

посвященного его идеям. Открывается сборник эпитафиями из Маклюэна: «Чем больше люди становятся «вовлеченными», тем меньше они знают». Социолог не скрывает, что понятие «вовлеченности» означает не что иное, как восприятие всеми чувственными каналами. Искусственный способ создания «вовлеченности» состоит, по Маклюэну, в прямом «артистическом (или художественном) контроле над обычным сознанием и культурой человека». Искусство, литература и т. п. — словом, культура развитой капиталистической страны, преподнесенная электронными средствами массовой коммуникации, становится, таким образом, средством лишения знаний в результате глубокого «вовлечения». Эдакая карнавализация, приглашающая в состояние массового, централизованно управляемого гипноза.

Маркс писал, что рано или поздно на капиталистической стадии развития «на смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере, — подчеркнул он, — относится как к материальному, так и к духовному производству»¹.

Как буржуазные социологи трактуют эту зависимость, видно из цитированных высказываний Маклюэна, который разрабатывает свои идеи при чрезвычайном интересе и внимании к ним со стороны «неназываемых корпораций колоссальной финансовой силы», как пишут американские журналисты. В этом интересе к идеям Маклюэна и в рекламной суете вокруг его имени все сильнее ощущается желание с помощью его рецептов предотвратить совершение прогноза, составленного американскими футурологами. Специалисты одной из крупнейших американских корпораций — «Бизнес интернэшнл», в наброске плана действий на 1985 г. (отнюдь не только для этой, но и для других американских корпораций) указали, что к этому времени пропасть между США и развивающимися странами значительно расширится «...в отношении не только уровня жизни, но и понимания самого смысла жизни» (разрядка моя. — А. М.).

А. МИДЛЕР

КИНО И ВНУТРЕННИЙ МИР ЧЕЛОВЕКА

Современная кинотеория стремится рассматривать кино, его образную специфику и его отношение к реальности в свете общих эстетических проблем, в связи с эволюцией художественного сознания в целом. Интерес эстетической мысли к кино усиливается благодаря тому ныне общепризнанному факту, что с середины 50-х годов искусство экрана вступило в период стремительной «мутации», открывшей перед ним новые возможности освоения действительности, в том числе и таких ее сторон, которые не поддаются непосредственному запечатлению на киноплёнку. Конечно, и раньше мысли, переживания, характеры людей раскрывались на экране через внешние признаки, через актерскую игру, через слова, действия и поведение персонажей. Однако сейчас кино, в лице своих наиболее ищущих и активных представителей, стремится пойти дальше и проникнуть во внутренние процессы духовной жизни человека, сделать непосредственным предметом своего исследования потаенное рождение его идей, эмоций, мотивов поведения, подняться, так сказать, к первоисточкам его личности. Подобные устремления связаны, как нам кажется, с общей тенденцией: проверить, на что способен современный человек, каковы внутренние ресурсы личности в плане ее способности к самостоятельным действиям в условиях, когда внешние механизмы буржуазного общества стремятся ее всякой самостоятельности лишить. Короче говоря: каков внутренний «запас свободы» современного человека и соответственно — современного искусства?

Нелишне напомнить, что отмеченная тенденция в условиях современной западной культуры осложняется многими привходящими обстоятельствами. В частности, стремление перенести центр внимания в область внутренней жизни человека часто искажается попытками уйти от внешней реальности, оборвать связи между духовным миром личности и условиями ее социального бытия — связи, вне которых личность попросту не существует.

Среди работ, в которых делались попытки так или иначе осмыслить отмеченную тенденцию, обращают на себя внимание последние статьи одного из крупнейших западных киноведов Рудольфа Арнхейма. Выступивший как теоретик в начале 30-х годов в Германии, он вынужден был затем эмигрировать и ныне живет в США. На русский язык переведена его книга «Кино как искусство». Недавно Р. Арнхейм высказался по интересующим нас вопросам на страницах американского журнала «Фильм калчер» в статье «Сегодняшнее искусство и кино» и итальянского «Чинема нуово» в статье, которой автор дал название «Традиция западного кино и сокращение зрелищного момента», имея в виду при этом перенос центра внимания в фильме на то, что недоступно прямому наблюдению.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, стр. 428.

