

**ЯРОСЛАВ РОМАНОВИЧ ИВЛЕВ**

УДК 791.43.03

Студент бакалавриата Института Философии,  
Санкт-Петербургский государственный университет  
Санкт-Петербург, Россия  
y.prolepsis.i@gmail.com

## **КИНО КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ: ЧЕЛОВЕК, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ**

*Аннотация:* Чары кинематографа непрерывно окружают человека, выросшего в современной культуре. Фильм при этом не просто становится симуляцией жизни, но сама жизнь начинает мыслиться как фильм. Не обманывается ли человек, осмысляя свой опыт присутствия в мире как фильм? В чем заключается онтологическая сила кинематографа, которая неотразимо воздействует на зрителя? Беспрецедентная вариативность, спутанность и эстетическая перенасыщенность кинематографа заставляет нас вновь и вновь обращаться к вопросу о том, что же это за вид искусства, который будто объял в себе все прочие. Интенцией настоящей статьи является не аналитическая деконструкция эстетического опыта кинематографа, и демонстрация его полученных в рассечении художественных отношений, скорее нащупывание самого генезиса этого высшего искусства, способного вместить в себя любое другое и дать ему голос. Эта работа не стремится рационализировать, обескровить его чары, — здесь представлена попытка просветить их изнутри, не лишая известного обаяния. Кино — не просто предмет данного исследования, но трофей, к которому необходимо прийти. Эта необходимость реализации кинематографа — как культурно-историческая, так и чисто философская, обнаруживающаяся в самом отношении человека и мира, — есть то, на чем строится весь путь исследования. В конечном счете, различение человечности кинематографа и кинематографичности человека оказывается невозможным. Мнение, согласно которому кинематограф считается чем-то просто уподобляющимся жизни и тем самым умерщвляющим ее, предстает не совсем очевидным. Фильм

не отнимает у жизни ее самость, но, напротив, служит ее утверждению через амплификацию, чему способствует установление особых пространственно-временных отношений эстезиса.

**Ключевые слова:** кинематограф; феноменологическая эстетика; нарратив; синтез искусств; длительность; сверх-пространство; онтология фильма.

**Для цитирования:** Ивлев Я.Р. Кино как синтез искусств: человек, пространство и время // *Studia Culturae*. 2024, 2 (60). С. 199–227. DOI: 10.31312/2310-1245-2024-60-199-227.

**YAROSLAV R. IVLEV**

Student of a bachelor degree of Institute of Philosophy,  
St. Petersburg State University  
St. Petersburg, Russia  
y.prolepsis.i@gmail.com

## **CINEMA AS SYNTHESIS OF ARTS: PERSON, SPACE AND TIME**

**Abstract:** Charms of cinema continuously surround the person who grew up in modern culture. The movie at the same time not just becomes simulation of life, but life begins to be thought as the movie. Whether the person is deceived, comprehending the experience of presence in the world as the movie? What does the ontologic force of cinema which irresistibly influences the viewer consist in? The unprecedented variability, confusion and esthetic oversaturation of cinema forces us again and again to address a question what art form, which as if embraced in itself all others is. Intension of the present article is not the analytical deconstruction of esthetic experience of cinema and demonstration of its art relations received in section, it is rather a fumbling of the genesis of this highest art capable to accomodate itself any other and to give it a voice. This work does not seek to rationalize, exsanguinate him charms — the attempt to illuminate them from within is presented here, without depriving of the known charm. Cinema — not just a subject of this research, but a trophy to which it is necessary to come. This need of realization of cinema — both cultural and historical, and purely philosophical, found in the relation of the person and the world — is on what all way of a research is under construction. Eventually, distinction of humanity of cinema and cinematic of the person is

impossible. The opinion according to which cinema is considered something simply assimilating to life and by that destroying it appears not as absolutely obvious. The movie does not take away her egoism from life, but, on the contrary, serves her statement through amplification that is promoted by establishment of the special space-time relations of an estezis.

**Keywords:** cinema; phenomenological esthetics; narrative; synthesis of arts; duration; super space; movie ontology.

**For citation:** Ivlev Ya.R. Cinema as synthesis of arts: person, space and time // Studia Culturae. 2024, 2 (60). P. 199–227. DOI: 10.31312/2310-1245-2024-60-199-227.

«Так мы видим, что каждое искусство располагает свойственными ему силами, которые не могут быть заменены силами другого. В конечном итоге мы приходим к объединению сил различных видов искусства. Из этого объединения со временем и возникает искусство, которое мы можем уже предчувствовать, — подлинное монументальное искусство».

*В. Кандинский*

## Введение

Эти строки, взятые из трактата «О духовном в искусстве» Василия Кандинского, впервые были опубликованы в декабре 1911 года [1, с. 40]. В это же время из белой зоны неразличимости постепенно восходит заря нового искусства — кинематографа. Вряд ли кто-либо будет спорить с тем, что именно кино является важнейшим искусством нашего времени, хотя появилось оно совсем недавно, чуть больше века назад. В чем же его особенность? Интуитивно мы понимаем: в явлении кинематографа кроется смутное, почти не поддающееся объяснению таинственное обаяние, но то, к чему оно зовет, и то, каким образом своим существом обволакивает зрителя, остается загадкой, которую не то что разгадать, а даже уловить трудно, где-либо локализовать. В отношении кино, крайне многомерного по своему строению, очень сложно решить, где

стоит вести поиск: по ту сторону экрана или по эту, или вовсе сосредоточиться на нем как на непроницаемой поверхности без подспудной глубины. Да и стоит ли вообще искать?

Кажется, любую загадку, в особенности эту, нужно не столько пытаться эксплицировать вовне и разворачивать в план-схему, определенным логическим образом расчерченную, просто еще не прочитанную, сколько попытаться прожить. Поскольку само понятие загадки отводит нам внешнюю позицию по отношению к ней, быть может, стоит не столько тянуть ее на себя, сколько самим открыться ей, вникнуть в ее особый мир, попутно модифицируя самих себя. А посему не кино нужно вместить в нас, но самим попытаться проскользнуть в него, причем проскользнуть в его изначальность. Нужно не просто искать ключи к его образу, намереваясь распахнуть его и посмотреть снаружи, что он в себе содержит, но самим разомкнуться в его направлении и увидеть его изнутри. Этот метод можно озаглавить *феноменологическим вживанием*, и его руководящим принципом будет не только попытка развернуть смысл некоего предмета мышления, поскольку это лишь второй этап, — но первоначальное просачивание в изучаемый нами феномен, стремление к его ядру, которое кристаллизуется на выходе из определенного культурного состояния как своего истока. Именно в таком истоке всякое явление культуры обретает свою форму и насыщается возможными содержательными силами. В конечном счете, феномен кино как предмет данного исследования оказывается Символом, но таким, какой сам возникает на основе множества других. Ядро кинематографа *синтетично*, а потому и путь к нему будет довольно разметан и сложен.

