

Александр ГОНЧАРЕНКО

ГЕРОИ-НАБЛЮДАТЕЛИ В ПОЗДНИХ ФИЛЬМАХ БЕЛЫ ТАРРА

Для наиболее полной и продуктивной разработки указанной темы необходимо хотя бы в сжатом виде представить историческую перспективу вопроса, что позволит точнее выявить специфику поздних фильмов Б.Тарра.

Проблема взгляда, рассмотрения, наблюдения, визуального исследования будто бы имманентна специфике кинематографа как когнитивно-коммуникативного феномена. С одной стороны—режиссер, создающий художественный мир, ограничивая мир действительный границами кадра и таким образом деформируя его. С другой стороны—зритель, по негласному и необходимому соглашению художественной коммуникации отказывающийся от действительности в пользу художественного мира, заключенного в границы экрана. Между высказывающимся и реципиентом на стыке их сходящихся движений (фиксации и передачи художественного познания—со стороны режиссера, восприятия и дешифровки—со стороны зрителя)—продукт визуально воплощенной мысли. Визуально запечатленная мысль есть взгляд или—в зависимости от сложности—рассмотрение, наблюдение, визуальное исследование, результаты которого структурированы в монтажной последовательности и нарративе. Даже вне вопроса о доминировании аудиальной или визуальной составляющих киноязыка проблема взгляда действительно представляется внутренне присущей природе кинематографа. Однако указанная проблема долгое время и почти без исключений являлась инструментом, а не предметом киноповествования или его сюжетобразующим основанием.

Лишь в 1920-е годы схожая проблематика была почти одновременно обозначена советскими и французскими кинематографистами, заявившими о необходимости уравнивания в правах перед кинокамерой реальности и художественных средств. Д.Вертов однозначно требовал «показать людей без маски, без грима»¹, тогда как Л.Деллюк их использование допускал, но при условии особой фотогении². Если в «Человеке с киноаппаратом» все так или иначе связанное с проблематикой взгляда сводится к постулированию объективной демонстрации предмета, то у Ж.Кокто в «Крови поэта» проблема взгляда, наблюдения раскрывается художественно-образными средствами в рамках повествования: персонаж, подглядывая в замочные скважины, обнаруживает за дверями совершенно неожиданные пространства и явления. Как указывает А.Гусев, в те же годы были определены три единственно возможных типа использования субъективной камеры, редко, однако, развивающиеся от приема до предмета киноповествования³. В фильмах М.Дерен взгляд существует в контексте экзистенциальной коммуникации. По Дерен, Другой—это в первую очередь свойство отражать взгляд смотрящего (главной героини). Поэтому Другие из сна в «Послеполуденных сетях»—либо двойники сновидца, либо антропоморфное подобие зеркала. Схожая, хоть и более сложная ситуация обнаруживается в «Ритуале в преображенном вре-

мени», где Другой существует лишь как побуждение к действию смотрящей на него главной героини. Герои Д.Корнелла взглядом ищут красоту и спокойствие, наиболее гармоническое сочетание которых героиня «Сказки родников» находит, отрешенно смотря в окно. В позднейших фильмах проблема взгляда в большинстве случаев сужалась до проблематики исследования. Смотриющий, исследуя объект, оказывается неспособным избежать контакта с ним. Герои фильмов «Окно во двор» А.Хичкока, «Селина и Жюли совсем заврались» Ж.Риветта, «Повар, вор, его жена и ее любовник» П.Гринуэя вынуждены вмешиваться в наблюдаемые события, исходя из различных интеллектуально-нравственных установок, способных претворяться как в сознание общественного блага, так и в эгоистическую потребность. Взгляд героев «Подглядывающего» М.Пауэлла, «Ока лукавого» К.Шаброля и «Точек над i» М.Паркхилла вероломен изначально, причем само вероломство является целью их действий. В «Фотоувеличении» М.Антониони, «Небе над Берлином» В.Вендерса, «Один и два» Э.Янга, «Поезде теней» и «В городе Сильвии» Х.Л.Герина взгляд заставляет героев преследовать таинственное, «некачественно» увиденное, не до конца распознанное, что, как им кажется, может быть исправлено при ближайшем рассмотрении, максимальном (вплоть до контакта) приближении.

