

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.008
УДК 008

Веселова С. Б.

Веселова Светлана Борисовна — независимый исследователь, куратор Студии практической культурологии Art Locus Transit, член международной ассоциации искусствоведов AIC, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: artlocustransit@mail.ru

ЛЮДИ И ВЕЩИ:

СРАВНЕНИЕ КИНООБРАЗОВ КАЛИКА И ТРИЕРА

В статье рассматривается принципиальный вопрос, который ставит философия, сопровождая своего адепта к «реальности»: каковы отношения людей и вещей? Автор усматривает истоки современной объектно-ориентированной философии, растождествляющей мир и сознание, в нечеловеческой инструментальности М. Хайдеггера и интенциональности Э. Гуссерля. На примере видеоряда фильмов Михаила Калика и Ларса фон Триера автор пытается нащупать невидимый перекресток между обеими сериями (инструментальность вещей и интенциональность сознания), выбрасывающими в «реальность», которая понимается не как то, что нужно постичь, а как то, что ведет к перерождению и переосмыслению позиций.

Ключевые слова: люди, вещи, кино, реальность, объектно-ориентированная философия, М. Н. Калик, Л. фон Триер.

Veselova S. B.

PEOPLE AND THINGS: THE IMAGES IN THE FILMS OF KALIK AND TRIER

The paper considers an age-old question an adept of philosophy poses on his journey to “reality”: What are the relations between people and things? The author sees the origins of modern object-oriented philosophy, which disjoins the world and consciousness, in superhuman instrumentality (M. Heidegger) and intentionality (E. Husserl). The logic in these concepts (instrumentality of things and intentionality of consciousness) is different. The author probes into the films made by Mikhail Kalik and Lars von Trier, trying to find an invisible point where these two concepts. This crossroads projects us into “reality”, which is understood not as something to be comprehended, but as something leading to transformation and reconsideration of attitudes.

Keywords: people, things, cinema, reality, object-oriented philosophy, Mikhail Kalik, Lars von Trier.

Пытаясь выйти на линию фронта современной мысли, маркируемую растождествлением сознания и мира, возьмемся подкрепить рассуждения кино-образами, созданными М. Н. Каликом в полудокументальном фильме «Любить» (1968) на волне послевоенного неореализма* и образами «Медеи» (1988) Л. фон Триера, где действие разворачивается на фоне бескрайнего скандинавского ландшафта.

Что позволяет поставить два таких разных фильма в один ряд сравнения? Несомненно, стратегии названных режиссеров, которые раскрывают мир людей через мир вещей. Эти стратегии являются предметом наших рассуждений в данном очерке. Какова эволюция восприятия вещей в двух кинокартинах, временная разница между которыми двадцать лет?

Проблематизируя разрыв между тем, что мы понимаем и планируем, и тем, как разворачиваются сквозь нас линии любви, смерти, могущества и ничтожества, режиссеры выводят план отношения людей и вещей. Мы проследим, как вещи начинают постепенно эмансипироваться, превращаясь из пас-

сивных носителей памяти и эмоций людей, в акторов действия. Неужели у вещей нет иной истории и формы запечатления, чем та, которую определил им человек? Или только он и наделяет вещи смыслом?

* * *

В фильме М. Н. Калика «Любить» представлены четыре новеллы, и в каждой из них ключевую роль играет вещь. Герои будто натываются на вещь, которая либо обрывает их отношения, либо переводит их на новый экзистенциальный уровень. Каждая новелла показывает зрителю: и это все еще/уже не о любви, а о том, что герои принимали за любовь, согласно их представлениям о том, какая она должна быть.

За четвертой, последней новеллой, следует эпилог, отдающий зрителя во власть движения: девушка курит и ждет, болезненно выискивая взглядом кого-то, кто не приходит и уже никогда не придет. И эта сцена нервного ожидания сопровождается песней на слова Е. Евтушенко и музыку М. Таривердиева:

Поздно,
Мне любить тебя поздно.
Ты уходишь как поезд, поезд, поезд...
<...>

* Об истоках советских «шестидесятников» в итальянском неореализме говорит Е. А. Евтушенко: «Все русские шестидесятники выросли отнюдь не на марксизме, а на итальянском неореализме» [3].

Ветер,
Он меня понимает,
Он меня обнимает. Ветер, ветер, ветер...
<...>
Нету Бога, нету Бога.
Есть лишь поезд,
Но он далек!