В своей концепции монументального искусства Кандинский пишет, что оно как единая духовная пирамида невозможно без последовательного и вкрадчивого исследования каждого из искусств своих «внутренних сокровищ», и такое внутреннее стремление, духовное по природе, служит точкой

их соединения [1]. Кинематограф, провозвестником которого Кандинский выступает, становится возможным лишь в тот момент, когда каждое искусство настолько прорабатывается изнутри, что находит в себе духовные ростки, своеобразные нематериальные проблески, общие всем прочим искусствам, неделимые на частности и тотальные. Имеет смысл предположить, что именно в них и осуществляется озаглавленный синтез, который предстает, поэтому не внешним, но исключительно внутренним и существенным. Разумеется, к полной его реализации кино пришло не сразу, а постепенно, но, тем не менее, в нем и стоит искать его движущую силу.

Собрать в единую всеохватывающую систему многообразия кинематографа — задача вряд ли посильная, а если и выполняемая, то требующая бесконечного возобновления и восполнения. Как неизбежно и неуклонно меняется кино, точно так же постоянно перекраивается, дополняется и репродуцируется его теория. Есть сомнение, что вообще целесообразно строить для кинематографа какой-либо метанарратив, ведь он функционировал бы по принципу прокрустова ложа, дробя или растягивая любой частный фильм под свою метрику, насильно вгоняя его в свою концептуальную парадигму. Но вместе с тем все же необходимо некое видение устройства и принципов кинематографа, понятие о его эстетических основаниях и особенностях выражения, ведь осмысление произведения искусства неотъемлемо от того, произведением чего оно является. Кино в значении *вообще кино* точно так же, как и литература, музыка, архитектура или театр, представляет собой особого рода эстетическую плерому, то есть некую полноту, предельный в самом себе формально-образный каркас, который предлагает духовному содержанию войти в созерцающего в определенной эстетической модальности. Но чтобы зритель мог распределить фильм и увидеть в нем это невидимое, требуется понимание образно-смысловых каналов, с помощью которых кино как *сфера*

*выражения* трансформирует некий смысл в образ, предлагая его зрителю. Зрителю, который, в свою очередь, возвращает образ к его выражаемому через свое понимание. И чтобы увидеть в фильме *значащее*, а после того, как увидеть, не растерять его на пути этой трансгрессии от образа к предельному смыслу, высказыванию о Жизни, необходимо понимание этих самых оснований кинематографа как конкретного искусства, обладающего особым языком. К тому же эстетический опыт требует движения с обеих сторон, так что духовное не войдет в воспринимающего, если сам воспринимающий не войдет в художественный образ, где они встретятся. А для того, чтобы войти в фильм, нужно знать, где находятся двери. Чтобы войти в фильм, нужно войти в кино, а чтобы войти в кино — нужно прочувствовать его как особый феномен культуры, возникший в контексте особого миропонимания и состояния искусства.

### **Пространство как место упорядочивания чувственного в созерцании: фотография и живопись**

Понять кино можно как творение своего времени. Вместе с тем войти в него можно лишь осознавая конституирующие его формальные измерения: здесь они также называются образно-смысловыми каналами, поскольку предоставляют собой возможность кинематографическому образу в принципе состояться, причем таким способом, что он являет собой особую емкость для смысловой составляющей, для *духовного*. Таковыми фундаментальными формальными измерениями выступают, разумеется, *пространство и время*. Иммануил Кант в своей трансцендентальной философии прекрасно раскрыл их сущность в качестве априорных форм созерцания. Всякий эстетический опыт свершается в матрице этих способов человеческого восприятия. Это исследование не берётся ставить под сомнение данный пункт кантовской философии

и принимает его как отправную точку для теоретического движения. Но вместе с тем *понятия* пространства и времени (отнюдь не они сами) — то, как мы их схватываем в понимании, мыслим в актуализации по отношению к воспринимаемому нами, — могут меняться. Пространство в рамках одной культуры может мыслиться отличным образом от пространства в рамках другой. Точно так же и со временем. Важно сказать, что пространство и время, вероятно, функционируют одним и тем же способом у всех, однако *модальность понимания* пространства и времени в привязке к воспринятому, уже организованному в созерцании, разнится. Задача сейчас такова — соединить два необходимых пункта для вживания в кинематограф: увидеть то, каким образом трактовались и выражались в искусстве пространство и время в тот момент, когда возникал кинематограф, то есть в начале XX века.

В первой «Критике» мы читаем: «Посредством внешнего чувства (свойства нашей души) мы представляем себе предметы как находящиеся вне нас, и притом всегда в пространстве. В нем определены или определимы их внешний вид, величина и отношение друг к другу» [2, с. 50]. Этим Кант говорит, что всякое внешнее созерцание — а по своей природе оно направлено исключительно на объекты, доступные чувственности, — основывается на пространственном представлении как априорном, то есть таком, которое не следует из опыта (апостериорное), но конституирует его. Пространство есть форма внешнего созерцания, в нем происходит всякий зрительный эмпирический опыт — это положение, причем развернутое именно через кантовскую систему трансцендентальной философии, поистине фундаментально для всей интеллектуальной традиции, которая следовала за великим немецким мыслителем. Кант в своей «Критике» закладывает основу не только для нового понимания человеческого познания и способностей мышления, но и в принципе задает возможность эстетики как философской дисциплины. Сила

этого положения в том, что оно не человека помещает в пространство, а пространство — в человека.

Однако, как бы ни была сильна кантовская трактовка пространства, она тем сильнее, что берет пространство функционально, то есть в чистом виде и без привязки к конкретной и случайной актуализации. Но человек как конечное существо немислим без эмпирической наполненности чувственными образами, без предметности, которая как раз и упорядочивается в пространстве. Здесь перед нами открывается интересная возможность: проследить особенность проявления пространства в качестве возможности опыта к конкретному опыту человека конца XIX века, запечатленному в европейском искусстве.