Многие герои указанных фильмов своими действиями воплощают один из основных концептов представления А.Шопенгауэра, сформулированный в афоризме: «Никто не может видеть поверх себя»⁴. Наиболее рельефно это проявилось в лентах «Послеполуденные сети», «Фотоувеличение» и «В городе Сильвии», где пристальное внимание героев к видимому, рассматриваемому, исследуемому объекту прямо объясняется проецированием на объект собственных представлений. Это приводит, в случае Дерен, к спиралеобразному развитию сновидения и появлению новых двойников, а в кульминации—к встрече с человекоподобным зеркалом, у Антониони и Герина—к нестыковке воображаемого и реального и разочарованию в последнем, вернее—к отказу от него. Как бы то ни было, в этих трех картинах, как и в других вышеперечисленных, герои используют взгляд в качестве инструмента исследования, иногда требующего присвоения объекта с помощью фото- или кинофиксации или же контакта. Исследование взглядом начинается довлесть над иной активностью персонажа; в большинстве упомянутых фильмов взгляд, смотрение становится главным действием персонажа.

В поздних фильмах Бела Тарра («Проклятие», «Сатанинское танго», «Гармонии Веркмейстера», «Человек из Лондона», «Туринская лошадь») появляется существенно иной тип смотрящего персонажа. Герой-наблюдатель Тарра четко разграничивает свою деятельность на наблюдение и непосредственное действие. Взгляд как способ познания необходим герою-наблюдателю только для принятия решения о дальнейших действиях, в которых взгляд понадобится лишь для пространственной ориентации или для незначительных корректировок действий согласно с выбранным магистральным направлением. Наблюдение героев Тарра имеет несколько особенностей; одна из главных—отчуждение от наблюдаемого, невмешательство. Поэтому Тарр для изображения героя-наблюдателя почти всегда прибегает к образу окна, семантическая полнота которого, во-первых,

добавляет качество дистанции, разъединенности между наблюдателем и объектом наблюдения, во-вторых, организует соположение пространств, соответствующих разным видам деятельности—наблюдению и непосредственному действию (например, дом с письменным столом у окна и деревня с прилегающими территориями для доктора из «Сатанинского танго»).

Взгляд героя-наблюдателя из окна, то есть—за пределы своего жилища, не обязательно означает наблюдение за конкретным объектом. По преимуществу герой-наблюдатель Тарра наблюдает мир, его неизменность, проявляющуюся в монотонной непреклонности ритмизированного движения (главный герой «Проклятия», наблюдающий за транспортировкой угля, смотритель порта, наблюдающий прибой и сменяющиеся корабли, герои «Туринской лошади», наблюдающие одну и ту же равнину с одиноким деревом). Статичность действительности очевидна и персонажам «Сатанинского танго»: доктор сверяет одинаковые наброски вида из окна, сделанные на протяжении последних лет. В этом контексте примечателен и пьяный рассказ Келемена о потрясших его событиях, в котором последовательность происшествий столь вольно видоизменена, что движение как совокупность причинно-следственных взаимосвязей абсолютно обесценивается.

Наблюдение неподвижного мира, чья неподвижность, разумеется, есть не объективно-физическое свойство, но отражение интеллектуально-нравственного состояния населяющих мир персонажей, неизбежно приводит героя-наблюдателя к рефлексии. Здесь творчество Тарра близко философии экзистенциализма или, говоря более осторожно, созвучно мыслям ряда философов, занимающихся проблемами экзистенциализма. Все без исключения персонажи Тарра, рассматриваемые как в отдельности, так и в составе групп, «приговорены к свободе, <...> брошены в свободу», как писал об этом Ж.-П.Сартр⁵. Д.Лукач, критично относящийся к экзистенциализму, называет сартровскую свободу «фатумом человеческой экзистенции», «фатальностью свободы»⁶. Персонажами Тарра судьба воспринимается именно в ее современно переосмысленном значении неизбежности выбора, «полной ответственности за существование»⁷.

