

УДК 373.3.016:1(073)

А. А. Безуглий

*аспірант філософського факультету
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*

ПРОСТРАНСТВО СМЫСЛОВ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Рассуждения о кино и опыт обдумывания кинематографа с философской стороны принадлежит чуть ли не единственному философу за всю историю развития этого искусства. В основном, кинематограф рассматривался с точки культурологии, эстетики и этики. Он продолжает участвовать в политических дискурсах, как в 20 столетии в России и США, продолжает быть острым социальным ножом, который разрезает действительность. Но практически никто не возвел его на новый уровень и не попытался оценить опыт, который он дает философии. Жиль Делёз первый, кто переосмыслил кино по-новому, обратился к киноопыту. Он был истинным синефилом и пытался понять, что кино привнесло в философию, как оно меняет её и наоборот. Жиль Делёз не только мыслит кино, но и старался мыслить с помощью него. Потому мы обратимся к его опыту и постараемся понять документальное кино, проанализировать восприятие «чистого смысла» и определить взаимосвязи связки понятий: фильм-смысла-реальность-зритель.

В отличии от игрового кино, документальный фильм принято воспринимать как серьёзный, подлинный вариант передачи происходящего. Это связано с тем, что режиссер документального кино есть «холодным» транслятором, который отображает реальность не по принципу «я создаю то, чего нет», а по закону «я показываю и открываю то, что скрыто». Другими словами, документалист имеет дело с объективной реальностью, как объектом и предметом киноленты. Она становится ведущей в исследовании, без которого невозможна работа режиссера.

Передавая правду, которая существует в действительности, но в силу её фрагментарности видна не всем, может ли режиссер действовать творчески? Или он исполняет только функцию ретранслятора, который выявляет проблему и по-научному описывает её, отстраненно поглядывая со стороны. Документалист не может действовать свободно в смысле, который применим для художественного режиссера. Игра фантазии, жонглирование смыслами исключает сама реальность. В художественном фильме — существует «новое измерение смыслов», в котором человек способен писать правила игры так, как ему захочется. Но в документальном кино эта функция не отчуждается от объективной реальности, а наоборот, всецело принадлежит ей, поэтому она задает тон и вектор направления для режиссера. Режиссер, работающий с действительностью есть человек, который наблюдает за обстоятельствами, которые запечатлевает на плёнку. Документалист не является создателем в прямом смысле слова, но он присутствует при создании чего-то большего. Документалиста можно называть открывателем.

Тогда зададимся вопросом: можно ли режиссера-документалиста назвать полноценным автором? Проводя параллель с режиссером художественных филь-

мов, который полностью предоставлен себе и отвечает за всё, что буде на экране, документалист не имеет права на какие-либо искажения. Фантазия автора умирает в борьбе с объективной реальностью за власть над пространством смыслов в киноленте. Суть, с которой работает документалист, отличается по своей природе, потому что она имеет довлеющее начало, структурирующие его и работу. Несмотря на то, что человека, который делает документальный фильм объективна реальность, его миссия воссоздать историю, другими словами, пытаться её рассказать, либо открыть то, что никогда не проговаривалось. Реальность всё равно поставляет свое положение вещей, которое будет приоткрываться в ходе исследовательской экспедиции документалиста. Потому если избавить слово «автор» от коннотаций авторитарности и заглянуть в суть, можно сказать следующее: документалист есть автором, потому что берет на себя ответственность за работу с действительностью. Он предпринимает попытку разобраться в окружающих его вещах. В какой-то степени, документалист только задает вопрос реальности и не ожидает от неё ответа, который бы его устроил.