К пространственным искусствам принято относить изобразительные и пластические искусства: живопись, фотографию, скульптуру, архитектуру. Поскольку мы ведем речь о кинематографе, то в отношении его пространственной обусловленности следует говорить именно об изобразительной традиции, ведь задача кино — изобразить определенные события на экране. Экран в пластическом смысле остается материальной основой произведения того же порядка, в каком числятся холст и бумага для печати фотографии. Здесь мы подбираемся к первым искусствам, сделавшим кинематограф возможным: *живописи и фотографии*.

На этом моменте стоит сделать паузу и взглянуться в живопись и фотографию того времени. Начнем с того, что фотография в строгом смысле не считалась за искусство. Это была едва возникшая техника, которой еще предстояло обрести статус искусства: фотография на тот момент — *тэхнэ*, а не *поэсис*. Но в ней обнаружилась такая негативная сила, которая быстро вылилась в позитивное преобразование живописи. Явление фотографии поставило под вопрос реалистические требования перед живописью: в чем смысл создавать художественную композицию на основе сухой репрезентации, когда

фотография куда эффективнее запечатлевает предметность через объективную замкнутость в образе? Здесь произошло существенное разделение: область предметности как таковой ушла из фокуса живописи и стала достоянием камеры, живопись же задалась новыми смыслами и целями, сопряженными с чистой феноменальностью: беспредметной или же предметной в отношении сугубо художественного как *сознательного* поэтиса. Предметной в той мере, в какой человек впечатляется чувственным миром (импрессионизм), выражает себя через внутренние содержательные смыслы в предметности (экспрессионизм), раскладывает видимое на составляющие элементы через самую свою способность геометрического постижения (кубизм).

Изменение характера чувственных образов, которые реализуются в совершенно новые композиции на холсте, предопределило и иную пространственность как форму этих образов, ведь пространство отныне должно актуализироваться так, чтобы раскрывать не предметные отношения, какие мы фиксируем в повседневности через застывшие образы, а «еще-не-предметные», «сверхпредметные», «до-предметные» и так далее. Поэтому-то и уничтожается классическая глубина у картин (перспектива отрицается, растягивается, схлопывается), изображения становятся плоскими, наслаивающимися, ломаными, дисгармоничными на первый взгляд. Пространство в живописи конца XIX века и всего (за редкими исключениями) XX века — не обычное пространство, оно не предполагает топос для человека, — это пространство смыслов и символов человека, это топос феноменов (феноменов не Канта, но Гуссерля, Кассирера и т.д.). Зритель уже не может представить себя живущим в мире картины (по крайней мере, это очень затруднительно сделать), потому что он и есть эта картина. Именно в этом смысле картины XX века — это поверхности, поверхности как непроницаемые для нас состояния нашего же сознания. Живописное пространство

переходит в форму метафизического, где его актуализация не детерминируется предметностью и внешней законосообразностью, но определяется и модифицируется художником в зависимости от его художественных интенций.

Однако мы все еще живем в предметном мире, и вряд ли это когда-либо изменится — такова доля человека. Остается спросить: какое искусство будет отныне отвечать за физическое пространство, фиксировать его понимание? Способна ли к этому на тот момент была фотография? История рассудила: кинематограф еще раньше, чем фотография, перешёл из разряда технэ в разряд поэсиса. Обусловлено это было особенным качественным и количественным восприятием чувственных образов в созерцании, которое сформировалось в то время. Истоки этого все так же следует искать в культуре: каким стал человеческий мир в конце XIX века? А еще точнее, что видел человеческий глаз?

Жизнь в Европе вошла в финальную стадию урбанизации: городские образы вытеснили пасторальные, динамика раскрутила вереницу созерцаемого на новый уровень — оно перестало помещаться в наблюдаемом пространстве. Множество видимого перестало пребывать в иллюзии самодостаточности, но стало всегда предполагать сопредельные пространственные множества: то те, из которых элементы попадают в поле зрения, то те, в которые они удаляются. Пространство незримым образом расширилось, растянулось, пробросилось далеко вперед. При этом сами дали стали доступнее в силу технического прогресса: корабли, поезда и автомобили стали машинами по преодолению этого перенасыщаемого образностью и устремляющегося в бесконечность пространства. Оно уже не могло быть осмыслено в рамках фиксированного изображения. Фотографический кадр на тот момент еще не выработал собственную эстетическую концепцию, которая обосновала бы его право на статус поэсиса, его дискретность еще

не нашла в себе художественные потенции к актуализации в качестве сферы выражаемого; он оставался сферой запечатляемого. Статика чувственного образа в качестве предметного и явленного через физическое пространство не соотносилась с символическим пониманием физического пространства как такового. Она разрушала его принципиальную тотальность, образные содержания которой беспрерывно циркулируют между видимыми подмножествами и именно посредством этого нечто выражают, ибо *выражением предметного стало движение*, а не покой. Предметный мир окончательно сорвался с места, утратил равновесие. Такой мир могло осмыслить и художественно постичь только такое искусство, которое имело бы дело с темпоральным разворачиваем пространством через движение. Физическое пространство, какое-то время, остававшееся без внимания с момента перехода художников в пространство метафизическое, обрело себя в обновленном виде через кинематограф. Именно в этом смысле Делез говорит, что кинематограф начинается с оперирования *образами-движениями*.

Здесь же проведем демаркационную черту между фотографией и кинематографом. Примечательным в этом контексте становится понятие *фотогении*, разработкой которого занимались Луи Деллюк и Жан Эпштейн. Жиль Делез, в своем анализе французского довоенного монтажа пишет, что фотогения «занимается образом, «увеличенным» через движение» [3]. В конечном счете именно движение оказывается решающим для новой концепции пространства чувственных образов предметного порядка. Но, прежде чем обратиться к движению, нужно понять, что делает его возможным и вместе с тем необходимым.

Второе формальное измерение кинематографа — на самом деле куда более важное — это время.

