

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.023
УДК 791.3

Малкина С. М.

Малкина Светлана Михайловна — доктор философских наук, доцент,
кафедра теоретической и социальной философии,
Саратовский научный исследовательский государственный университет
им. Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия
malkinasm@gmail.com

КИНОЭСТЕТИКА ПУСТОТЫ: МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ И КИМ КИ ДУК

Статья посвящена сравнительному анализу раскрытия образа пустоты в западном и восточном кинематографе на примерах фильмов М. Антониони и Ким Ки Дука. Одним из главных художественных средств, используемым данными режиссерами для создания образа пустоты, является различная специфика подачи пространства и времени, в результате чего формируются разные образы пустоты: пустоте как опустошенности в фильмах Антониони противопоставлена пустота как открытость у Ки Дука.

Ключевые слова: пустота, М. Антониони, Ким Ки Дук, буддизм, кинематограф, открытость.

Malkina S. M.

CINEMATIC AESTHETICS OF EMPTINESS:
MICHELANGELO ANTONIONI AND KIM KI-DUK

The article is devoted to a comparative analysis of the exposition of the image of emptiness in the Western and Eastern cinema with examples of the movies of Michelangelo Antonioni and Kim Ki-duk. One of the main artistic means used by these directors to create an image of emptiness is different presentation of space and time. Thus different images of emptiness are formed: emptiness as spiritual bankruptcy in Antonioni's films is opposed to emptiness as openness in the films of Ki-duk.

Keywords: emptiness, Michelangelo Antonioni, Kim Ki-duk, Buddhism, cinema, openness.

Сравнивая западное и восточное кино, мы сталкиваемся не только с разницей в изобразительных средствах, используемых в той или иной культуре, но и, прежде всего, с различием философских констант, получающих свое воплощение в авторском интеллектуальном видении эстетики кино. Это мы можем наблюдать на примере сопоставления двух кинематографических воплощений *пустоты*, представленных творчеством итальянского режиссера Микеланджело Антониони в 1950-е — 1970-е гг. и его южнокорейского коллеги Ким Ки Дука.

По признанию самого М. Антониони, еще в «Хронике одной любви» (1950) его внимание привлекло «духовное убожество» миланской буржуазии:

«Мне казалось, что в их абсолютном безразличии к окружающему миру, в отсутствии интереса ко всему, что находится вне их круга, в существовании, полностью обращенном на себя, лишенном твердой нравственной основы и внутреннего стержня, на котором могло бы держаться чувство справедливости, вера в некоторые утраченные ценности, — в этой внутренней пустоте есть нечто важное для исследования. Это как раз и стало в моем творчестве тем, что французские критики милостиво нарекли разновидностью внутреннего неореализма» [1, с. 95].

Эстетика пустоты формируется за счет специфических изобразительных средств, используемых каждым из кинорежиссеров. Жиль Делёз, обращаясь

к творчеству М. Антониони, выделяет, в частности, несколько изобразительных средств, которые формируют восприятие пустоты в его картинах. Во-первых, это использование холодных цветов, в результате чего «цвет доводит пространство до пустоты, изглаживающей то, что она поглотила» [3, с. 180], что придает происходящим событиям эффект опустошенности.

Во-вторых, это пустые пространства. В фильмах М. Антониони мы встречаем буквально безлюдные и безжизненные места, виллы, стоящие на пустотах и т. п. Эффект пустоты достигается за счет разных изобразительных средств, Антониони экспериментирует с «пустым» планом. Это необитаемая пустыня, вне зависимости от того, показывается природа или город. Бонитцер писал:

«Антониони в таких фильмах, как “Красная пустыня”, “Забриски-пойнт”, “Профессия: репортер” <...>, ищет пустыню, которая завершается тревеллингом по пустому пространству кадра, переплетениями бессмысленного пробега, достигающего пределов нефигуративного искусства. <...> Предмет кинематографа Антониони — достижение нефигуративного через приключение, по окончании которого происходит “затмение” лица и исчезновение персонажей» [3, с. 180].

