

УДК 793.43.01:11.852

## ПОБЕДА ЧУВСТВЕННОГО ХАОСА НАД БЕСЧУВСТВЕННЫМ ЛОГОСОМ В ЭСТЕТИКЕ КИНОАВАНГАРДА 1920-Х ГОДОВ

д-р искусствоведения И.Б. ЗУБАВИНА  
(Национальная академия искусств Украины, Киев)

*В культурологическом контексте художественной культуры модерна проводится анализ леворадикальных направлений нового для начала XX века авангардного кино. На основе эстетических концепций импрессионизма, абстракционизма, экспрессионизма, сюрреализма и других школ и течений модерна, отраженных в авангардном кинематографе 1920-х годов, сделана попытка нащупать «основной нерв» искусства кинематографа как стремление увидеть за видимым – невидимое, за «фасадом» – сущность. Раскрывается сущность – каким образом нереалистическая эстетика киноавангарда свидетельствует об актуализации позиции субъекта в духовном климате начала XX столетия, о победе чувственного начала над строгой логичностью рационального мышления через деформацию пространственного мировосприятия, условность социальных, моральных, эстетических норм, отказ от принципов традиционной нарративности и тематики, предельную субъективацию мироздания.*

**Введение.** Первая четверть XX века – это продуктивный период становления выразительных и изобразительных средств мирового киноискусства, бурного развития нового языка художественной культуры модерна, внутри которого вызревали удивительные стилистические мутации, подхваченные авангардным кино как экранными версиями дадаизма, футуризма, экспрессионизма, сюрреализма и другими направлениями и школами модерна.

Целью данного исследования является обоснование идеи, что подавляющее большинство некоммерческих новаций авангардного киноискусства начала XX века представляют собой попытку выявить за привычной видимостью мира феноменов более тонкие, невидимые сущности, постигаемые в первую очередь на уровне эстетического – чувственного познания.

**Основная часть.** Исследуя декларативную аномальность авангарда, французский философ Морис Мерло-Понти назвал свою работу «Видимое и невидимое» [1]. Этот двухгодичный труд, начатый им в 1959 году, остался незавершенным, однако это не мешает нам опереться на отдельные идеи философа и развить их. На наш взгляд, наиболее значимым является предположение М. Мерло-Понти, что авангардисты, разыскивая *киногеническое* в нетрадиционном измерении, отказались от непосредственной трансляции феноменов мира, стремились визуализировать «нерепрезентативное», «невидимое», или то, что имеет прямое отношение к чувственной сфере. В данном контексте уместно напомнить акцентированный в работах З. Кракауэра разрыв между «внешней» реальностью экранного произведения и действительной аутентичной реальностью человеческих страданий. Исследователь делает вывод, что экспансия одной реальности обеспечивается лишь за счет другой («полеты образов прочь от»...). Кракауэр впервые развил этот тезис в статье «О фотографии» [2], противопоставляя фотографическое схватывание образа реальному представлению, фотографирование – это отражение в памяти, где сохраняется не *иконический*, а *индексальный* отпечаток, имеющий собирательный характер.

Уже в конце XIX века разными путями художники и философы подошли к пониманию парадоксальности соотношений *видимого* и *невидимого* в мироздании. Мистик В. Беньямин не уставал твердить о представленности невидимой божественной сущности через собственную систему знаков. Французский киновед и кинокритик А. Базен также стремился увидеть невидимую сущность Творца через видимость внешнего. Можно наблюдать, что постепенно происходит изменение статуса элементарных смыслов. Земное, личное напитывается соответствующими характеристиками: например, движение трактуется не только как физическое перемещение, связанное с изменением географических координат, но и выходит на ментальный уровень, где перемещения тяготеют в первую очередь к временным параметрам: от воспоминаний и сновидений – к мечтам и фантазиям. Отметим, что к визуализации именно этой неупорядоченности *чувственного* стремились кинематографисты-авангардисты.

Немецкая традиция авангардного миропонимания и ультраавангардистских сюжетов, строго говоря, начинается от Беньямина и завершается Адорно. Интеллектуальный ландшафт дополняют труды представителей французской киномысли, в частности французского исследователя А.Б. Накова, который сосредоточился на числовых аспектах авангардных фильмов: ритм, движение, многократное экспонирование. В первую очередь, в фокус его внимания попал фильм Ф. Леже «Механический балет». Можно было бы представить широкий список авторов, которые занимались различными аспектами авангарда, поскольку авангард 1920-х годов до сих пор остается непрочитанным до конца. Это закономерно для

направления, ориентированного на отказ от рациональности, логичности и «понятности». И все же должен быть «ключ». Перспективным нам кажется обращение к «главному нерву» кинематографа и искусства вообще: стремление увидеть за видимым – невидимое, за «фасадом» – сущность. В желании визуализировать невидимое содержится едва ли не самый глубокий семиотический парадокс творчества.