## Время и Открытое целое как модальность созерцания духовного. Длительность и сознание. (Музыка)

Вопрос о времени настолько неисчерпаем и настолько много существует концепций его понимания, что если изложить их все, притом соединив друг с другом и вместив в общую теорию, то можно было бы, наверное, понять тайну вселенной, насколько она вообще доступна нашему мышлению. Или, вернее, понять тайну сознания, осознающего вселенную. Еще Аврелий Августин продемонстрировал, что время, рассматриваемое самостоятельно сущим, представляет собой бессмыслицу, а потому оно может существовать исключительно в человеческой душе, заключаясь в трех ее действиях: воспоминании (настоящее прошедшего), созерцании (настоящее настоящего) и ожидании (настоящее будущего). Важной фигурой можно назвать Рене Декарта, и хотя сам он не занимался в эксплицитном виде проблематикой времени, без него немислима вся последующая философия времени, которая полноценно оформилась лишь в начале XX века. Декарт в «Медитациях» разводит две отличные друг от друга субстанции: вещь протяженную и вещь мыслящую.

Протяженность существует в пространственных отношениях и обладает свойством делимости. Мышление же таково, что в принципе не может быть делимым. *Cogito* (с лат. «мыслю») — схватываемая в ощущении самого себя точка, абсолютный момент озарения, и найти ему какой бы то ни было пространственный топос невозможно.

Здесь перед исследованием, минуя множество существенного и важного, но не относящегося к цели работы, вновь появляется Иммануил Кант. В чем признается еще одна особенная роль Канта в отношении эстетики и философии в принципе, так это в том, что он совершенно неподражаемо выразился о времени как нашей априорной форме созерцания. Время, по Канту, — это форма созерцания души самой

себя, своих внутренних состояний [2]. Это положение приводит его к следующему: все существует во времени только потому, что всякое представление (неважно, внутреннее ли оно или внешнее, то есть обращенное к чувственно воспринимаемым предметам в пространстве) есть внутреннее состояние нашей души. Всякое явление существует во времени, поскольку оно есть *для нас*, а сама душа оказывается не в пространственном измерении, а *темпоральном*. Фундаментальность кантовской эстетики именно в том и состоит, что она не время выражает через пространство (что было довольно общей практикой до него), а пространство помещает во временное представление. Время — кантовское обоснование возможности души быть самопознающей, но мысль эту он не разворачивает до предела: она будет по-настоящему развернута лишь в XX веке, как раз тогда, когда возникает феномен, ставший темой настоящего исследования.

Время нельзя увидеть, невозможно его обозреть разом, как пространство, поскольку оно *вершится внутри*. И все же нет ничего для нас существеннее и ощутимее времени. Чувство времени становится невыносимым и мучительным именно потому, что оно от нас ускользает, всегда оставляет незаполненные пустоты и разрезы: а что будет дальше, а что в прошедшем меня привело сюда? Время — это такая непроницаемость для человеческого сознания, которая непроницаема в том смысле, что она, окаймляющая движения нашего мышления, и составляет форму сознания, последовательно поднимающегося до предельного в содержательности самосознания. Тем не менее, эта непроницаемость динамична, парадоксальным образом открыта новому. *Время, таким образом, — это открытая Непроницаемость и непроницаемая Открытость*. Мы не можем выйти за пределы самих себя (в смысле помыслить что-либо не в пределах собственного мышления), а потому и положить отличное от нас вовне сознания, то есть в пространственном измерении как таковом,

поскольку безвременно созерцаемое (немыслимое) пространство, заполненное некоей предметностью, и было бы нами. Однако мы можем положить отличное от нас как субъективной силы в нас самих, и это происходит в процессе объективации восприятия в сознание некоей предметности, т.е. системы определенных представлений. *Множественное* существует во времени и только в нем. Так мыслит наш дискурсивный рассудок, переходящий от мысли к мысли. Так наши чувства сменяют друг друга. Все это говорит о том, что бесчисленное богатство бытия, полное инаковостей, существует во времени, а это время есть время сознания.

*Но человеческое сознание — это не просто время, а время во Времени (длении).* Такую мысль не было бы возможно сформулировать на основании одного лишь Канта, который понимал время замкнутым на субъекте за счет атрибутивности ему в качестве способа самосозерцания. Анри Бергсон — следующий после него ключевой философ в вопросе о времени: его заслуга в том, что он увидел субстанциальное Время, Время само по себе, которое, истолкованное в духе позитивной метафизики, назвал *Длительностью*. Поскольку нас интересует не столько бергсоновская концепция времени сама по себе, сколько в перспективе входа в мир кинематографа, то речь о времени Бергсона (которое в данной работе отмечено как большое Время) будет вестись через его трактовку Делезом, представленную им в монографии «Кино». Делез отмечает в мысли Бергсона следующее: целое (не в значении пространственного множества, а в значении абсолютной вселенской тотальности, включающей все актуальные движения во всем гомогенном пространстве) не дано и не задаваемо. Это неизбежно приводит французского философа к выводу: «если целое незадаваемо, то причина здесь в том, что оно является Открытым и что ему свойственно непрестанно изменяться или же способствовать возникновению чего-то нового, словом — длиться» [3]. Таким образом, мы приходим

к тому, что Время как длительность есть имманентное свойство Открытого целого, и она (длительность) существует «открываясь в сторону некоего целого либо совпадая с целым как Открытостью» [3]. Это целое познается через длительность Духом, но этот Дух уже больше простого сознания, ибо, осознывая целое, он может его осознать только будучи сам целым (самосознанием) и вместе с тем Открытым.

Теперь, наконец, возможно прояснить концептуальный аппарат относительно времени, фундаментальный для настоящего исследования. Как уже было сказано, время вообще — это непроницаемая Открытость, или же открытая Непроницаемость. *Непроницаемость* — малое время, время человеческого мышления и чувствования в значении сознания; оно есть рассыпанное время (воспоминания прошлого, созерцания настоящего, предвосхищения будущего, — и все это посредством смены друг друга, очередности в одном темпоральном измерении, которое мы, как подметил Кант, представляем с помощью прямой линии в наглядном созерцании). Малое время как Непроницаемость беспрестанно собирается в целое во Времени большом — Открытости. *Непроницаемое сознание становится Открытым осознанием*. Если первое есть некая сменяющаяся очередность *сознаваемого*, то второе — ускользающая целокупность осознанного. Это и есть время во Времени: каждый раз мы оказываемся в том или ином моменте, который осознаем как сопряженный с прочими через непрестанное дление.

