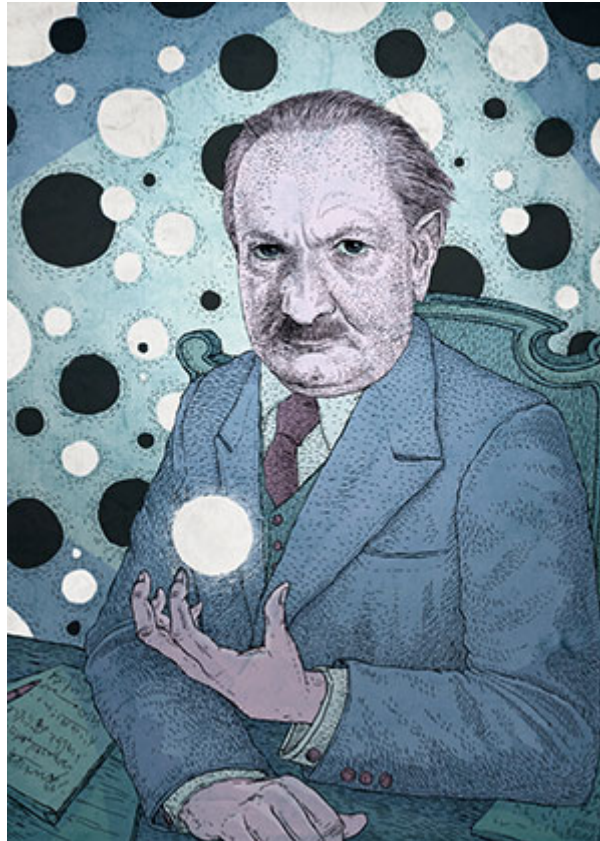


Мартин Лихтмесц

КИНО С ХАЙДЕГГЕРОМ



Мартин Хайдеггер, вероятно, редко ходил в кино и также едва ли высказывался о кинематографе как о феномене или художественной форме. Впрочем, известно, что склонный скорее к пешим прогулкам и катанию на лыжах философ был очень впечатлен классическим фильмом Акиры Куросавы 1950 года *Расёмон* (*Rashomon*). Хайдеггер упоминает этот фильм, который внезапно сделал японское кино знаменитым на Западе, в своем написанном в 1953/54 диалоге «Из разговора относительно языка между Японцем и Вопросающим» (GA 12) хвалебно, но с явными оговорками. «Вопрошающий», под которым подразумевается сам философ, полагает, что узнал с помощью этого фильма «уводящее в таинственность очарование японского мира». Тем не менее, к его удивлению его японский собеседник отрицает, что *Rashomon* сделал бы возможным настоящее познание этого мира. Японец видит в нем скорее пример «полной европеизации земли и человека», о которой говорит вопрошающий, «пожирающей все существенное в его источниках». При этом проблема состоит не в недостатке эстетических качеств данного фильма, а в самом коммуникативном средстве и в том обстоятельстве, что «японский мир вообще оказался заключен в предметность фотографии и для нее специально поставлен».

«Восточноазиатский мир и технически-эстетический продукт кинопромышленности», по мнению японца, «несоединимы друг с другом»: «уже тот факт, что наш мир выставлен в фильме, вытесняет этот мир в область того, что Вы называете предметным. Определенное, происходящее в кино, уже есть следствие европеизации, размахивающейся всё шире». Японец говорит, что данный фильм как фильм является продуктом внешнего, поверхностного мира Японии, и «что внешняя жизнь Японии совершенно европейская или, если хотите, американская. Наоборот, затаенный японский мир, вернее сказать, то, что есть он сам, Вы ощущаете в игре Но».