В литературе подобную радикальную попытку подать невидимое через словесный ряд совершил Д. Джойс. Напомним также исследование Вяч. Иванова «Видимое и невидимое в фольклоре», посвященное специфике словесной формулировки этой проблемы. Можно предположить, что именно визуальные искусства способны наиболее органично соединить «кажущееся» (модус *невидимого*) с конкретикой *видимого*. Действительно, по мере того, как кино приобретало статус искусства, в нем зрел потенциал передавать через видимое изображение то, что напрямую не улавливается глазом: «невидимые» планы визуального – акциденции духовного, чувственные модальности, феномены внутреннего мира и т.п. Понятно, что воплощение такой «сверхзадачи» предусматривает определенную техническую, общегуманитарную, антропологическую ситуацию, которая постепенно формируется в первой четверти XX столетия.

Поворотными в развитии нового искусства стали 1920-е годы, когда от принципа «отображения» кинематограф сделал выразительный шаг к антропоцентрическому принципу восприятия мира через «кажущееся»: взгляд на мир «изнутри» человеческого «Я». Резко индивидуальная стратегия мировосприятия установила приоритеты: взгляд сугубо личностный, со всеми невротично-мистическими комплексами. При этом на уровне экранного текста нашли отражение яркие индивидуальные особенности, не только автора как генератора идеи, но и читателя/зрителя как реципиента. В авангардном произведении, манифестирующем свою «левизну», экстремизм и непохожесть на произведения предшественников и современников, интерпретационный потенциал увеличивается радикально в результате специфической грамматики и синтаксиса звукопластического ряда. Пояснение этому феномену попытался дать М. Мерло-Понти: «Восприятие мира другими не может уравняться с моим собственным восприятием ... **Я** переживает свое восприятие изнутри, а изнутри у него несравненная сила онтогенеза» [1, с. 59].

Пожалуй, первые попытки найти пластический эквивалент столь тонкой материи, как неповторимость индивидуального впечатления, были предприняты импрессионистами. Строго говоря, импрессионизм возник в изобразительном искусстве за столетие до своей кинематографической версии, и к авангарду прямого отношения не имел. Однако сам термин *impression* (впечатление) свидетельствует об изначальной ориентации на проекцию внешнего мира в сознании человека. Для киноимпрессионистов – представителей «первого авангарда» – ключевым стало понятие *фотогении* (Луи Деллюк), смысл которого в том, что кинокамера способна раскрыть красоту предметов окружающего мира, передавая через субъективные впечатления их чрезвычайность. Среди основных визуальных мотивов киноимпрессионизма – быстрая калейдоскопическая смена кадров, наглядно демонстрирующая мгновенные изменения настроения. Деллюк с группой единомышленников и преемников (среди них Жермен Дюлак, Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье и Жан Эпштейн) осознавали, что фильм может раскрыть внутренний мир человека, вмешиваясь в воспоминания, сны, фантазии и другие измерения духовной жизни; визуализировать прошлое и мнимое, реальное и фантастическое.

Актуализация позиции субъекта при обзоре объекта определяется английским термином *parallax* – уклонение, изменение положения предмета в результате перемещения глаза наблюдателя, который становится метафизическим центром, или «точкой сборки». Подобно тому как импрессионистская живопись заставила зрителя двигаться у полотна, то отдаляясь, то приближаясь в поисках места, из которого композиция отдельных цветных пятен и мазков кисти образовывала целостный образ, кинематографический импрессионизм побуждал к поиску оптимального «фокуса», подчеркивая уникальность индивидуального взгляда. О радикальном прорыве кинематографа к собственной художественной подлинности, к усовершенствованию языка, о кардинальном разрыве с принципами традиционных видов художественной культуры (в первую очередь, живописи, театра, музыки и литературы) можно говорить с появлением «второго авангарда», отличительной чертой которого стал поиск новых пластичных ценностей.

Начало антологии самодостаточных художественных форм положили «визуальные симфонии» В. Эггелинга. «Нагнетанию абстракции» в измерении экрана в большой мере способствовали произведения американского художника и фотографа Мана Рэя, творчество которого развивалось на пересечении дадаизма, кубизма, футуризма и сюрреализма. Это кинолента «Возвращения к разуму» (1923); созданный Маном Рэем совместно с Марселеем Дюшаном экспериментальный фильм «Анемическое кино» (1926), где через ритмическую повторяемость изображений происходит «выход в сферу психофизики». Среди опытов «второго авангарда» – «Механический балет» (1924, режиссер Фернан Леже) и его американский аналог «Принцип механики» (1930, режиссер Роберт Стейнер), построенные по принципу музыкального произведения, где законы ритмики привлечены для анимирования композиций предметов или же вовсе абстрактных форм. С кинематографическим ритмом активно экспериментировали художники-абстракционисты Викинг Эггелинг, Ганс Рихтер, Вальтер Руттман и другие. Использование радикальны-

ми субъективистами геометрических фигур в экспериментальных лентах «чистого кино» 1920-х годов отсылает нас к архетипическим концептам, принадлежащим не столько художнику-субъективисту, сколько всей цивилизационной культуре. И это еще достаточно «объективный» взгляд на мир.