Особенностью такого взгляда на вопрос о времени мы обязаны тем же культурным процессам, протекавшим на стыке веков. Все заполонило движение, все предметы сорвались со своих мест и устремились в неизвестность. Особый духовный подъем в начале XX века нам о том и говорит: предчувствие чего-то принципиально нового и небывалого выразилось в новых художественных формах (живопись, архитектура, театр, литература, музыка), все более совершенных

технических изобретениях, новых социальных превращениях. В общем, появилось *новое*. Его уже нельзя было вписать в прежнее понимание времени через движение между трансцендентными и вечными позициями сущего, движение от мыслимого потенциального к мыслимому актуальному, логическая форма которых, в конечном счете, совпадает. Потенциальное перестало задаваться заранее. Об этом говорит и тотальная неопределенность, выраженная в текстах всех виднейших интеллектуалов того времени. Новой эпохе требовалось новое искусство: такое, которое смогло бы запечатлеть это движение в качественно иное будущее, это почти осязаемое дление. Никогда еще, даже у Гегеля, Дух так не требовал выражения самого себя. Так что было бы наивно предполагать, будто только появление техники обусловило появление кинематографа. Сама эта техника была обусловлена новым требованием.

*Музыка.* Еще в «Портрете Дориана Грея» Оскар Уайльд воспевал ее с точки зрения формы как прообраз всех искусств. Музыка — самое духовное из искусств именно в силу того, что она невидима и воспринимается лишь во времени, то есть сознании прекрасного. Прекрасного, которое вызывается к жизни не самими звуками, но движениями вибрирующего осознания. Поэтому музыка — главное искусство конца XIX — начала XX века. Быть может, даже не сама по себе, но звучащая в рамках других искусств. Поэты-символисты признали в музыкальности основу для своих метрических изысканий, художники-абстракционисты заговорили о музыкальности живописных форм и красок. Музыка на самом деле вошла в ядро кинематографа еще до появления полноценного звукового сопровождения. Само кино, если вдуматься, есть музыка предметности, мелодия жизненной истории, симфония событийности. Музыка в кино — это карнавал зримой образности, оркестром которого является монтаж. Как музыка говорит о целом посредством мелодии, так и кино

говорит о целом посредством попытки уловить его в наглядности Открытого.

### Движение. Материя, стремящаяся к раскрытию целого. (Литература и театр)

Целое динамично в своей длительности. Длительность же этого целого выражается в пространственном движении. Осознавая жизнь, мы возвращаем физическое движение к выражаемому духовному целому. Другими словами: эти пространственные движения жизни мы понимаем внутри временного протекания сознания, которое на границе длениа собирает все им прожитое в единство. Что важно, само деление вынуждает нас вновь и вновь дополнять, переизбирать и творить это единство.

До сих пор целое никак не было охарактеризовано, что и нужно сейчас исправить. До этого пункта не было принципиально, говорим ли мы о целом вселенной или о целом конкретной жизни, поскольку формально целое Универсума и целое Индивида ни в чем не различаются: и то, и другое осмысляется в рамках времени вообще. Их различия содержательны. В первом случае мы можем поддаться соблазну и отвлечься от человеческого момента, начать говорить о некоем метафизическом бытии и направить сознание на чистое осознание. Но глупо приступать к этому порыву, предварительно не находя самих себя посредством самосознания. Как уже было сказано, целое может быть понято только целым: Жизнь вообще может быть осмыслена только собранной в единство малой жизнью. Для начала нужно увидеть в себе человека, а чтобы его увидеть, нужно его собрать, пропустив через сознание все свое эмпирическое время, то есть как раз-таки *сплести разбросанное малое время в длительность*. И тогда мы увидим целое Индивида — самосознание. В конечном счете, наша жизнь — это и есть собирание, творчество самих

себя. Наивно полагать, будто малое время может быть без большого и наоборот: Время как Открытость предполагает насыщение сознания все новыми и новыми восприятиями, ведь движение окружает нас непрерывно, однако она же (Открытость) подразумевает собственную сознательную реконструкцию из рассыпанных мыслей, воспоминаний, чувств, которые случались с нами в тот или иной момент. *Познание своего целого — это реконструкция своей длительности из движений, которые ее выражали и уже ушли в малое время сознания.* И вместе с тем само это собирание происходит на границе дления. Пока этот процесс протекает, он уходит в воспоминание, которое потом придется интегрировать в новую Открытость. Так, в беспрестанных догонялках, и проходит самопознание. Случается это соприкосновение с целым в изложении истории, *нарративе.*

Материя движется, жизнь проходит, люди вокруг меняются, чувства вспыхивают и угасают. И все это происходит с каждым из нас. Каждый из нас — Открытое целое, а движения, с ним связанные, и осуществляют его раскрытие.

Вся эта предельность языка была необходима для того, чтобы наконец обнаружилась формальная возможность и необходимость нарратива в кино, который один по — настоящему и существенен. Саму нарративность кинематограф перенимает от литературы и театра, это и есть следующие элементы синтеза.

Всякий нарратив есть миф. Он связывает в длительность некое (в изначальном виде — перводанное) Открытое целое, причем таким образом, что сам является движением в бытии и поэтому выражает дление, — он сам становится непроницаемостью, нуждающейся во включение в новое Открытое целое, схватываемое в новом нарративе. Так, нарративность заполонила всю культуру. Однако внутри этого тотального способа во схождения от сознания к самосознанию (или просто осознанию) существует множество модальностей, какими можно его осуществлять. Здесь нас интересует

*художественная*. Сама же художественная модальность нарратива может быть расщеплена на литературу, театр и кинематограф (с соответствующими уточнениями, о которых нужно говорить отдельно). Элементами первого вида являются высказанные слова, второго — совершенные действия, третьего — изображенные на экране события («образы-движения» или же «образы-время», как называет их Делез). Литературный нарратив разворачивается в виртуальном пространстве, театральный — в очерченном настоящем пространстве, кинематографический — в сверх-пространстве, моделирующимся из множества пространств, связывающихся в некую полноту, которая усиливает полноту и Времени: как малого, так и большого. Сила кинематографического нарратива как раз таки в том, что он берет самое существенное от первых двух: оживляет литературную образность и поэтичность, то есть переводит их в чисто эстетический план человеческого существования. А театр рассеивает по всей предметности, позволяя выразительно действовать любому существу: волнующемуся морю, покачивающемуся на ветру цветку, звонящему телефону, падающему снегу. В фильме все полно движения, выражающего как человеческое Открытое целое, так и онтологическое в их связи друг с другом.