Здесь необходимо разъяснение по поводу категоричности двух предыдущих предложений, ставящей под сомнение специфичность героя-наблюдателя в художественном мире Тарра. Восприятие свободы как судьбоносной неизбежности действительно присуще всем персонажам поздних фильмов Тарра, однако переживается она различно. Из этого различия можно вывести условную классификацию персонажей Тарра: помимо героя-наблюдателя есть герои-обыватели, герои-функционеры и герои-идеологи. Герой-наблюдатель отличается от трех других типов обусловленностью принимаемого решения (экзистенциального выбора) в себе, в рефлексивном наблюдении неподвижного мира, но не в воздействующих, часто бытовых, обстоятельствах мира. Соответственно три иных типа героев исходят в выборе из внешних, внеположных себе причин, причем с проблемой выбора в экзистенциальном смысле слова непосредственно сталкиваются лишь герои-обыватели (Себастьян и его жена из «Проклятия»), жители деревни из «Сатанинского танго», бунтующие жители города из «Гармоний Веркмейстера», дочь смотрителя из «Человека из Лондона», цыгане из

«Туринской лошади»). Герои-функционеры ограждены от необходимости выбора исполнением обязанностей; выбор профессии был сделан столь давно, что он не актуализируем в качестве непрерывного выбора себя (полицейские чиновники из «Сатанинского танго», работники общепита из «Гармоний Веркмейстера»). Герои-идеологи ограждены от необходимости выбора идеологией, носителями которой они являются; не имеет значения ни авторство ретранслируемой идеологии, ни форма ее выражения (собственная указующая идеология Иримиаша из «Сатанинского танго», заимствованная притчеобразная идеология соседа из «Туринской лошади»).

Нарушить неподвижность, интеллектуально-нравственную заторможенность мира оказывается возможным лишь путем его осмысления сквозь призму собственной экзистенции. Процесс рефлексии у персонажей Тарра развивается по двум разнонаправленными векторам, двум различным алгоритмам: у героя-наблюдателя выбор как познавательный акт предшествует взаимодействию с миром, у героев-обывателей выбор является реакцией на взаимодействие с миром. Несколько сложнее выглядит ситуация героев-идеологов и героев-функционеров: обслуживание идеологии или производства подменяет проект человека схемой действий, выполнение которых выбирает человека вместо него, за него.

Значение героя-наблюдателя не только в творчестве Тарра, но и в ряду других «смотрящих героев» кинематографа заключается в точно структурированном разделении экзистенциального и активного бытия персонажа, что позволяет Тарру наглядно продемонстрировать бытие теоретическое и бытие практическое, разрыв между ними и его последствия. Различие в структурах становится очевидным, если придать слову «исследовать» специфическое значение, заостряя внимание на основе: «ис-следовать». Герои-исследователи упомянутых выше картин различных режиссеров есть и в фильмах Тарра, их действия зависимы от объекта взгляда. Они следуют за объектом, даже если объект становится ведущим благодаря специфике взгляда ведомого. Герой-наблюдатель наблюдает мир дистанционно, отчужденно, стремясь уменьшить воздействие мира на экзистенциальный выбор. Наблюдение есть подготовка ответственности к взаимодействию с миром, предполагаемое и мыслимое героем-наблюдателем неизбежным и закономерным. Однако в возникающем конфликте почти никому из героев Тарра не удается реализовать проект себя, выбираемый в ходе экзистенциального наблюдения, то есть—реализовать теорию в практике.