Целесообразно здесь сослаться на исследование Вадима Скуратовского, который рассматривает знаковые маршруты киноизображения от люмьеровских «палео фильмов» к первым «абстрактным картинам» В. Эггелинга и Г. Рихтера (1919), к «Механическому балету» Фернана Леже (1924) как путь от «знака-икона», воспроизводящего непосредственно тот или тот предмет, к «знаку-символу», воспроизводящему сугубо условность. Автор наблюдает последовательное смещение в ходе «генеральной семиотической эволюции» семиотического космоса человека от «знака-икону» к «знаку-символу» [3, с. 146]. При этом ясно, что сам процесс символизации уже предусматривает усиление субъективного начала. Не вызывает сомнения, что «второй авангард» оказал мощное влияние на последующее развитие языка кино в целом.

В центре внимания представителей «чистого кино» был монтаж (следовательно, ритм, время, движение), что сближает их с представителями советского киноавангарда второй половины 1920-х годов. Вспомним передачу субъективных впечатлений действительности посредством динамичного монтажа на грани перцептуальных возможностей человеческого зрения в фильме «Человек с киноаппаратом» (1929, режиссер Дзиги Вертов, оператор Михаил Кауфман). В названии утверждается единство оператора со съемочной техникой, камера «очеловечивается»; так, имитация рефлексии зрачка достигается при помощи расширения-сужения диафрагмы объектива, а вполне импрессионистический образ кинокамеры с живым человеческим глазом на боковой панели – наглядный шаг от «видимого» к «кажущемуся».

Процесс последующего абстрагирования от «объективной основы» бытия ускорился и приобрел предельную откровенность в экспрессионизме как творческом методе, предусматривающем введение деформирующего коэффициента при отображении действительности творческим субъектом с целью выявления-демонстрирования *сущности* явления. Экспрессионизм (*выражение*) освободил художника от давления «депрессивной» реальности, поощряя «идеологию побега» в сферу сугубо субъективного выражения, т.е. во внешние проекции феноменов внутреннего мира человека; вместо «видимого» – «кажущееся». Киноэкспрессионизм, унаследовав живописный генезис экспрессионизма в целом, со средоточился в главном – на пластичной организации кадра, пытаясь через деформации материально-пространственных элементов передать их сущностное идеальное содержание, конкретику драматического выражения ужаса неуверенности, напряженный духовный опыт углубления в гнетущую темноту бессознательного. Экспрессионизм тяготел к галлюцинационной реальности. Наращивая условность таких художественных средств выразительности, как актерская игра, декорации, освещение, киноэкспрессионистам удалось создать в кадре атмосферу иррационализма, инфантилизма, эмоционального напряжения, беспокойства, мистического ужаса на грани безумия. Базовыми в их арсенале стали такие кинематографические приемы, как светотеневые аномалии, внесение деформирующего коэффициента в геометрию внутрикадрового пространства при создании самых фантастических транскрипций мира.

Выплеснув на экраны бред и галлюцинации, коллективные кошмары, страхи и мечты, различные феномены бессознательного, киноэкспрессионизм вступил в зону чувственного, а «чувственное движение не знает прямой линии. Зрение в этом отношении дает значительно больше, а именно намек на прямую линию». Пространство, воспринимаемое чувственно, имеет «мало общего с тем пространством, о котором мы знаем из геометрии. Чувственное восприятие не дает нам ни прямых, ни параллельных линий, оно искажает углы, линии и, наконец, оно никогда не дает нам безграничного поля – поля пространства» (П. Флоренский) [4, с. 339]. Художественные приемы экспрессионизма позволили кинематографистам преодолеть детерминацию реальности и визуализировать непростые пути индивидуального интуитивного познания мира. Характерные для мировосприятия экспрессионистов черты можно определить как борьбу между силами света и темноты, непростой выбор при противостоянии фатальной власти и иррационального хаоса. Наиболее последовательно эстетические принципы киноэкспрессионизма отражены в главном его фильме – «Кабинет доктора Калигари» (1919, режиссер Роберт Вине). Фильм снят в декорациях, созданных художниками-экспрессионистами группы «Штурм», которые осуществили радикальные трансформации пространства, демонстрируя в первую очередь измерение субъективных переживаний через создание атмосферы скрытого безумия, визуализацию разнообразных «искривлений» в болезненном мировосприятии героя, внедрение в зону таинственного, сумеречного.