Вот он — суверен любви. А «суверенность — это потеря» (Батай), способность потерпеть крушение, отступить от себя, стать слабым. И как раз это движение трансgressирует преднайданный порядок вещей, выбрасывая нас в поток становления и превращения. «Бога нет, есть только поезд» — поэтический образ переопределения реальности от метафизически устойчивого, определенного, к потоку — «мчащемуся поезду». Любить — значит размыкать круг повторения одного и того же.

Самоявление вещей размыкает порочный круг связей. Оставленные без присмотра, они вдруг властно заявляют о себе, верша судьбы — способы связи между людьми. В первой новелле такой вещью, обрывающей кружение влюбленных пар в танце, становится бобина магнитофона. Она становится подлинным героем и центром финальной сцены, собирает вокруг себя людей, разбивая пары.

Во второй новелле герои натываются на раму, хранящую портрет любовника. Раму следует «разбить, а остановившиеся часы починить» — запустить время становления, значит разбить панцирь воспоминания.

В третьей новелле тавтологию не имеющего места реализации в урбанистической пустыне желания размыкает бутылка вина. Недопитая, лишь початая и выкинутая она показывает бесполезность всех действий героев достичь того, что им кажется любовью.

Последняя новелла отличается от предыдущих тем, что вещи в ней становятся не разрушителями ситуаций и связей, а трансформаторами, проводниками, выводящими отношения людей на новый уровень. Шутка ли сказать, какие вещи — вилы и топор — превращают тайну двоих во вселенский пир и праздник любви. Топор — отсекает дочь от семьи матери и отца, вилы же обращают к принятию в ритуально-трудовой круг новой семьи мужа.

Вещи: кружащаяся бобина, рама и часы, початая брошенная бутылка, вилы и топор действуют. Они становятся актерами, вмешиваясь в задуманный людьми порядок. Но у Калика они показаны как зеркало человеческих отношений, как область проекции отношений людей. В вещах люди обнаруживают себя. Вещи подобны экранам, которые вдруг могут показать людям их отношения со стороны, даря возможность отстранения. Вещи используются Каликом как некие расставленные поверхности, которые беспристрастно показывают людям «истинное положение вещей», а не то, что им хотелось бы думать, видеть, на что надеяться. При этом вещи оказываются перенаполнены психологией людей, они — носители памяти и эмоции. Люди все

еще остаются чрезмерно активны, тогда как вещи лишь только начинают свою эмансипацию.

* * *

По-иному выступают вещи в «Медее» Ларса фон Триера. Так неужели у вещей нет своей истории, кроме той, которую им одолжил человек? Разве они не принадлежат вечности в большей мере, чем люди? И, напротив, разве тела людей не втянуты в движение вещей мира? Разве не остается это загадочное движение наших тел к поверхности вещей мира за порогом сознания? Мир постоянно меняется, и меняются положения тел относительно друг друга.

Л. фон Триер отказывается от традиционной архитектурной оболочки действия. Коринф — не крепость, которой должно сгореть в финале. Триер выбрасывает людей в вещи: на гигантские бескрайние поверхности гонимого ветром песка, обнажившегося после отлива дна моря, сгущающегося тумана на болоте. На этих плато вершится судьба героев, на них перераспределяются свойства и могущества между людьми. А трагедией делает драму то, что люди, опираясь на привычку (например, как Креонт, на привычку властвовать), даже не подозревают, что во время схождения на одной из поверхностей мира, могущество и власть уже перераспределились между ним и Медеей по-новому.

Трагическое незнание своей «участи, переменяющейся от счастья к несчастью», и запоздалое «узнавание» настигают Креонта [1]. Он находится на вершине иерархии абстрактного, поэтому мир вещей и их де-формирующее воздействие друг на друга замкнуты от него, но разомкнуты Медеей, гонимой из полиса.

В античности правитель государства часто сравнивался с кормчим, управляющим движением судна. Но путешествия аргонатов давно окончены. И, завершив опасное плавание, корабль «Арго», как вещь-напоминание оказывается в мрачной пещере (вероятно, «платоновской»), где смертным видятся лишь *тени вещей*, запутывая тамошних «узников». Но вещи в своей нечеловеческой инструментальности еще возьмут реванш над мнимым правителем, оставившим опасный путь. Нарушив обещание, данное Медее, Ясон стремится занять место «господина» и должен теперь жениться на Главке, дочери царя Креонта. Обещание — одна из форм памяти человека. Устойчивая формула античности: будущее возникает из прошлого, забвение делает невозможным будущее. Так для Орфея, забывшего наказ богов не оборачиваться к Эвридике, становится невозможно будущее.