Одна из основ художественного мира Тарра—безрезультатность конфликта. Редкий фильм Тарра приводит к развязке в ее традиционном понимании: на ее месте оказывается кульминация, после чего интенсивность повествования резко снижается, и картину завершает эпилог. Два фильма, более других дающие повод говорить о развязке,—это «Сатанинское танго» и «Туринская лошадь». Развитие первой ленты отличается не круговым, нивелирующим значение конфликта движением, но спиралевидным, проявляющимся, однако, в случае лишь одного персонажа—доктора, подробнее о котором ниже. Фильм «Туринская лошадь» занимает особое место в творческой биографии Тарра, так как еще до начала съемок был объявлен режиссером последним в карьере. Рассказываемая в фильме история антитворе-

ния мира действительно предполагает традиционную развязку и, на первый взгляд, обладает таковой. Указанная тема раскрывается через показ быта семьи, действие фильма движется скорее по кругу, чем по спирали, запечатлевая героев за обыденными занятиями, пусть и в изменяющихся условиях. Констатировать отсутствие развязки необходимо и в этих фильмах; спецификой их нарративной структуры является ускоренное снижение интенсивности действия, что проявляется в формально коротких, сжатых эпилогах.

Деформация компонентов композиции в поздних фильмах Тарра эстетически объясняется условной принадлежностью режиссера брехтианской парадигме художественного мышления, предполагающей «эпически спокойную форму» для изображения «неясности человеческих отношений» и для «предоставления человеческого материала»⁸. При этом брехтианство Тарра претерпело существенные изменения на протяжении его карьеры. Ранние фильмы, группируемые в период творческого поиска, содержат очевидные приемы очуждения как техники, «внушающей зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям» за счет «уничтожения всяких “гипнотических полей”»⁹. Среди прочего Тарр использовал введение документальных элементов в игровую фильм, самообнаружение ручной камеры, нарочито искусственное освещение, грим. Поздние фильмы режиссера, лишённые столь явных приемов, достигают эффекта очуждения максимальной поэтизацией, кинематографизацией художественного мира. А.Тютюкин объясняет нарочитые «сделанность», «срежиссированность» фильмов Тарра желанием режиссера предоставить зрителю возможность максимального освоения фильма¹⁰. У отмеченной срежиссированности есть и другая функция, сходная с «показом показа», необходимым, по Б.Брехту, для детеатрализации игры, устранения иллюзии правдоподобия. Такова неизменная ч/б пленка, изначально манифестирующая искусственность, преломленность демонстрируемого; такова продолжительность планов, длинноты которых представляются неоправданными по отношению к их информативности; такова изощренная геометрия мизансцен, часто выстраиваемых гораздо сложнее необходимого для показа запечатляемого объекта. Деформация композиции, как растяжение во времени отдельных планов, так и установление нетрадиционных пропорций между кульминацией, развязкой и эпилогом как средствами разрешения конфликта, обусловлена и внутриповествовательной логикой фильмов Тарра. Безрезультатность конфликта, в который вступает герой-наблюдатель, переходя от наблюдения к действию, объясняется провалом реализации проекта себя, испытанием воздействия обстоятельств и становлением как исследователя мира.

Эстетика поздних лент Тарра соотносится с разрабатываемой им экзистенциальной проблематикой не только в композиционных характеристиках, но и в специфике пространств художественного мира режиссера. К последнему следует отнести повсеместную ветхость, заброшенность, старину городских видов и интерьеров, значительное количество теней и делящих кадр вертикальных линий. Эти выразительные средства с внутрикинематографической точки зрения и окружающие реалии с внекинематографической, бытовой точки зрения отмечал Ж.Делёз среди компонентов, образующих «какие-угодно-пространства». «Пространство утратило детерми-

нированность, оно стало “каким-угодно-пространством”, тождественным потенции духа, непрерывно возобновляемому духовному решению: это-то решение и образует аффект, или “аутопереживание”; оно берет на себя монтажное согласование частей пространства»¹¹. Применяя общую мысль Делёза к поздним картинам Тарра, можно сказать, что персонажи находятся в кадре и, следовательно, существуют в пространстве художественного мира постольку, поскольку пребывают в состоянии выбора себя или же уклонения от выбора, его блокировки. Соответственно и состояние пространств будто бы послевоенного (в широком понимании) времени находится во взаимосвязи с пребывающими в нем людьми.

