту плоть в художественный образ. Как нельзя лучше это позволяет сделать кино, ведь его «язык … создан для того, чтобы передавать невыразимое» [Брессон 2017(б): 231].

Список литературы:

Бергсон А. Собрание сочинений: В 4 т. Т.1. М.: Московский клуб, 1992.
Бибихин В.В. Внутренняя форма слова. СПб.: Наука, 2008.
Брессон Р. Заметки о кинематографе. М.: Rosebud Publisning, 2017(а).
Брессон Р. Брессон о Брессоне. М.: Rosebud Publishing. 2017(б).
Грякалов А.А. Письмо и событие. Эстетическая топография современности. СПб.: Наука, 2004.
Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С.193-390.
Перельштейн Р.М. Реальность и игра в киноискусстве XX века. Дисс. … док. искусств. М., 2014.
Мамардашвили М.К. Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований, 2000.
Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 1995.
Молчанов В.И. Гуссерль и Бергсон: введение времени // Логос. 2009. №3. С. 82-97.
Рейфман Б.В. Тарковский и «Пограничность» (о философских аспектах «Запечатленного времени») // Международный журнал исследований культуры. 2012. №2 (7). С. 25-41.
Ровенко Е.В. Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. М.: Прогресс-Традиция, 2016.
Тарковский А.А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. № 10. М.: Наука, 1967. С. 79-102.
Туровская М.И. Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.
Чистякова В.О. Эссе о кинокадре // Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. С. 719-732.
Ямпольский М.Б. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Сальный Роман Викторович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры физической культуры Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог), *roman_tag82@mail.ru*