Иную форму памяти хранит еще одна вещь — свадебный венец Медее, который убьет Главку. Но люди, устремленные к своим целям, невнимательны к активности вещей: никто не обращает внимание на то, что отравленный венец царапает лошадь, и та в исступлении погибает. Но люди слепы. Они остаются в пещере и видят только тени.

Мир нечеловеческой активности постоянно подает знамения, но люди не прозревают.

Там, где мы не находим мир вещей как знакомый нам мир, он открывается как ужасающая стихия. На этих поверхностях перераспределяются свойства и могущества между акторами трагедии. Триер перенаправляет наше внимание с Медеи и Креонта, на межевые зарубки и разломы, образующие новые и новые контактные поверхности: затягивающиеся туманом хляби, морское дно после отлива, раздуваемые ветром верхушки трав, отбирающие у Ясона место в мире...

Ветер — вот кто становится действующим лицом драмы фон Триера, ветер, гонящий песок по пустыне. Но чтобы вступить на эти нечеловеческие поверхности, нужны все силы души. До взаимодействия на этих поверхностях мы не знаем, кто есть кто. А видимое положение в иерархии оказывается глубиной связанности и связности в «платоновской» пещере. Соприкосновение с реальностью ведет к уничтожению или преображению. На этих поверхностях взаимодействуем уже не мы, но что-то в нас.

* * *

Означает ли это, что реальность отдалается от нас за горизонт любого возможного опыта? Мы овладеваем миром с помощью сознания, а мир завладевает нами с помощью чувства. Медиаторы доступа к реальности: трансцендентальные идеи и чувственные представления, приоритет которых отстаивали рационалисты и эмпирики, претендуя на власть над всем полем опыта. Не отдавая предпочтение ни одному из путей, фон Триер пытается вывести (или, скорее, вытолкнуть) нас на невидимый перекресток между двумя сериями. Первая была обозначена М. Хайдеггером в «само-стоянии вещей».

«Веществуя, вещь дает пребыть собранию четверых — земле и небу, божествам и смертным — в одно-сложности их собой самой единой четверицы» [4, с. 324].

Независимо от нашего восприятия вещи действуют друг на друга, переформатируя весь мир. Эту способность вещей влиять друг на друга без нашего посредничества М. Хайдеггер называет нечеловеческой инструментальностью.

Вторая серия проявления вещи сводится к нашим способам восприятия — к интенциональности, описанной Э. Гуссерлем [2].

Эти две серии противостоят друг другу по своим внутренним законам развития. Как достигнуть реальности, не редуцируя ее ни к инструментальности, ни к интенциональности, и одновременно, воспользовавшись и тем и другим?

Вариант Калика — смотреть в вещи, ища в них отстранения от человеческой вовлеченности и ангажированности в преднайденные смыслы. Вариант фон Триера — дать действовать вещам как равноположенным людям, дабы они раскрошили и переплавили преднайденные, привычные смыслы.

Что значит дать действовать вещам? Это двинуться от монументальности к слабости, от победы к крушению, дать ускользнуть чему-то в себе на поверхность превращения, дать захватить себя аффекту. Эта способность отпускать, пускаясь в рискованное плавание, ведет к преображению — пустой в себе форме-арматуре ничто. Поэтому Медея фон Триера уплывает на корабле, с кормчим совсем другого плавания.

Линия фронта современной мысли проходит по кромке, маркируемой сомнением, лежит в признании несводимой инаковости (реальности) вещей, в отказе одержать победу над неизбежной инаковостью индивидуальных вещей сомнением. Реальность оказывается за порогом сознания. Но как раз осознание непостижимости реальности, ведущее к перерождению и переосмыслению возможных шагов и позиций в мире, и есть реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / под общ. ред. А. И. Доватура [Философское наследие]. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1 / пер. с нем. А. В. Михайлова; вступ. ст. В. А. Куренного. М.: Академический проект, 2009. — 489 с.
3. [Евтушенко Е.] Письмо Витторио Страде. URL: <https://knigogid.ru/books/794569-pismo-vittorio-strade/toread> (дата обращения: 29.10.2018).
4. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем., сост., вступ. стат., коммент. и указатели В. В. Библина [Мыслители XX в.]. М.: Республика, 1993. — 447 с.