Представляется, что у Тарра успешное экзистенциальное взаимодействие персонажа с миром возможно лишь на этапе его дистанционного проектирования, утопичного, но не утопического мышления, различаемых Э.Блохом по исходным данным: утопичное «подходит к обстоятельствам чисто абстрактно и непосредственно <...> исходя лишь из головы», тогда как утопическое «берет свой строительный материал непременно извне»¹². Если бы это было так, кинематограф Тарра следовало бы считать предельно пессимистичным в экзистенциальных вопросах, не предполагающим никакого примирения между теоретической и практической деятельностью персонажа. Однако в «Сатанинском танго» есть два героя, нашедших возможность преодолеть разобщенность их идеального и материального бытия.

Первый персонаж, Эштике, девочка 7-8 лет, столкнувшись с несправедливостью и безразличием мира, кончает жизнь самоубийством. По словам рассказчика, Эштике, вспоминая перед смертью прошедший день, постигает связь всех событий, людей и вещей в ее неопишуемой красоте, находя в ней единение с миром. Вступая во взаимодействие с судьбой в ее современном значении как с проблемой необходимости выбора себя и обреченности на свободу, Эштике сталкивается и с неизбежным одиночеством, спасение от которого она находит в предсмертном видении классической, античной судьбы. Эштике—ярко выраженный герой-исследователь: кульминационным эпизодом развития персонажа является наблюдение сквозь окно бара пьяных танцев. Наиболее важно здесь даже не положение героя, подчеркивающее исследовательскую специфику его взгляда: при взгляде в окно снаружи символика отчуждения пространства смотрящего и объекта взгляда приобретает противоположное значение—герою представляется необходимым следовать за видимым, то есть—требуется сокращение дистанции, а не свойственное героям-наблюдателям ее утверждение. Важен выбранный для съемки этой сцены способ—план, который в контексте настоящей работы особенно уместно назвать планом-наблюдателем. План-наблюдатель—длинный некрупный статичный план, создающий эффект отстраненности от запечатляемого действия, причем производимый эффект прямо пропорционален длине плана и обратно пропорционален его событийности. В позднем творчестве Тарра использование плана-наблюдателя отмечает значительный в композиционно-нарративном смысле эпизод. Например, в «Проклятый» это план пьяно усталого хоровода, символизирующий бездумное топтание на месте главных героев, в «Туринской лошади»—сидящие за холодными картофелинами отец и дочь, ощущающие

угасание жизни. У Тарра отчетливо видна акцентологическая роль плана-наблюдателя; перенявший у М.Янчо пристрастие к построению сложных мизансцен Тарр редко оставляет план недвижимым от склейки до склейки, вследствие чего доминирующим выразительным средством оказывается пластика внутрикадрового движения по отношению к движению камеры. Однако, фиксируя камеру, Тарр добивается еще большего напряжения художественного мира за счет того, что он словно отказывается от какой-либо сопроводительной интенции, выражаемой движением камеры, и оставляет зрителя один на один с происходящим на экране. В случае разбираемой сцены (взгляд Эштике в окно снаружи) возможно предположить акцентирование Тарром отстраненной позиции по отношению к персонажу как проявление антипатии. Нельзя не отметить, что Эштике запечатлена планом-наблюдателем чаще остальных персонажей «Сатанинского танго».

Доктор, второй из двух указанных выше героев, фиксируется планом-наблюдателем единожды, а его первое появление в фильме отмечено единственным случаем в зрелом творчестве Тарра: камера смотрит глазами доктора, наблюдающего в бинокль происходящее за окном. Субъективизация камеры в поздних фильмах Тарра помимо этого случая происходит за счет перенимания взгляда смотрящего и наблюдения за тем же предметом: тревеллинг камеры или приближение / отдаление параллельно направлению взгляда смотрящего и исчезновение из кадра / появление в кадре силуэта смотрящего (первые планы «Проклятия», «Человека из Лондона», эпизод с приездом цыган в «Туринской лошади»). Крайне проблематичным представляется однозначный ответ на вопрос о состоятельности вычленения и понимания авторской позиции в поздних фильмах Тарра через типизацию движений камеры, фильмирующей персонажа. Подобное объяснение планов как индикаторов интенции Тарра по отношению к тому или иному персонажу (группе персонажей) предполагает завершенную систему, охватывающую и трактующую все планы до единого. Необходимая систематизация, предположительно, выявит сверхточную и обладающую широким спектром дифференциацию планов и их значений для раскрытия тех или иных персонажей, что вряд ли могло являться целью режиссера само по себе и возникло в качестве одного из аспектов художественного мира, следуя логике его построения. Однако для Эштике и доктора, пары героев, обнаруживающих сходные специфические черты в контексте не только одного фильма, но и всего позднего творчества режиссера, типизация планов позволяет предположить антипатию и симпатию режиссера.