Эффект пустынного пространства создается не только за счет пустынного пейзажа, но и за счет

специфических особенностей изображения этого пространства, таких как геометризация форм и абстрактность. Кадр базируется на правильных геометрических формах архитектуры и дизайна модерна. Абстрактными пространства делают бессвязность их чередования и отсутствие в них ориентиров: места сцен изменяются вне какой-либо логики и не оказывают влияния на развитие сюжета, действие как бы распадается на отдельные сцены, каждая из которых вписывается в пространственную раму, но лишается при этом смысловых связей. Как отмечает Ж. Делёз, предельные ситуации Антониони доводит «до безлюдных пейзажей, до опустошенных пространств, как бы абсорбированных персонажей и действия и сохранивших лишь некое геофизическое описание, какое-то абстрактное содержание» [3, с. 295].

Важно отметить, что пустые пространства являются не просто фоном разворачивания действия, но тем, через что это действие и разворачивается, поскольку камера следует за движением через них героя.

«“Бытие-в-ландшафте” и движение персонажа через ландшафт становятся существенными для киноповествования. Фактически персонаж и пейзаж комплиментарны, отсылая друг к другу. В конце концов, киноповествование — это конечный результат этого движения слияния тела (героя и зрителя) и кинематографического ландшафта» [9].

В-третьих, это также поверхностность повествования, асимболичность, пустые промежутки времени, пустое время повседневной банальности. При этом даже некоторые моменты оживления лишь оттеняют общую разорванность времени:

«Темп нашей жизни сегодня то ускоренный, то замедленный, временами размеренный, а потом вихреобразный. Моменты глубокого застоя сменяются периодами ускорения, и я считаю, что все это должно ощущаться в структуре киноповествования» [1, с. 99].

В-четвертых, образ пустого пространства у Антониони тесно связан с кризисом образа-действия, когда в фильме как будто ничего не происходит, действие становится бессвязным:

«Персонажи все меньше и меньше находились в “мотивирующих” сенсомоторных ситуациях и переклюкались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие чисто оптические и звуковые положения» [3, с. 181].

В результате места теряют определенность, превращаясь в «никакие» или же «какие угодно», т. е. неопределенно-безразличные пространства.

В целом можно сказать, что безжизненные пейзажи, пустое время и разрушение образа-действия создают у Антониони, по выражению Делёза, «разреженный образ», когда пустота уже становится не фоном, обрамлением действия, а впускается в образ, становясь его главной характеристикой. Как

отмечает М. Б. Ямпольский, движение персонажей в пустых пространствах создает диссонанс:

«Движение связано с ощущением времени, тогда как пустыри, неподвижные воды, туман являют собой воплощение стазиса, неподвижности. В фильмах Антониони поэтому необычайно сильно напряжение, образующееся между ощущением текущего времени (Хайдеггер связывал его, среди прочего, со скукой) и ощущением приостановки времени» [5].

В-пятых, сами персонажи фильмов Антониони часто исчезают в никуда, в результате чего повествование выстраивается вокруг отсутствующего человека или объекта (пропажа Анны в «Приключении», тела в «Фотоувеличении», Мави в «Идентификации женщины»). Причем ощущение пустоты создается даже не самим отсутствием персонажа, а тем, что он чаще всего не обретается, в результате чего остается ощущение бесцельности разворачиваемого действия, что делает пространство не просто пустым, но покинутым, опустошенным.

И опять же, опустошенность становится характеристикой не столько внешней, сколько внутренней, пустые пространство и время показывают опустошенность самих персонажей, причем «страдают они не столько от отсутствия другого, сколько от отсутствия самих себя» [3, с. 300], которого они не могут найти ни в себе, ни в мире. Бесконечные блуждания героев по безликому пространству — это утрата внутренних ориентиров, потребность в обретении себя и невозможность этого достичь. От этих поисков веет бесконечной усталостью, поскольку сами герои предчувствуют их бессмысленность, хотя и испытывают потребность в их возобновлении.