Для возможности общего разговора, под **документальным кино** можно понимать фильмы, которые снимались на основе подлинных событий и лиц. В ткань повествования и сценария фильма включены реальные события, которые происходили в прошлом и есть в настоящем, или о которых вспоминают те или иные персонажи фильма. Автор не имеет права внедряться в рассказ, воспоминания персонажей и превращать их в свою игру. Но он может быть одним из персонажей, о которых можно рассказать. Его работа — обьективировать их слова, не позволяя превратить их в выдуманные реплики игрового кино. По этой причине документальное кино не терпит присутствия автора, как интерпретатора. Документальный фильм действует по законам, которые задает объективная реальность. Соответственно, человек не может менять обстоятельства фильма.

Если в игровом кино — автор выступает создателем, который имеет абсолютный контроль над: сценарием, камерой, монтажом, костюмами, персонажами, их взаимоотношениями, локациями и другими элементами фильма, то в документальном кино он лишен такой значимости. Структура режиссера формирует рамки нарратива, которые помогают ему течь, словно реке. Он следует за рассказом героев и развёртыванию событий, до конца не понимая к какому результату его это приведет. Если смотреть с другой стороны, то автор может оттолкнуться от события, которое случилось и стало историей. Тогда задача режиссера выстроить цепочку событий, которые призваны разобраться в причинно-следственной связи. Автор имеет право выбрать акценты, на которых можно сосредоточить внимание, но он не может их соз-

давать нарочно. Главное правило документалистики, которое мы сформируем: «Работа с объективной реальностью как таковой, без возможности придумать и воплотить иллюзию собственного разума».

Возникает вопрос о том, как культура влияет на перцепцию восприятия «чистого смысла» фильма. И ещё более значимый вопрос: может ли зритель привносить собственные смыслы в «увиденное» или так же, как режиссер, скован отчуждением?

Обратимся за примером к документальному фильму французского режиссера Еммануэля Граса «Макала», снятого в 2017 году. Сюжет повествует про молодого крестьянина из Конго, у которого есть сильные руки, негибкая воля и мечта о лучшей жизни для своих близких. Чтобы торговать древесным углем, который он делает, ему нужно преодолеть путь в 50 километров до города Конго. Нагрузив сломанный велосипед с пробитыми колёсами, он встречается с рэкетирами, родственниками, горожанами, которые пытаются сторговать последние 500 франков. То есть, Еммануэль Грас показывает нам как живут многие жители Конго на примере главного героя — Макалы. Камера режиссера отстраненно документирует обстоятельства, в которых главный герой вынужден выживать и с которыми должен считаться. Очевидно, что реальность для него — жесткий мир, в котором нехватка денег, тяжелая работа, проблемы с жильем и едой перемешались с мыслями о том, как улучшить жизнь своей семьи и как дать детям достойное образование. Наблюдение за фильмом и реакцией зала, в котором он демонстрировался, формирует вопрошание:

1. Почему реальность главного героя Макалы не становится реальностью для зрителя?
2. Почему зритель смотрит на фильм отстраненно?
3. Почему документальное кино уничтожает реальность для того, чтобы её воспроизвести?

На их основании можно сформировать проблемы восприятия документальных фильмов, определить их и попытаться ответить.

Прежде всего, внимание приковывает реальность изображаемого. Важно отметить, что ни сюжет, ни игра актёров, сценарий не играет настолько главной роли, как то, что всё взято и перенесено из действительности. Не того мира, который нас окружает, но того, что находится в другом месте. От дробления действительности на точки, «места восприятия» не меняются в своей сущностной, бытийной характеристике. Но меняется форма: условия людей и понимания жизни. То есть, на местах появляются обстоятельства, которые и притягивают взгляд зрителя. Потому знакомая нагрузка документального фильма не пропадает, но словно притупляется, когда воспроизводится на большом экране тёмного кинотеатра. Человеческое сознание не воспринимает фильм настолько остро, чтобы донести «чистый смысл передаваемого». Другими словами, передаваемое не шокирует, не вызывает ощущения неподдельности. Реальность, которая была запечатлена на плёнку, отчуждается от самой себя, словно вырывается из контекста и образует дыру в действительности. Документальный фильм при этом не становится более наполненным. Выдернутые смыслы становятся похожи на пустые конструкции, отсутствующего нарратива. Имеется ввиду, что форма и