В терминологии Хайдеггера можно было бы сказать, что, следовательно, кино как коммуникативное средство скорее скрывает бытие японского мира, нежели открывает его, вероятно, даже как форма искусства вообще представляет собой некую ступень потери. Очевидно это должно иметь отношение также к его техническому характеру: так как для производства фильма требуется механика и машины. От «поставленного» и «выставленного» – в этом случае: японского мира в фильме – уже недалеко до определения Хайдеггером техники как *Ge-Stell* («постав»), который загораживает доступ к правде и способствует забвению бытия. В своей речи 1955 года «Отрешенность» Хайдеггер называет кино и радио средствами, отрывающими человека от его корней. «Многие немцы лишились своей родины, им пришлось оставить свои города и села, их изгнали с родной земли. Многие другие, чья родина была спасена, все же оторвались от нее, попавши в ловушку суеты больших городов, им пришлось поселиться в пустыне индустриальных районов. И сейчас они чужие для своей бывшей родины. А те, кто остался на родине? Часто они еще более безродны, чем те, кто был изгнан. Час за часом, день за днем они проводят у телевизора и радиоприемника, прикованные к ним. Раз в неделю кино уводит их в непривычное, зачастую лишь своей пошлостью, воображаемое царство, пытающееся заменить мир, но которое не есть мир». «Как и все, с помощью чего современные средства информации ежечасно стимулируют человека, наступают на него и гонят его – все, что уже сегодня ближе человеку, чем пашни вокруг его двора, чем небо над землей, ближе, чем смена ночи днем, чем обычаи и нравы его села, чем предания его родного мира».

В то время как теперь политический авангард с двадцатых годов расхваливал кинематограф, среди прочего, как раз из-за его технического и массового характера как великую революционную форму искусства двадцатого столетия, предубеждения культурно-пессимистичных консерваторов, к которым, по меньшей мере, в этом контексте можно причислить также Хайдеггера, держались очень упорно. Еще в 1958 году австрийский искусствовед Ганс Зедльмайр в своем исследовании «Искусство и истина» рассматривал кино как скорее проблематичный маргинальный случай художественного творчества. Признаком подлинного художественного произведения он считал его силу устранять «историческое» или «вульгарное» время и делать другой способ бытия вре-

мени полностью онтически ощутимым, как это, например, можно было бы испытать «при слушании настоящего шедевра музыки». Следуя за Францем фон Баадером, он обозначал время, которое становится ощутимым в покоящейся, «вечной» современности художественного произведения, как «истинное время», которое противоположно «кажущемуся времени» повседневного существования, у которого отсутствует измерение вечного, т.е. бытия, которое должно определяться «как всегда существующее, как всегда существовавшее и как то, что всегда будет существовать». В основе этого лежат, однако, определенные теологические предпосылки, которые соответствуют точке зрения Зедльмайра, что истинное искусство всегда сохраняет контакт с сакральным «центром» бытия, т.е. также с «истиной». Но «особенно роковая» ошибка – это, тем не менее, «считать кажущееся время с его характером бремени, заботы и «заброшенности» прототипом временности как таковой», как будто бы за пределами «кажущегося времени» время нельзя испытывать вообще – отчетливая ссылка на «экзистенциалы» Мартина Хайдеггера, которые описывают сущность человеческого существования.

В противоположность другим «временным», т.е. проистекающим во времени искусствам, таким как танец, драма или музыка, кино, продукту модерна, только в весьма редких случаях удалось делать «истинное», поднимающееся над тривиальным, время узнаваемым и ощутимым. Да, у кинематографа скорее «как у самого себя, как вида искусства, в общем, нет связи с истинным временем». Скорее кино – это «парадигма для структуры «кажущегося времени»», в полной противоположности к музыке, которая может считаться «парадигмой способа бытия истинного времени» в непревзойденной форме. «Время, которое протекает в фильме, только кажется отличающимся от вульгарного времени. Даже если его время сшито из фрагментов вульгарного времени (или даже исторического) и в этом отношении противоположно времени будней, оно только в виде исключения возвышается до истинного времени произведения искусства, а во всяком случае закликает только хаотичную раздробленную временность сна». Любовная связь кинематографа с «плохим временем» проявляется также в его «зависимости от музыки и слова. Немые фильмы без музыкального сопровождения несут в себе что-то призрачно таинственное и едва ли сносны». Кинематографу требуется «в общем, костыль музыки, так как даже в самой банальной музыке еще есть больше связи с истинным временем, чем в самом кино».