### **Человек в кино. Кинематографический план — дом человеческого. (Архитектура)**

В книге «Поэтика пространства» Гастон Башляр пишет о доме так: «Он — крепкий панцирь, облегающий тело хозяина, и вместе с тем он растягивается на бесконечные пространства. Иными словами, его обитатель то полностью защищен от внешнего мира, то беззащитен перед любой случайностью. Дом — это капсула, и дом — это мир» [4, с. 94]. Свое исследование человеческого пространства французский философ всецело выстраивает на поэтическом образе дома во всех свойственных ему тональностях: дом служит человеку первым

пространством, точкой отправления бытия, но в то же время он — цель, к которой возможно прийти только в конце, ведь овладевают домом, лишь утратив его. Понятие дома — это способ размежевания физического пространства в том смысле, что именно оно задает метрику пространственных различий, обеспечивающих ритмы человеческого движения. В то же время образ дома — колыбель памяти, сохраняющая существеннейшие ценности каждого из нас в своих узелках концентрированного, уже пропущенного сквозь нашу жизнь пространства. Субъективное малое время человека рассеяно по домам его прошлого и по мечтам о пространствах будущего, которым еще предстоит стать его собственными. Дом, таким образом, служит местом встречи пространства, времени и человека. *Дом — корень человеческого присутствия.* Как точно Башляр подмечает, что все мы грезим о домах: с ними связываем мечты, им предаемся в воспоминаниях. И как много было пройдено дорог, соединяющих наши дома, дорог, раскидывающихся веерами по всем направлениям нашей жизни.

Значение приведенной книги просто, но в то же время фундаментально: Башляр заявляет, что для человека нет бытия без обитания в нем, а функция обитания есть первейший экзистенциал. Все дело в акцентах: именно поскольку настоящее исследование нацелено не на выявление всеобщего метафизического отношения «бытие-человек» в кино, но на выражение в нем конкретного отношения «человек-бытие», которое отправляется с позиций антропокосмизма, со всей его наличной психологичностью и предметной насыщенностью, — постольку мы отодвигаем на второй план хайдеггеровский экзистенциал онтологически чистой «заброшенности», а на первый выдвигаем башляровский экзистенциал «обитания», всегда стягиваемый видимой образностью. Разница в залоге: в первом случае человек пассивно забрасывается в бытие, а во втором — поэтически различает его пространство для себя, чтобы самому забиться в него как в свой уголок.

Зритель всегда воспринимает изобразительный план фильма как подручное пространство. Это происходит, поскольку он всегда потенцируется в него самой формальной Открытостью кинематографа: пространство в нем всегда живое, герои там беспрестанно двигаются, причем таким образом, что экранная грань перестает ощущаться. Кинематографический план — это монада фильма, предлагающая зрителю определенную образную наполненность, которая передается в движении как фрагмент истории, то есть как срез длительности некоего Открытого целого. Планы обретают композиционную форму в монтаже. И если план может пониматься через образ дома, то монтаж — через образ дороги, связывающей точки, сквозь которые протекает человеческая жизнь.

Возникает вопрос, в какой мере режиссер выступает как архитектор? Архитектура — в онтологическом смысле *высшее* из искусств, поскольку с ней мы взаимодействуем непосредственно, именно она вводит человека в мир эстетических отношений. Дома есть продолжения нас самих в мире, и если приглядеться, то они во всей полноте кристаллизуют в себе смыслы человеческого существования. Причем речь идет не только об искусственной архитектуре: сам мир — творение для жизни в нем, а одно из имен Бога — Архитектор. Относительно связки кинематографического плана с образом дома надо сказать, что нельзя понимать ее буквально: всякое выхватывание физического пространства в кадре образует дом, так как оно очерчивает *пространство в перспективе человека*, как обжитое взглядом. Кинематографический план понимается как дом человеческого в феноменологическом смысле: он предметно фиксирует человеческое «присутствие в» или само это «в» таким образом, что эта конкретность потенциально всегда вырастает из предшествующего плана и ускользает в следующий. Другой вопрос: какой характер несет это различное режиссером пространство, какими играми предметности переливается?

Внутрикадровое пространство может быть поделено между домом (человеческим жилищем) и не-домом (средой, акцентировано отличной от него), а их взаимоотношения могут выражаться во всевозможных нарративах: это может быть напряженная диалектика человеческого иллюзорного уюта и дикой подстерегающей природы («Агнец», 2021, реж. Вальдимар Йоханнссон); или нарастание гнета холодного и многогоого безразличия мегаполиса над трагедией одиночества («Она», 2013, реж. Спайк Джонс); или торжество великой силы воспоминания о родине на чужбине, которое магическим образом заставляет восстать из-под земли итальянских развалин деревенский русский домик («Ностальгия», 1983, реж. Андрей Тарковский); или целительное воздействие образа утраченного дома на жизнь героя, ставшую давно инертной и бессмысленной, ведь настоящий дом после юности он так и не нашел («Земляничная поляна», 1957, реж. Ингмар Бергман); это также может быть завораживающая трансгрессия из маленького дома-квартиры в тотальный дом — Вселенную, совершаемая в путешествии в обратном временном направлении: от конца к первоначалу («Память», 2021, реж. Апитчатпон Вирасетакул); или неминуемый крах обжитого пространства перед лицом космического рока («Меланхолия», 2011, реж. Ларс фон Триер); или жертва настоящего дома во имя дома сверх-пространственного и сверх-временного, обетованного («Жертвоприношение», 1986, реж. Андрей Тарковский). В каждом из этих фильмов кадрируемые пространства не просто представляют собой геометрические ёмкости для отвлеченной от них событийности (существенное отличие от театра), но обладают фундаментальными символическими ценностями. Позволяющие человеческим движениям состояться как развитие некоей истории: пространства становятся не столько местом раскрытия целого, сколько необходимым способом раскрытия, организуя потоки очеловеченных образов в устойчивые или неустойчивые планы, куда и приглашается в гости зритель. Пространства становятся живыми,

наделяются интонациями, а их композиции в тотальное Пространство сообщаются с героями и как со своими носителями, и как с обитателями: одновременно человек показывается внутри этих пространств и сами пространства показываются как экстериоризация человека. Причем эти пространственные моменты взаимно динамичны: они не просто сменяются, но сталкиваются, дополняют, поглощают, творят друг друга.