Р. Арнхейм всегда был противником взгляда на фотографию (неподвижную и движущуюся) как на механическое воспроизведение действительности, подчеркивал ее способность преобразовывать, пересоздавать изображаемую реальность. Считая, что искусство черпает силу и самостоятельность в самой ограниченности своих средств (скульптура — в отсутствии цвета, живопись — в отсутствии движения и объема и т. д. и т. п.), он выступал убежденным сторонником немого кино против таких технических «нововведений», как звук, цвет, стереоскопия, широкий экран, — всего того, что, по его мнению, размывает границы между экранным образом и «сырой» действительностью. В последних работах Р. Арнхейма эта тема снята; наличие звукового, цветного и широкоэкранного кино принимается теоретиком как существующий факт. При этом взгляд на кино как на искусство, обладающее широкими возможностями преобразования реальности, им повторяется и подтверждается.

Полемизируя в «Чинема нуово» с Зигфридом Кракауэром, считающим, что специфика кино связана с непосредственным воспроизведением «физической реальности», Р. Арнхейм пишет:

«Подлинный реализм состоит в истолковании сырого материала восприятия посредством значимой формы; вот почему культ неоформленной материи — это скорее жалкая капитуляция, а не завоевание реальности со стороны человека».

Признавая, что «фотографические средства» давали до сих пор наибольший эффект, «воспроизводя мир как непрерывный поток, бесформенный и лишенный устойчивых соотношений», Р. Арнхейм отнюдь не склонен абсолютизировать эту «склонность» фотографического изображения. Он отмечает, что в ней заключена не только сила, но и слабость кино, слабость, которая, по логике рассуждений автора, может и должна быть преодолена.

«Существует любопытная двойственность в этом стремлении к «жизнеподобию», — пишет Р. Арнхейм. — Хотя мы и освобождаемся от условностей, упрощений и застывших абстракций, дабы приблизиться к свежести, сложности и очевидности прямого опыта, та же тенденция приводит сознание к тому, что оно начинает блуждать в зарослях частного, уклоняясь от того активного, соучастующего понимания, которое всегда основывается на солидной поддержке общей идеи».

От взгляда Р. Арнхейма не ускользают исторические и социальные причины такого рода фетишизации непосредственно данного. Современный человек в условиях западной цивилизации идеологически разоружен. Тот факт, что на него с разных сторон давят противоборствующие идеологии, побуждает его искать выход во внеидеологическую сферу. Он потерял все направляющие идеи и одновременно оторвался от подлинного контакта с реальностью.

В этой связи Р. Арнхейм цитирует З. Кракауэра:

«Наш отрыв от реальной жизни мешает нам возродить идейные ценности. Единственный выход из этого заколдованного круга — это выход посредством фильма. Быть может, путь к ускользающему содержанию внутренней жизни, если только таковой существует, проходит через освоение внешней поверхности вещей».

Подобный путь нам, как и Р. Арнхейму, кажется проблематичным, коль скоро не решается и даже не ставится вопрос об условиях и путях перехода из сферы непосредственно данного в сферу идейных и нравственных ценностей. Позиция: давайте фиксировать то, что у нас перед глазами, а духовные ценности возникнут сами собой, представляется нам по меньшей мере утопической, особенно если речь идет об исторической действительности, позитивное содержание которой само поставлено под сомнение. Задача эта не может быть решена без признания за человеческим сознанием и искусством в целом (в том числе и за искусством кино) самостоятельной, действенной и преобразующей функции.

Разумеется, это еще далеко не решение проблемы. Но это необходимая предпосылка для ее решения. В самом деле, каким образом человек, на которого обрушивается поток зрительной информации, сможет пробиться к общим оценкам и движущим идеям, если его собственная интеллектуальная и духовная активность сброшена со счетов? И не получается ли так, что теории, стремящиеся «освободить» искусство от общих идей и обратить его к фиксации «физической реальности», в действительности только разоружают его перед лицом этих идей, приведут к тому, что общие идеи, вместо того чтобы вынашиваться искусством и вызреть изнутри, будут захватывать его извне — как сторонняя и чуждая ему сила?

Вопросы эти не формулируются Р. Арнхеймом столь прямо и откровенно, но они в скрытом виде содержатся в его рассуждениях. Сам же теоретик предпочитает держаться в более узких, собственно эстетических рамках. Поэтому центральным для него продолжает оставаться вопрос о самостоятельной роли кинематографической формы.

В этом плане несомненный интерес представляют наблюдения Р. Арнхейма о наличии и взаимодействии внутри фильма различных «уровней реальности». В принципе, как считает теоретик, произведение экрана может как угодно далеко уходить от непосредственного правдоподобия, но при этом для сохранения убедительности и художе-

ственной цельности важно, чтобы все его элементы соотносились с определенным «уровнем реальности» (имеется в виду степень отклонения от эмпирической реальности). Это и есть, по Р. Арнхейму, проблема стиля.