Мы определенно не будем несправедливы к Хайдеггеру и Зедльмайру, если констатируем, что они, очевидно, не только плохо понимали сущность, но и плохо знали разнообразие киноискусства. В 1958 году, когда Зедльмайр писал эти строки, вышли, среди прочего, такие фильмы как «Vertigo» Хитчкока, «Лицо» Бергмана, «Летние цветы» Одзу, «Mon Oncle» Тати, «Музыкальная комната» Сатьяджита Рая, «Пепел и алмаз» Вайды и «Touch of Evil» Орсона Уэллса – поистине богатый урожай шедевров. Конечно, оба критика отметили несколько проблематичных пунктов: кинематограф как никакой другой вид

искусства зависит от коммерческой реализации продукта, и большая часть текущей кинопродукции служит преимущественно одноразовому применению и потреблению возбуждающей привлекательности. И в действительности воздействие большинства фильмов по-прежнему сильно зависит от музыки, понимаемой просто как момент фона, музыкального сопровождения. Французский режиссер Робер Брессон, один из самых радикальных новаторов кинематографического повествования, отмечал: «Сколько фильмов сшиваются музыкой! Фильм заполняют музыкой и скрывают то, что в этих кадрах ничего нет».

К этому добавляется и то, что кино с момента своего изобретения находится в постоянном экспериментальном процессе развития, который продолжается до сегодняшнего дня. Создатели кино всегда мучились с вопросом, можно ли эмансипировать кино от традиционных искусств, чтобы оно могло стать «чистым» видом искусства. При этом они с самого начала были очарованы тем, что могут иметь в своем распоряжении по-видимому абсолютно объективную и свободную от любых оценок машину восприятия в виде камеры, которая «натуралистично» регистрирует то, что находится перед ней. И, все же, материал, который камеры и магнитофоны, так сказать, высасывают из действительности, является строительным камнем для новых творений, которые наполняют, с одной стороны, искусственный рай фабрик грез, с другой стороны, допускают радикально субъективный и личный взгляд на вещи. Эта точка зрения может сделать видимой реальность «за реальностью» или также настоящее настоящего, не иначе, чем некоторые произведения живописи, но, разумеется, совершенно другими средствами. Брессон писал: «Твой фильм будет полон той красоты, той печали, той и т. д., которую приписывают городу, пейзажу, дому, а не той красоты, той печали, той и т. д., которую приписывают фотографии города, пейзажа, дома». Поэтому также «постав» кинотехнических средств может служить для того, чтобы «раскрыть» таковость вещей в их собственном месте, так сказать, если использовать еще один термин Хайдеггера, чтобы поставить их на «поляну» того четырехугольника света, который луч проектора бросает на экран в платоновской пещере кино. Но для этого требуется имеющий призвание художник, который навязывает свой взгляд машине. Здесь иногда происходит что-то вроде алхимии, которая, кажется, даже пронизывает технику в духовном плане. У сделанных на полароиде фотографий, которые русский режиссер Андрей Тарковский во время поиска мест для съемок в Италии снимал дешевой камерой, чудесным образом есть та же таинственная аура и красота, которые делают его фильмы такими неповторимыми.

В своей книге «Запечатленное время» (1984) Тарковский попытался сформулировать поэтику кинематографа, которая резко контрастирует с той точкой зрения, что кино это якобы не больше чем синтез или взаимодействие родственных видов искусства и не обладает собственными выразительными средствами. Как Хайдеггер и Зедльмайр, он подчеркивал, что искусство, если оно все же настоящее искусство, должно быть связано с истиной: «В связи с этой

