

Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»

Тема отчуждения в творчестве Микеланджело Антониони
Свердликова Мария Марковна

Студент

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Философский
факультет, Москва, Россия
E-mail: Sverdlikova@gmail.com*

Под отчуждением как философской категорией принято понимать отношения между субъектом и какой либо его функцией, складывающиеся в результате разрыва их изначального единства, который ведет к обеднению природы субъекта и изменению природы отчужденной функции, а также — процесс разрыва этого единства. [1]

Истоки осмысления темы отчуждения восходят к работам Т. Гоббса и Ж.Ж.Руссо. Развивая теорию общественного договора, они выводят из нее процесс обезличивания социальных отношений, которое возникает как результат передачи государству прав личности. Наиболее сильное развитие тема отчуждения получила у Гегеля, который понимал его как опредмечивание сущностных сил человека, а затем — у переработавшего его учение Маркса. В «Экономико-философских рукописях 1844 года» он рассматривает процесс, при котором продукт труда становится чуждым для того, кто его произвел, что является причиной несчастья последнего.

Эти концепции заложили почву для развития философии отчуждения в XX в, в особенности — в послевоенные годы, когда повсеместным стало человеческое отчуждение от самого себя. Тогда формируется т. н. «полюй» человек, ставший предметом философии экзистенциализма, раскрытой как через академические труды, так и через произведения художественной литературы (Ж.П.Сартр, А.Камю, А.Моравиа, А.Мердок, Дж.Фаулз).

Другой аспект проблемы отчуждения находит развитие в философской проблематике «Я и Другой», в фокусе которой размышление над данностью того, что есть кто-то, кто такой же человек, как я, но он — не-я. Как возможно в таком случае наше событие? Эта тематика развивается у М.Хайдеггера, из отечественных мыслителей — у М.М.Бахтина.

О всеобъемлющем характере темы отчуждения для XX в. свидетельствует ее отражение практически во всех сферах культуры. Нас интересует то, как она была раскрыта в визуальной культуре, в первую очередь — в кинематографе.

Один из классиков кинематографа, многогранно рассматривавший в своих работах тему отчуждения — итальянский режиссер Микеланджело Антониони. Через анализ его творчества мы хотели бы выявить специфику раскрытия темы отчуждения средствами визуального искусства. Но прежде, чем выполнить эту задачу, необходимо проанализировать отношение, в котором находятся зритель и фильм, т.е. рассмотреть специфику зрительного восприятия.

Существуют разные подходы к тому, какое восприятие фильма сущностно присуще зрителю. Широкое распространение имеет традиция семиотического понимания кино (М.Ю.Лотман, Р.Барт, К.Метц, П.Уоллен), согласно которой кино нужно воспринимать как текст. Этот подход сближает культуру экрана и книжную культуру, поэтому многие исследователи предлагают отойти от него, чтобы выявить специфику кинематографа

как принципиально иного типа коммуникативного средства. Представители описываемого направления видят специфику восприятия кинематографа в отсутствии субъект-объектного разделения между фильмом и зрителем. «Читая» фильм, мы предполагаем, что можем, аналогично чтению книги, остановить кадр, вернуться назад, однако такое отношение не имеет ничего общего с природой кино. Фильм следует эмоционально переживать, а не извлекать из него смысл. [4]

Далее мы обращаемся к творчеству М.Антониони с целью выявить характерные черты его режиссерского стиля, дающие возможность говорить о нем как о монументальной фигуре в истории кинематографа.

Существует множество точек зрения на целесообразность членения истории кино. Нам хотелось бы сосредоточить внимание на концепции, выраженной итальянским режиссером П.П. Пазолини в статье «Поэтическое кино». Пазолини пишет, что 60-е годы — время создания нового языка в кино, т. н. «поэтического кино», в противовес «кинопрозе» предшествующего периода. И одним из основоположников данного направления он считает М. Антониони. Путем использования характерных стилистических приемов Антониони добивается того, что «смотрит на мир глазами своей невротической героини: он наконец смог показать мир так, как он его видит собственными глазами». [П.П.Пазолини, 1984, с. 59]

Для режиссерского стиля Антониони характерно то, что его интересует «взятый сам по себе фрагмент мира, замкнутый в кадре и трансформированный им в кусок изобразительной красоты». [П.П.Пазолини, 1984, с.59] У него именно кадр может метафорически воздействовать на действительность. Другая отличительная черта фильмов Антониони — предоставление зрителю возможности «чувствовать камеру».

Фильмы Антониони Пазолини называет «двойственными», т. к. в роли фундамента в них выступает т. н. «нереализованный, подпольный фильм», который носит чисто экспрессивный характер. По Пазолини суть кинематографа — в том, что он носит «онирический характер в следствие элементарности своих моделей, которые представляют собой привычное, а следовательно бессознательное наблюдение за окружающей обстановкой». [П.П.Пазолини, 1984, с.50]

Герои фильмов Антониони — представители верхушки среднего класса, чья жизнь насквозь пронизана ощущением абсурдности. Отчаянные попытки преодолеть всепоглощающую скуку, пустоту, обволакивающую каждый шаг и каждое слово, войти в единение в первую очередь с собой, а через это — и с людьми вокруг, из раза в раз оборачиваются еще большим погружением в бессмысленный водоворот своего прежнего существования.

Однако имеет ли смысл, смотря его фильмы, пытаться найти в них нагруженные смыслом подтексты? По словам Пазолини, «кино — художественная, а не философская речь. Оно может быть притчей, а не прямым выражением концепции» [П.П.Пазолини, 1984, с.50], поэтому, если придерживаться отстаиваемого им направления, то станет ясно, что искать в работах Антониони выражение философии экзистенциализма было бы абсурдно. По словам О. Аронсона, не нужно пытаться вычленить из фильма смысл как данность. Этот смысл надо производить.

Но какая же тогда может быть связь между изложенными ранее концепциями и фильмами Антониони? Нам представляется, что поняв суть отчуждения как философской проблемы, мы начинаем иначе чувствовать героя фильмов, который в данном

случае — сам автор, смотрящий на мир глазами своих героев. Проанализировав развитие темы отчуждения в философии, рассмотрев ее через призму художественной прозы, мы можем понять логику становления такого человека, который оказывается в центре внимания итальянского маэстро. А поняв и глубоко прочувствовав настроение такого человека, мы можем, находясь по эту сторону экрана, принять посылы, исходящие от режиссера, суметь поймать его взгляд, глядящий с экрана. Согласно Г.М.Смиту, фильм никогда не делает так, чтобы зритель почувствовал что-то, напротив, фильм дает возможность «почувствовать определенным образом», а мы можем воспользоваться этой возможностью или нет, а если воспользоваться, то сделать это разными способами.[3] И выбор между тем, принять или не принять возможность фильма, связан с тем, прочувствовали ли мы общекультурный контекст, в котором единственно могло вырваться данное произведение.

Литература

1. Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004.
2. Пазолини П.П. Поэтическое кино//Строение фильма: сборник статей//Автор-составитель К.Разлогов. М.,1984. С.50 - 59.
3. Smith G.M. Film structure and emotion system. Cambridge. 2003. P.12.
4. Лекция О.Аронсона на фестивале проекта «Эшколот», опубликованная по адресу: theoryandpractice.ru/posts/8489-cinema_no_art.