Вместе с тем пространства в планах могут принимать динамику не только через формы взаимных движений малого и большого, дома и Вселенной. Некоторые фильмы выстраиваются на исследовании сложных структур самого дома, на пальпации границ и содержаний чисто человеческого. Здесь вновь возникает трудность нахождения его пределов. Дом может быть как индивидуальным, так и общественным, уютным и шарообразным пространством разворачивания семейной драмы (например, «8 женщин», 2001, реж. Франсуа Озон). Или бесконечной башней социального неравенства (например, «Платформа», 2019, реж. Гальдер Гастелу-Уррутия). Может быть представлен через экспансивное и реалистичное движение от хижины к дворцу, в ходе которого он растрчивает все свои сокровенные ценности (например, «Нефть», 2007, реж. Пол Томас Андерсон) или в качестве онирического наваждения родного крова, захватывающего без остатка воображение, то есть как неугасаемая сила истока, насыщающая реальный план существования ирреальными всполохами воспоминаний и мечтами (например, «Зеркало», 1974, реж. Андрей Тарковский). Может утрачивать свои привычные формы сжатого и закрытого пространства, и распадаться на разветвление подсознательных и спутанных образов из жизни героя, смыкаясь вокруг него в настоящем (например, «8 с половиной», 1963, реж. Федерико Феллини).

Но если применять одно понятие дома по отношению ко всем возможным модуляциям видимого пространства, то оно мало что будет объяснять. В феноменологическом смысле пространство отнюдь не гомогенно. Помимо физического

пространства, которое само по себе за счет включения в процесс обитания сложным образом расчерчивается на неравные смысловые зоны: в одной время длится невероятно долго, в другой — быстро, третья предполагает покой и уединение, а четвертая вызывает отвращение, — помимо этого пространства существует множество других: пространство грез, воспоминаний, желаний. Сила кино в том, что его возможности позволяют все их улавливать и выразить. Образ дома запускает пространственные различия через насыщение предметного пространства первичными человеческими смыслами, но существует множество других образов, включающихся в пространственные игры: например, образы дороги или леса. Да и образ дома, как уже было показано, заключает в себе бесчисленное множество оттенков. Дело в том, что архитектура вошла в ядро кинематографа в особом смысле: фильм — это архитектурное произведение, однако на выходе оно представляет собой не замкнутое сооружение для обитания, но виртуальное и Открытое пространственное сочленение образов в перспективе человеческого обитания. В этом смысле кино — это архитектура человеческого присутствия, это тотальная сфера человеческих смыслов, разворачивающихся в бесчисленных нарративах.

У кино множество пространств, но в силу своего внутреннего единства оно образует тотальное Пространство, Дом человека, в котором все мы живем. Каждый отдельный фильм — это еще одна комната в нем.

### **Фильм как две жизни. Переход эмоции, запечатленной на экране, в тайну, спрятанную в экране**

Выше речь велась о пространственной конструкции видимых образов, но невозможно говорить о предметности кино, не беря в расчет того, кто в ней обитает. Нет ни одного фильма без героев. Пространства оживают через присутствие в них человеческих смыслов, а сами эти символические ценности всегда протекают во времени сознания, в драматическом

человеческом движении. Человечность как таковая в кино обеспечивается в двух измерениях: по ту и по эту сторону экрана. В первом случае речь идет о непроницаемом сознании героев фильма, которые являются субъектами истории, о малом времени. Во втором — о чистом осознании нарратива, о сборке рассеянного по событиям малого времени в большое, в длительность, которую осуществляет сознание зрителя — сверх-субъекта по отношению к фильму. Таким образом, в кино мы распределяем упомянутые два смысла времени между двумя человеческими моментами: между непосредственной вереницей планов (человек внутри кадра) и видением в воспринятом целой истории (человек снаружи кадра). Первый — непроницаемая данность выражаемых событий, второй — Открыто есть понимания нарратива вообще. Оба момента сходятся в переживании каждого отдельного плана: но если герои остаются в спаянности с ним, рассеиваются с его монтажной склейкой по дискретному нарративу, то зритель пребывает и в плане, поскольку план открыт ему, и над ним, поскольку его как фрагмент он включает в свое понимание Открытого целого фильма. Зритель чувствует свое господство над нарративом, кино поднимает его на высочайшую ступень осмысления. Только в зрителе кино обретает свою цельность произведения искусства.

В связи с этим разделением можно говорить о фильме в перспективе человеческого обитания на двух разных уровнях: первый рассматривает фильм как малую жизнь, то есть берет со стороны частной истории тех или иных героев, которые буквально живут в нем, функционируют каждый раз в предельном для них образном пространстве; второй смотрит на фильм со стороны зрителя как на высказывание о Жизни, о том, что присутствует в каждом из нас, — и в этом смысле фильм продолжается в кинозале, выходит за экран, переступает отведенное ему пространство. Если мы задумываемся о каком-то фильме, то обеспечиваем его истории бессмертие, переводим его ограниченные и конкретные пространства в виртуальное и беспредельное пространство.

Многомерность кинематографа не только умножает интенсивность эстетического восприятия, но и предполагает различные его исходы, всевозможные разворачивания. Стоит ли сводить фильм к образному тексту, который необходимо требует рассудочного понимания и истолкования? Отнюдь нет. Более того, осмысление искусства всегда должно скрывать в себе зону невыговариваемого хотя бы потому, что она является его источником. Поэтический образ всегда свободен перед трактовкой как порыв вдохновения, ускользающий из всякого дискурсивного объяснения, в котором мы хотим его локализовать. Он ускользает через прорехи мысли, через Открытость сознания. Интеллектуализация искусства полезна для нас как мыслящих существ с точки зрения фиксации выражаемых им смыслов, но в то же время ни один цветок нельзя изолировать в оранжерее: его семена независимо от нас просачиваются в иные измерения, возможно, в принципе немислимые. Поэтический образ в качестве *творящегося* творится беспрестанно, а потому всякая трактовка, стремящаяся к замыканию его смысла, обречена на провал. Искусство нельзя только мыслить, оно в первую очередь совершается в переживании.