главной тенденцией связывается для меня понятие реализма в искусстве. Искусство реалистично в том случае, когда оно стремится выразить нравственный идеал. Реализм – это стремление к истине, а истина всегда прекрасна. Здесь эстетическая категория соразмерна этической». Это не должно иметь ничего общего с «идеализацией» действительности, но лишь с правдивостью изображения – стремление, которое касается метафизических сфер, направлено на катарсис в классическом смысле: «Цель искусства заключается в том, чтобы подготовить человека к смерти, вспахать и взрыхлить его душу, сделать ее способной обратиться к добру. Соприкасаясь с шедевром, человек начинает слышать тот же призыв, который пробудил и художника к его созданию. Когда осуществляется связь произведения со зрителем, человек испытывает высокое и очищающее духовное потрясение. В сфере особого биополя, объединяющего шедевр с тем, кто его принимает, обнаруживаются лучшие стороны нашей души, и мы жаждем их высвобождения. Мы узнаем и открываем себя в эти минуты в бездонности наших возможностей, в глубине собственных чувств». Элементом киноискусства Тарковский называл время: «И тогда время в кинематографе становится основой основ, подобно тому, как в музыке такой основой выступает звук, в живописи – цвет, в драме – характер». Так можно было бы свести фильм до того, чтобы в нем не было бы ни актеров, ни декораций, ни музыки, ни монтажа. То, что всегда остается, это поток времени: «Ритм – не есть метрическое чередование кусков, а ритм слагается из временного напора внутри кадров. По моему глубокому убеждению, именно ритм – является главным формообразующим элементом в кинематографе, а не монтаж кадров, как это принято считать».

Творец кино – это своего рода архитектор или «скульптор» времени, и он должен пользоваться ритмом своего фильма точно так же как поэт или музыкант. Правдивость сцены в кино зависит, однако, от правильного, удавшегося ритма так же, как зависит от него правдивость стихотворения или музыкального произведения. «Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, – вот, в чем заключается главная идея кинематографа как искусства». В фокусе уплотненного в кинематографическом кадре времени вещи появляются в новом свете – русское слово «свет» означает как «свет», так и «мир». «Правильный путь кинематографической поэзии» вел для Тарковского не через «поэтическое» в клишированном смысле, а через конкретное, через бытие, которое становится очевидным во времени: «Все же кинематографический кадр по своему существу – это наблюдение поселившегося во времени явления». Кинематографический кадр делает заметным и узнаваемым то, что повседневный взгляд разучился видеть. В своих дневниках Тарковский отмечал: «Мы только смотрим, но не видим». Близость такой поэтики к мышлению Хайдеггера должна была стать явной самое позднее в этом месте. Тарковский называл японские стихи хайку (хокку) и их «чистоту, тонкость и слитность наблюдения над жизнью» парадигматическими примерами способности поэзии связывать восприятие с таковостью бытия и позволять догадываться об его

участии в вечном. Сюжеты хайку, эти сокращенных до самой сути трехстрочных стихов, как известно, просты и повседневны: лягушка Басё, которая прыгает в воду старого пруда – «всплеск воды» – один из самых знаменитых примеров.

Хайдеггер не без причины выбрал в своем произведении «Исток художественного творения» (1935/36) изображение ван Гогом такой банальной и «непозитической» вещи как крестьянской обуви в качестве наглядного примера: «Благодаря художественному творению мы извели, что такое по истине это изделие, башмаки. ... Картина ван Гога есть раскрытие, растворение того, что поистине есть это изделие, крестьянские башмаки. Сущее вступает в несокрытость своего бытия. ... В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины. В художественном творении истина сущего полагает себя в творение. ... Итак, сущность искусства вот что: истина сущего, полагающаяся в творении».