К сущностным глубинам личности, где скрыты архетипы индивидуального и коллективного бессознательного, апеллируют представители *сюрреализма* – продуктивного направления европейского авангардного искусства, возникшего в 1920-е годы во Франции на почве немецкого романтизма, фрейдизма, интуитивизма Анри Бергсона и восточных мистико-оккультных учений. Для кинематографического письма в духе сюрреализма свойственно подменять бытийную реальность проекциями «внутреннего ландшафта сознания» – сновидений, бреда, детских воспоминаний – в попытках исследовать скрытое под оболочкой будничной определенности иррациональное *нечто*, далекое от повседневной практи-

ки. Отсюда давшее название движению понятие «надреальность» (surreal). Манифестом этого направления стал фильм «Андалузский пес» (1928, Л. Бунюэль и С. Дали). Ориентируясь на феномены бессознательного, сюрреализм вскрывает деформированные связи внутреннего мира человека с реальностью. Именно к такой «деформирующей оптике» обращаются художники направления, создавая образы диковинного через контрасты и диссонанс, разорванные, неожиданные ассоциативные ряды, когда, по выражению А. Бретона: «ум, освобожденный от всех критических притеснений и заученных привычек, рождает картины, а не логические предложения» [5, с. 37].

Не желая, чтобы анализ брал верх над живой эмоцией, идеологи этого направления призывали художника отбросить «груз логики», больше доверять образам сновидений, не боясь впадать в детство; в какой-то мере в «детство человечества». Сюрреалисты абсолютизировали не подчиняющиеся законам чистого разума ценности традиционной эстетики и общепринятой морали, визуализировали параллельные содержания бессознательного, образы, которые кроме эпатажа и шока одновременно вызывали туманные аллюзии и резонанс у зрителя. «Эффект узнавания» кажется вполне закономерным, учитывая общность источника креатива и зарождения сущностных содержаний сновидений, других порождений глубинных слоев человеческой психики. Таким генератором творчества и одновременно сферой продуцирования хаоса чувственных образов признана неконтролируемая напрямую сознанием область подсознания, или «предсознания» (И.Г. Фихте, Ф.В.Й. Шеллинг). Здесь, в удалении от власти будничной логики, рождаются причудливые ассоциации, спонтанные, парадоксальные, абсурдные сочетания образов, хаос чувственных, предельно субъективированных версий мироздания, что и получило яркое воплощение в произведениях кинематографического авангарда 1920-х годов.

**Заключение.** Манифестируя эстетическую новизну, а в первую очередь новизну формы, киноавангард 1920-х годов в запале борьбы со стереотипами стремился продемонстрировать условность социальных, моральных, эстетических норм, подчас даже на грани эпатажа и эстетического шока. Как откровенный леворадикальный жест представители нового киноискусства адаптировали в его сфере наиболее актуальные методы художественного творчества на стыке синтеза различных видов искусств. Среди новаторских тенденций авангарда – воплощение жажды к выразительности, визуальности, укорененное в генетической связи кино с изобразительным искусством. Не случайно именно формальные поиски в живописи породили большинство – «измов» в кинематографе авангарда. Закономерным следствием абсолютизации формы киноавангарда стали: отказ от принципов традиционной нарративности и тематики, принципиальная бессюжетность, антиповествовательный пафос и потеря фабульного начала.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мерло-Понті, М. Видиме і невидиме / М. Мерло-Понті. – К.: Видавничий дім КМ «Академія», 2003. – 268 с.
2. Кракауэр, З. О фотографии / З. Кракауэр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photocrafting.wordpress.com/2012/12/21/kracauer-on-photography-analysis>.
3. Скуратівський, В. Із нотаток до проблем кінозображення / В. Скуратівський // КINO-КОЛО. – 2006. – № 29. – С. 145 – 147.
4. Флоренский, П. Лекция № 6 / П. Флоренский // Собр. соч. Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии [Текст] / свящ. П. Флоренский; ред. и авт. предисл. игум. Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 446 с.
5. Breton, A. Les manifestes du surrealism / A. Breton. – Paris, 1924. – 58 р.

Поступила 14.09.2013

## VICTORY OF THE PERCEPTIBLE CHAOS OVER THE INSENSIBLE LOGOS IN THE AESTHETICS OF THE FILM AVANT-GUARD OF THE 1920<sup>TH</sup>

### I. ZUBAVINA

*On material of the avant-gardist cinematograph of the 1920<sup>th</sup> an attempt to find the “basic nerve” of the cinema and art in general is made the aspiration to see the visible beyond the invisible – the point beyond the “façade”. It is shown how unrealistic aesthetics of cinematographic advance-guard testifies to actualization to position of subject in the spiritual climate of beginning of XX of century, about victory of the perceptible beginning over strict logic of the rational thinking.*