«В фильме,— пишет он,— единство обеспечивается, когда все элементы съемочной техники, актерского исполнения, декорации и действия соответствуют единому стилю... Сочетание разнородных элементов может быть допустимо и может даже обогатить значение фильма сильными контрастами, при условии, что не будет никакого противоречия внутри одного и того же кинематографического ряда».

В подтверждение своей мысли Р. Арнхейм ссылается на фильм «Вестсайдская история», где балетные сцены не диссонируют с реализмом среды и актерского исполнения, ибо они включаются в художественное целое как самостоятельный «ряд», соотнесенный с определенным «уровнем реальности». Потому-то мы и принимаем как нечто вполне естественное прыжки и пируэты танцоров, в то время как банальная грациозность и сентиментальность молодых исполнителей двух главных драматических ролей раздражают нас именно потому, что, не будучи формально выделены в особый ряд, они не поднимаются до общего реалистического уровня фильма.

Предложенный Р. Арнхеймом принцип анализа представляется плодотворным, ибо сразу же открывается возможность его применения к широкому кругу явлений современного кино — от «Земляничной поляны» до «Иванова детства» и от «Шербургских зонтиков» до «Теней забытых предков».

В свете идей Р. Арнхейма о различных уровнях реальности становится понятной и его позиция относительно возможностей и методов воссоздания на экране внутреннего мира человека. Хотя эта позиция и потребует от нас существенных оговорок.

«Разрушение непрерывности времени и пространства,— читаем мы у Р. Арнхейма,— выглядит бредово применительно к физическому миру, но оно совершенно закономерно применительно к внутренней духовной сфере человека, где подобные временные и пространственные сдвиги, разрывы и сближения различных пластов реальности происходят непрерывно. Именно этот совершенно иной, но вполне позитивный порядок сознания передавали на протяжении последних лет писатели и режиссеры, представляя его как новую реальность, в то время как старая ими разрушалась. Устранив различие между тем, что в данный момент воспринимается, и тем, что возникает в воспоминаниях, они создали новое единство и новую целостность опыта, независимые от физического порядка вещей».

В данном рассуждении мы далеко не во всем можем согласиться с выводами автора, ибо здесь Р. Арнхейм как раз и делает тот незаконный переход, о котором мы предупреждали в начале этих заметок: духовный мир человека он объявляет независимым от «физического порядка вещей». А ведь при этом вновь возникает именно та раздвоенность духовного и физического, искусства и реальности, над преодолением которой немало потрудился сам теоретик. Да и факты искусства в данном случае свидетельствуют против Р. Арнхейма.

Если мы припомним фильм Феллини «8½», на который ссылается автор, фильм, остающийся и по сию пору одним из самых высоких образцов изображения в кино внутреннего мира человека, то убедимся, что различные «уровни реальности» (пользуясь терминологией Арнхейма) разграничены и соотнесены в нем вполне отчетливо, так что, при всей сложности и тонкости переходов, внимательный зритель всегда улавливает грань между тем, что в данный момент реально происходит, и тем, что возникает в воспоминаниях и фантазиях героя. Мы все время видим, как внешняя реальность вторгается во внутренний мир героя, как внешний факт становится фактом внутренней жизни и как творческая субъективность, как бы разбуженная этим вторжением, в свою очередь проецирует свои образы на окружающую реальность. Так что ни о какой принципиальной разъединенности, независимости этих двух сфер не может быть и речи. Более того: мы видим (уже на ином уровне восприятия), как благодаря такому взаимодействию на наших глазах возникает произведение искусства — фильм «8½», где спор между реальностью «внешней» и реальностью «внутренней» преодолен и снят в высшем художественном синтезе.

Что же касается разрыва между духовной и физической реальностью, равно как и их произвольного смешения, то все это действительно имеет место в фильмах имитаторов и эпигонов Феллини. Но здесь мы уже имеем дело с тенденциями к разрушению кинематографической формы, с возвращением к «сырой», художественно не обработанной и не просветленной материи и порождаемым ею впечатлениям, независимо от того, возникают ли они из внешнего опыта или из глубин внутренней сферы.

Вот почему столь актуальными представляются нам мысли Арнхейма, направленные против искусства бесформенного и пассивного, расцениваемого автором как «капитуляция», как «бегство от человеческого долга» — долга активно осмысливать и завоевывать реальность.

В. БОЖОВИЧ