рассказ есть. Присутствует сюжет, драматургия, монтаж, работа оператора и команды, но отсутствует то зерно, которое было взято. Чтобы легче понять смысл происходящего представьте дерево. У дерева отрезают ветку для того, чтобы пересадить её в другое место. Но когда ветку сажают, поливают и ждут пока она разрастётся происходит следующее: она не погибает, но и не живет. Ветка напоминает только форму жизни, в которой её нет. Потому документальный фильм, наследуя реальность, пытаясь трансплантировать её в качественно другое измерение, теряет всё то, ради чего это делалось. Потому материал, который показывается на экране не имеет ничего общего с той реальностью и обстоятельствами, где он был снят.

Когда человек встречается с настоящей реальностью, он должен ощущать чувство ужаса (М. Хайдеггер), которое приоткрывает Ничто. Это дает человеку способность трансцендировать, т.е. выходит за пределы видимого и осознавать себя человеческим существом. Но сознание остается закрыто к новому. Оно не только остается само в себе, но и осознает Другого.

Это происходит из-за разительного отличия «фильма, который снимается», от «фильма, который показывается». «Чистый смысл» утрачивается, он превращается в форму, которая готова наполняться социальными, культурными и личными концепциями понимания того, что происходит в кадре. В итоге, смысл передаваемой реальности отсутствует, поэтому формируя два берега понимания этого процесса. Если условно разделить, то получится, что один берег — реальность, которую передает фильм, второй — реальность воспринимаемого зрителя. Между ними стоит экран, функция которого заключается в объединении и передачи смысловых означаемых от одного к другому. В сознании документалиста он выполняет коммуникативную функцию. Режиссер словно формирует теломост, обеспечивая нам канал связи «того, что перед камерой» с «теми, кто перед экраном». Но тут происходит следующее: запечатленная на плёнку реальность перестаёт существовать. Будучи мёртвой, её жизнь остается на плёнке, которая может ревоспроизводить иллюзию подлинной жизни. Происходит подмена смыслов: на экране показываются символы объективной реальности, которые уже мертвы. Но в обыденном мышлении нет никаких признаков подмены, оно работает по закону инерции. Потому человек склонен думать, что видимое и наблюдаемое им — есть «то-что-себя-показывает». Не нужно думать о смысле, если он обязан сам себя показать. То есть, зритель изначально не открыт к воспринимаемому, а имеет претензию к показываемому. Это закрепляет тот факт, что автор не вмешивается в работу той реальности, которую он ретранслирует на плёнку. Когда кинолента готова и начинает жить своей жизнью, документалист ничего не может сделать со своим материалом. Режиссер не может помешать живой реальности превратиться в застывшую форму массы означаемых. Когда она затвердевает, попадает на постпродакшн и монтажный стол — реальность становится готовым продуктом искусства.

Искусство отдаляет «чистую реальность» фильма от объективной реальности, тем самым нивелируя принцип документалистики. Документальный фильм становится готовой вещью, репрезентующей искус-

ственные смыслы, которые некогда были реальны. Расстояние между действительной реальностью, которую запечатлевает автор и «мёртвыми смыслами», которые воспроизводит фильм, становится настолько велика, что человеческое сознание не может отождествить их друг с другом. Из-за этого процесса, у зрителей не возникает пограничных состояний, ощущения «ужаса» или проникновения в фильм. Как будто сам фильм лишается возможности передачи подлинных смыслов, но становится вмещателем выдуманных пониманий претензионной публики. Между зрителями и Макалой стоят двое: автор и экран.