Из этой точки отчетливый след также ведет к родившемуся в 1943 году американскому режиссеру Терренсу Малику, близко родственному Тарковскому по духу. Здесь можно установить даже непосредственную связь с Мартином Хайдеггером: Малик первоначально начал академическую карьеру и изучал философию в Гарварде и Оксфорде. В 1969 году он перевел на английский язык статью Хайдеггера «О существе основания». Он бросил работу над запланированной докторской диссертацией о концепции мира у Кьеркегора, Витгенштейна и Хайдеггера, чтобы вместо этого обратиться к кинематографу. Его дебютный фильм *Badlands* (1973) был восторженно воспринят критикой. Происходящая в пятидесятые годы история молодой пары на Среднем Западе, которая скорее из наивности, чем из злонамеренности становится «молодыми преступниками» и убийцами вне закона, озадачивала своей необычно лирической интонацией. В определенном смысле этот фильм уловил мир и душу США не менее волшебным, чем фильм *Rashomon* уловил мир Японии – и на этот раз, пожалуй, без внутреннего несоответствия с лежащей в его основе культурой. Несколько десятилетий позже исполнитель главной роли Мартин Шин заметил: «Это было гипнотическим, захватывающим. Фильм, действие которого происходило в определенный период времени, и он был в то же время вневременным. Он был крайне американский, уловил дух людей и культуры и позволял узнать их с первого раза».

Второй фильм Малика *Days of Heaven* (1978) окончательно закрепил его статус как одного из самых значительных молодых режиссеров США. Затем он неожиданно скрылся из виду почти на два десятилетия, и возвратился в кинематограф лишь в 1999 году с фильмом о войне *Thin Red Line* («Тонкая красная линия»). С тех пор Малик снова «непрерывно» работает для кино; примерно каждые пять лет появляется его новая работа: *The New World* (2005), *The Tree*

of Life (2011) и, наконец, *To The Wonder* (2012). О причинах своего длительного отсутствия известный своим затворничеством режиссер ничего не рассказывал: Малик очень редко выступает на публике и больше не дает интервью.

При этом интерпретациям его часто загадочного творчества не определены какие-либо границы. Уже в 1979 году Стэнли Кэвелл, его бывший профессор в Гарварде, говоря о фильме *Days of Heaven*, придумал меткое слово «хайдеггеровское кино» и даже отстаивал принципиальную параллель между мышлением Хайдеггера и кино как коммуникативным средством. С тех пор имя Хайдеггера появляется снова и снова, если говорят о Малике, пока ученые ломают себе голову над тем, в чем точно состоит влияние этого мыслителя на режиссера. Пример этого – часто цитируемая в данном контексте статья Хьюберта Л. Дрейфуса, ««Смерть» и «кончина» в фильме Терренса Малика >*The Thin Red Line*<», в которой данный фильм рассматривается с помощью экзистенциально-философских категорий Хайдеггера. Тем не менее, это скорее праздное и в результате также скучное упражнение, которое можно было бы применить к сколь угодно многим другим фильмам.

Плодотворнее, кажется, было бы заняться поисками внутреннего родства взглядов на искусство Хайдеггера, Зедльмайра, Тарковского и Малика. В случае Малика следует опираться на сами его произведения, «философия» которых воздействует, прежде всего, на неязыковом уровне чистых, нефильТРованных образов и эмоций. Не нужно забывать и музыку, которую режиссер умеет выбирать с несравненной эффективностью: от Орфа, Малера и Вагнера до Тавенера, Айвза и Пярта. Как и Тарковский, он предпочитает снимать на открытой природе и работать с естественным светом: «Ничто не сравнится со светом Бога», говорил он в одном раннем интервью. При этом его камера пребывает в постоянном, расплывчатом движении и часто ловит вещи, которые на первый взгляд не имеют ничего общего с собственно действием: пролетающая по небу стая птиц, солнечные лучи, случайно падающие на лицо, порыв ветра, который колышет траву, в которую только что упали два сраженных пулями солдата.