Симпатия Тарра, идентифицирующегося со взглядом доктора, героя-наблюдателя, в финале становящегося рассказчиком фильма, чье экзистенциалистски понимаемое наблюдение сводится к выбору продолжения наблюдения, неслучайна для Тарра, говорящего в интервью о том, что всю жизнь он снимал один и тот же фильм¹³. Доктор как герой-наблюдатель, как абсурдный художник, согласно А.Камю, и утверждающий, и отрицающий мир¹⁴, важен как герой, преодолевающий разобщенность идеального и материального, теоретического и практического бытия не компромиссом, более похожим на бегство (самоубийство Эштике), а попыткой перебороть то человеческое, что порождает саму возможность разобщения теории и

практики. В финале «Сатанинского танго» доктор принимает набат за колокольный звон, зная, что последнему неоткуда звучать. Сокрушаясь по поводу этой погрешности в наблюдении, проникновения личного в отчужденно-наблюдаемую действительность, доктор заколачивает окно и, оказавшись в темноте, произносит фразы, звучащие от лица рассказчика в начале фильма. Этим действием доктор отказывается от внешнего, материального мира, в то же время принимая его без изменений внутренним, идеальным видением, точнее—проговариванием.

Возможно, в выборе доктора Тарр видит нечто схожее с тем значением, что М.Хайдеггер отводит «мысли, которая спрашивает об истине бытия и притом определяет сущностное пребывание человека, исходя из бытия и сосредоточиваясь на нем». Размышляя об отнесенности описанной мысли к теоретической или практической области знания, Хайдеггер приходит к следующему выводу: «...эта мысль не относится ни к теории, ни к практике. Она имеет место прежде их различения. Эта мысль есть— поскольку она есть—память о бытии и сверх того ничто»¹⁵.

Непроглядный мрак, наполняющий кадр (здесь камера Тарра опять видит то же, что доктор,—темноту), оставляет в фильме лишь голос и музыку постепенно увеличивающейся громкости. Звучание слов и музыки—символ одновременного утверждения и отрицания мира, слияния теоретического, идеального (языка, искусства) с практическим, материальным (физикой звука).

1. *Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 75.

2. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / Сост. М.Б.Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 101–103.

3. *Гусев А.* Субъективная камера в постклассическом кинематографе (1960–2000) // Киноведческие записки. № 79 (2006). С. 217–248.

4. *Шопенгауэр А.* Афоризмы житейской мудрости // Шопенгауэр А. Избранные произведения / Сост. И.С.Нарский. М.: Просвещение, 1993. С. 320.

5. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 493.

6. *Лукач Д.* Экзистенциализм // Вестник МГУ. Сер. 7: Философия. 2005. № 5. С. 41.

7. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм—это гуманизм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А.Яковлева. М.: Политиздат, 1989. С. 323.

8. *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5-ти тт. Т. 2. М.: Искусство, 1965.

9. Там же.

10. *Тотькин А.* Медленное время фильма. URL: <http://alex-kin.livejournal.com/6340.html>.

11. *Делёз Ж.* Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 143.

12. *Блах Э.* Тюбингенское введение в философию. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. С. 127.

13. *Бела Тарр:* Интервью Файону Миду. URL: <http://cineticle.com/component/content/article/32-slova/198-bela-tarr-interview.html>.

14. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990. С. 86–87.

15. *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 217.