С другой стороны, у этих вопросов есть ещё одна проблема. Может ли внешнее раскрыть внутреннее? То есть, условия, в которых находится Макала, не показывают его состояния. Пример этого можно видеть в фильме, когда он приходит к родным, дарит им подарки и на вопрос: «Как ты поживешь?», отвечает: «Всё хорошо», хотя он понимает, что не очень. То есть он подстёгивает ложные мысли его родных, потому что дает уверенность в том, что его жизнь налаживается. Не поступает ли с нами так фильм? Он показывает то, что мы хотим или ожидаем видеть, он показывает себя, но утаивает то, что в нём молчит. Человек находится в состоянии безысходности, потому что не может увидеть то, что не показывается ни в самом фильме, ни с его помощью. Характер и внутренний мир героя остается «вещью в себе». Этот процесс разрывает смысловую прослойку, формируя в ней пустоту, которую нечем заполнить. Поэтому инертное человеческое сознание, которое не хочет заглядывать во внутрь, навешивает ярлыки культуры, социальных факторов, психологических и многих других. То есть пустота фильма заполняется насылаемыми смыслами. Фильм тоже становится явлением, к которому мы можем относиться только на чувственном уровне, без возможности постичь его в «чистом смысловом значении», то есть в состоянии пустого кинотеатра. Получается двойное отчуждение: реальность отчуждается, когда попадает на камеру и умирает во время просмотра киноленты.

В документальном фильме смотрящий видит не то, что по ту сторону экрана, а отражение себя самого. Другими словами, он видит считываемые смыслы, которые сам продуцирует. Понимание в такой форме работает на узнавание прошлого, а не осознания нового. Человек остается в самом себе и балует собственное эго.

Сознание исходит изнутри себя самого, задавая вопрос «что изображается», «что хотел сказать автор», «как я это понимаю». Оно не исходит из самого фильма. То есть фильм понимается сам по себе тогда, когда он ещё не вербализован и не разложен по полочкам, то есть пока мы не можем сказать, что точно есть на экране. Работа сознания схожа с тем, что описывал в своем научном труде М. Фука, которое называется «Это не трубка». В ней он пытается понять работу сознания и момент «истинного схватывания» на примере картины Рене Магритта «Вероломство образов». Нам кажется, что при истинном схватывании сознание не чувствует поддельность фильма, поскольку включено в саму картину, как бы нивелируя воздушную прослойку всех культурных и других факторов. Язык — главный враг «проваливания» в фильм, он вербализирует чувства,

называет символы, привносит оценку и отдаляет от «проживания моментом».

В итоге, документальное кино, которое строится на объективной реальности, полностью разрушает её, но не создает новую. Человек при этом чувствует в себе потребность заполнить недостающее звено. Вот простая метафора, которая это иллюстрирует: представьте бегуна, который двигается на беговой дорожке, окруженного зелеными экранами, которые по желанию переносят бегуна в горы или к морю. Независимо куда он попадет, бегущий остается в ловушке собственной культуры, которая формирует его восприятие. Она включает и находит ему те смыслы, которые человек способен разобрать, тем самым ограждает его от пограничных состояний, «проваливаний» в фильмическое, полностью отчуждая человека от возможности трансцендирования.

Література

1. Барт Р. Проблема значения кино [Электронный ресурс] / Ролан Барт. — Режим доступа: <http://www.visiology.fatal.ru/texts/barthes.htm>.
2. Барт Р. Третий смысл [Электронный ресурс] / Ролан Барт. — Режим доступа: <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html>.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — Москва : Искусство, 1986. — 424 с.
4. Бергсон А. Смех / Анри Бергсон. — Москва : Искусство, 1992. — 58 с.
5. Бергсон А. Творческая эволюция [Электронный ресурс] / А. Бергсон. — Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/berg/0.html>.
6. Декарт Р. Рассуждения о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках / Р. Декарт. — Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1953. — 656 с.
7. Делёз Ж. Кино / Ж. Делёз. — Москва : Ад Маргинем, 2012. — 560 с.
8. Делез Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. — Москва : Академический проект, 2009. — 261 с.
9. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский. — Ленинград : Тип. Ленфильм, 1989. — 118 с.
10. Третий смысл : исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна // Строение фильма : [сб. ст.] / сост. К. Разлогова. — Москва : Радуга, 1984.
11. Фуко М. Это не трубка / М. Фуко. — Москва : Лит. журн., 1999. — 142 с.
12. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. — Москва : AD MARGINEM, 1997. — 452 с.