Вообще «действие» в более поздних фильмах Малика все больше отходит на задний план, уступая место свободно-парящему потоку фрагментов времени, в которых настоящее и прошлое, переживание и воспоминание становятся единым целым. Вместо диалогов он использует многоголосый ансамбль из внутренних монологов, нашептанных мыслей, молитв, осколков чувства и восприятий. Его до сих пор самый смелый фильм, *The Tree of Life*, грандиозная симфония из изображений и звуков, связывает детские воспоминания его главного героя с прообразами архаичных морей, космических вихрей, бурлящих гейзеров, вулканических извержений и тенистых девственных лесов, декораций как из первых дней или тысячелетий творения, как будто бы одна единственная человеческая душа связана со всеми вещами, которые когда-

либо были и когда-либо будут. «Там наверху живет Бог!» – радостно восклицает молодая мать, охваченная радостью жизни, своему маленькому сыну и указывает на обрамленное шумящими верхушками деревьев небо, полное величественных облаков, пока звучит триумфальная «Влтава» Сметаны. Позже мать засомневается и разочаруется в этом боге, так как один из ее детей погибнет от несчастного случая, и так же высказывается его брат, более поздний взрослый, пронизанные таинственностью воспоминания которого это и есть весь фильм: «Почему я должен быть добр, если ты не добр?», спрашивает он бога, которого он хотел бы убить из злобы, и о котором у него есть, возможно, лишь ошибочное представление.

Определенно в фильмах Малика также много и открыто «философствуют», особенно в «Тонкой красной линии». Его постоянно с трудом пытающиеся сохранить самообладание, травмированные американские солдаты, которые во время Второй мировой войны должны убивать и умирать на тихоокеанском острове, видят себя оказавшимися посреди ужаса и кровопролития в непостижимом райском пейзаже, который одновременно присутствующий и равнодушный как вездесущий Бог, красота которого – это только начало ужаса. В постоянной смертельной опасности они, если воспользоваться словами Хайдеггера, со страхом и дрожью помещены в «светлую ночь ужасающего Ничто», в которой вещам и созданиям достается еще более интенсивное бытие, в то время как смысл их существования и их страдания остается скрытым. Также там звучат теологические и христианские тона. Красная нить – это нечто вроде мотива падшей и превратившейся в зло природы: «Что это за война в сердце природы?» – спрашивает один голос из хора солдат. «Почему природа не согласна с собой самой? Почему земля борется с морем? Существует ли в природе мстящая сила?»

Без сомнения, Хайдеггером вдохновлена также та сцена, в которой молодой солдат Уитт, который жертвует собой, чтобы выиграть время и дать своим бегущим товарищам шанс на спасение, выходит на поляну, где оказывается перед окружающими его врагами-японцами. Они кричат ему слова, которые он не может понять, но которые более чем отчетливо требуют от него бросить оружие и капитулировать. В этот момент его охватывает высококонцентрированное спокойствие, хотя страх и не покидает его; камера медленно приближается к его лицу; он знает, что теперь настал момент, к которому так резко свелось все его существование. Один единственный, длящийся всего долю секунды, момент решает вопрос о жизни и смерти, когда Уитт, на которого направлены стволы винтовок, поднимает свое оружие. Звучит смертельный выстрел, Уитт выпадает из кадра, затем внезапный монтажный переход к густой листве джунглей, на которой блещут лучи солнца. Все – свет, все – исполнение, все – бытие, даже и именно в данный момент смерти. «Где твоя искра теперь, Уитт?» – спрашивает его бывалый и неверующий командир у его могилы. Мы, зрители, видели эту искру, и мы всё еще видим ее.

Фильм заканчивается взглядом погруженного на судно солдата на все больше удаляющийся остров в рассвете, в то время как можно услышать обращенную им к самому себе молитву: «О, моя душа, теперь позволь мне быть в тебе. Смотри моими глазами. Видь вещи, которые ты создала. Все вещи светятся». Если и можно свести фильмы Терренса Малика к какому-то одному знаменателю, то, вероятно, к этой фразе Хайдеггера: «Только человек среди всего сущего видит, позванный голосом бытия, чудо всех чудес: что сущее есть».

Перевод с немецкого, 2019 г. На русском языке публикуется впервые!

Источник: <https://sezession.de/57053/kino-mit-heidegger>

Библиотека Велесова Слобода, 2019 г.