Когда мы смотрим фильм, мы переживаем его события и непосредственно, и с позиции чистого присутствия. С одной стороны, эмоции и реакции, поступки героев становятся вариациями того, как зритель мог бы повести себя на их месте. Здесь пространство воспринимаемого фильма — мимесис наличного пространства обитания зрителя, включенного в конечный поток событийности. Вместе с ликующей мальчишкой он испытывает детскую радость от бесконечно растянутых горизонтов жизни, вместе с ним встречает ужас сомкнувшейся вокруг деревень войны, вместе с ним самоотверженно идет на героическую вылазку к врагу, вместе с ним исчезает в затопленных лесах грядущей смерти («Иваново детство», 1962, реж. Андрей Тарковский). Трагедия покинутого ребенка переживается зрителем как своя, причем принципиально своя. В зависимости от особенностей его жизненного мира, психического содержания,

известного одному ему, он может увидеть в нем своего потенциального сына или внука, или самого себя, или друга детства, или неизвестного солдата, также существовавшего на свете вопреки забвению.

Но в то же время мы стоим над нарративом: мимесис берет ровно столько нашего сознания, сколько необходимо для вживания в историю, и одновременно оставляет нетронутым статус «по эту сторону», в котором фундируется Открытость осознания. Вместе с героем зритель прошел сквозь архитектуру различных человеческих пространств, вместе с ним выразил эмоциональную непроницаемость, чистую психологичность, в режиме здесь и сейчас, но понимание истории отводится ему одному. По окончании фильма мы понимаем, что история произошла не с Иваном, а с нами самими. Это мы были Иваном, мы же были и его ближайшими соратниками, и inferнальными немцами по ту сторону огня. Все это люди — все это про нас. Вот здесь, с позиции чистого присутствия, каждый собирает нарратив в длительность целого (загадочным образом и общечеловеческого, и конкретного), являющего некий смысловой порядок. Принципиальная Открытость этой позиции подразумевает формальное равенство результатов понимания. Другой вопрос, что сборка этого целого может носить самые разные характеры: можно отвлекаться от художественных образов произведения и интеллектуализировать его через чистый психологизм войны, а можно спуститься в план религиозной символики и развернуть целое фильма как вечную библейскую историю о жертве, затерянной среди многих подобных, жертве, обеспечившей мир; можно истолковать фильм как констатацию расчеловечивания современной Тарковскому культуры, чему сопутствуют тщательно выверенные образные решения из ломаных форм в каждом кадре; можно развернуть его через глухую бессмысленность войны, преодолеваемую тихим, но потому и оглушительным сверхчеловеческим геройством и т.д.

Все эти символические комплексы и смысловые оттенки полезны, если мы хотим извлечь из истории урок, наставление

или предостережение, духовное обогащение или даже спасение. В этом прелесть кинематографа: говоря о Жизни, он говорит через осмысление этой Жизни зрителем, а поэтическая насыщенность образами гарантирует свободное пространство понимания. Образы пространственные, временные, предметные, драматические, музыкальные, — все призывают к размышлению и со-творчеству. Всякий фильм не просто открыт смотрящему, но требует его, чтобы войти в реальную жизнь, чтобы раскрыться как большая Жизнь.

Здесь приведен довольно случайный пример. Можно взять любой фильм, чтобы удостовериться: он доступен каждому. Нужно лишь сначала открыться кинематографу, и станет понятно, что он открыт нам в числе всех своих творений. Порой следует довериться интеллектуальной герменевтике мифа, видимо зашифрованного в историю; иногда стоит отключить разум и отдаться эмоциональности; а бывает, фильм вовсе не следует объяснять, потому что он настолько напрямую согласуется с внутренним движением зрителя, что одно слово — и его родное значение рассыплется. Если душа получает такой отклик, если она отражается не в много строчных рецензиях, а в тихой улыбке, то она нашла себя. Почему одно произведение искусства так нас впечатлило, а другое нет? Потому что мы почувствовали себя творцами, поняли, что в вопросе о Жизни не одиноки.

### **Заключение**

Сила кино в том, что малое время сознания зрителя оно подталкивает к преодолению собственной эмпирической рассеянности, призывает его подняться до уровня осознания. Кинематограф в высшей степени инспирирует творческое самосознание, дает непосредственную возможность прикоснуться к большому Времени, длительности целого Жизни, через безмерные и величественные пространства человеческого

мира. Его обаяние трудно-выразимо, потому что оно тотально и фундаментально: если прочие искусства всегда заключали в себе некоторые препятствия, поскольку были особенными искусствами большей или меньшей доступности большинству людей, то кинематограф абсолютно инклюзивен в своих принципах. Синтетический характер позволяет ему освободиться от пределов каждого из них, вобрав самое лучшее и существенное. Это пространство свободы Духа. В этом контексте стоит говорить о *кинематографической поэтике*. Однако чудесным образом кино не просто повторяет сущность поэзии как отправной точки для человека — поэзии, рождающей человека говорящего, Логос, — но преодолевает и ее и в своей чистой форме выступает пред-первым искусством, являющим неразделимый контакт с Жизнью, в котором поэзия еще не запустила языковые различия. Онтологичность кинематографа заключается в том, что оно являет ни человека в бытии, ни бытие вокруг человека, но *человекобытие*. Вероятно, поэтому каждый из нас чувствует себя поэтом после просмотра особо поразившего фильма: фильм призывает нас заново родить поэзию. Кино делает зрителя поэтом, ставит в Начало. Вероятно, вот в этом и заключается обаяние кинематографа.

#### Литература | References

1. Кандинский В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука, 2020.  
Kandinsky V. About spiritual in art. St. Petersburg: Azbuka, 2020. (In Russ.)
2. Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994.  
Kant I. Criticism of pure mind. Moscow: Thought, 1994. (In Russ.)
3. Делез Ж. Кино. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022.  
Deleuze J. Cinema. Moscow: Ad Marginem Press, 2022. (In Russ.)
4. Башляр Г. Поэтика Пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020.  
Bachelard G. Space poetics. Moscow: Ad Marginem Press, 2020. (In Russ.)