References

1. Bart R. The problem of the meaning of cinema [Electronic resource] / Roland Bart. — Mode access: <http://www.visiology.fatal.ru/texts/barthes.htm>.
2. Bart R. The third meaning [Electronic resource] / Roland Bart. — Mode access: <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html>.
3. Bakhtin M. Aesthetics of verbal creativity / M. M. Bakhtin. — Moscow : Art, 1986. — 424 p.
4. Bergson A. Laughter / Henri Bergson. — Moscow : Art, 1992. — 58 p.
5. Bergson A. Creative evolution [Electron resource] / A. Bergson. — Mode access: <http://www.philosophy.ru/library/berg/0.html>.
6. Descartes R. The reasoning about the method to correctly direct your mind and find truth in the sciences / R. Descartes. — Moscow : Izd-vo Akad. Sciences of the USSR, 1953. — 656 p.
7. Deleuze J. Cinema / J. Deleuze. — Moscow : Hell Marginem, 2012. — 560 p.

8. Deleuze J. What is philosophy? / J. Deleuze, F. Guattari ; transl. with fr. and after. S. Zenkin. — Moscow : Academic Project, 2009. — 261 p.
9. Tarkovsky A. Lectures on Film Directing / A. Tarkovsky. — Leningrad : Type. Lenfilm, 1989. — 118 p.
10. The third meaning : research notes on several photograms of SM Eisenstein // The structure of the film : [sat articles] / comp. K. Razlogov. — Moscow : Raduga, 1984.
11. Foucault M. This is not a tube / M. Foucault. — Moscow : Lit. zhurn., 1999. — 142 p.
12. Heidegger M. Being and Time / M. Heidegger ; [trans. with him. V. V. Bibikhina]. — Moscow : AD MARGINEM, 1997. — 452 p.

Анотація

Безуглий А. А. Простір змісті у документальному кінематографі. — Стаття.

У статті зроблена спроба розкрити проблеми глядацького сприйняття документального кіно на прикладі стрічки французького документаліста Еммуеля Граса «Макала», 2017 року. Автор ставить питання перетворення документального фільму на екрані і сприйняття його глядачем, комунікації документального фільму зі смислами і знаками, ролі автора / режисера в документалістиці.

Ключові слова: кінематограф, автор, трансцендентність, докуменальное кіно, «чистий смисл», перцепція, реальність-яка-сама-себе-показує, мертві смисли, знаки культури, сприйняття, глядач, режисер.

Аннотация

Безуглый А. А. Пространство смыслов в документальном кинематографе. — Статья.

В статье сделана попытка раскрыть проблемы зрительского восприятия документального кино на примере ленты французского документалиста Еммуэля Граса «Макала», 2017 года. Автор поднимает вопросы преобразования документального фильма на экране, работы документального фильма со смыслами и знаками, роли автора/режиссера в документалистике.

Ключевые слова: кинематограф, автор, трансцендентность, докуменальное кино, «чистый смысл», перцепция, реальность-которая-сама-себя-показывает, мёртвые смыслы, знаки культуры, восприятие, зритель, режиссер.

Summary

Bezuhlyi Andrii. Space of meanings in documentary cinematography. — Article.

The article makes an attempt to reveal the problems of the audience perception of documentary films on the example of the tape of the French documentalist Emmanuel Gras «Makala», 2017. The article poses such questions as: «How does a documentary film change on the screen?», «How does the documentary work with meanings and signs?», «What role of the author / director in documentary?».

Keywords: cinematography, author, transcendence, documentary cinema, «pure sense», perception, reality-which-self-shows dead meanings, signs of culture, perception, viewer, director.