Фильмы Антониони — это киноописание духовного кризиса. В «Приключении» мы видим архитектора, который ничего не планирует и не конструирует, а только делает расчеты и составляет сметы на строительные материалы. В «Идентификации женщины» встречаем режиссера, не могущего найти героиню для своего фильма. В «Ночи» М. Матростройни играет роль писателя, пребывающего в состоянии творческого кризиса.

Одновременно в этом есть и определенный аспект социальной критики, ведь этот образ пустоты характеризует также отчуждение (как в гегелевском, так и в экзистенциальном смысле) [10].

* * *

Обращаясь к кинофильмам Ким Ки Дука, мы видим использование совсем иных изобразительных средств, формирующих другой образ пустоты. В-первых, в противовес холодным цветам Антониони, у Ки Дука живая, яркая многоцветность, что создает образ, противоположный опустошенности и безжизненности эстетики Антониони. Но идет ли при этом речь о пустоте? Именно это и требует прояснения.

Во-вторых, у Ким Ки Дука действие, как правило, происходит в изолированном месте (корабль,

остров, жилище отшельника), но это открытые пространства, демонстрирующие естественную безопорность нашего бытия, в то время как у Антониони это бездомные блуждания, нигде не могущие обрести свое место. В первом случае (Ки Дук) нет смысла, нет необходимости куда-то идти, а во втором (Антониони) — нет смысла, нет возможности остаться на месте.

В-третьих, если у Антониони мы встречаемся с бессвязностью, отсутствием ритма, то у Ки Дука каждый фильм построен на ритме живого дыхания, музыки. Так, что и после окончания фильма мы продолжаем слышать его музыку — ведь мы сами стали ею. Эта музыка воплощает взаимосвязь бытия, как бы связанного одной струной.

В-четвертых, что касается времени: у Антониони это время банальной повседневности, в его кинокартинах нет трансцендентного измерения, герои будто бы ползают по плоскости; фильмы Ки Дука, напротив, трансцендируют повседневность. Подобно поэзии хайку, они схватывают образ-переживание, через красоту (и/или жестокость) размыкающий восприятие, через поэтизацию раскрывая момент-переживание в бесконечность и трансцендентность.

У героев Ки Дука всегда есть цель жизни, пусть странная, извращенная и непонятная окружающим, а у героев Антониони такой цели нет, и их блуждания по большей части бесцельны.

Пустота Ки Дука — открытость бытия, в которой одновременно сохраняется и тайна; тайна, в которой есть место для смысла. Она сохраняется, поскольку не проговаривается. Не случайно в его фильмах практически нет текста, герои либо молчат, либо говорят незначащие слова. Это молчание становится речью через цепочку образов. В пустоте Антониони, напротив, нет никакой тайны. Даже ее отсутствие не является тайной для персонажей. Поэтому от фильмов Антониони веет безысходностью. Это другой вид молчания, не молчание-полнота, а молчание по причине того, что нечего сказать. Как замечает В. В. Библихин:

«бытие никогда не говорит другим голосом, кроме зова тишины. Тишина кажется пустой. Но для вслушивающейся мысли пустота бытийного ничто открывается впускающим простором. Открытость благородной нищеты допускает вещам быть тем, что они есть» [2, с. 8].

Это безмолвие, которое оборачивается безмятежностью.

В-пятых, если герои Антониони страдают в бесконечных блужданиях в поисках себя, то у Ки Дука поиск персонажей происходит через отказ от себя: от своей внешности («Время»), от своих желаний во имя другого («Натянутая тетива»), от знаков своего пребывания в мире или от восприятия себя в качестве объекта («Пустой дом»), от мирской жизни («Весна...»). Кто мы, когда сбрасываем шелуху внешних оболочек?

У героев Антониони такой открытости бытию нет. Они остаются запертыми в своей оболочке, устали от себя, но никуда уйти от себя не могут. Они оказываются в парадоксальной ситуации: ищут себя, смысл своего существования, ищут нечто (не всегда даже им понятно, что именно), но при этом, чувствуя пустоту внутри себя, продолжают держаться за свои привычные модели поведения, хотя и ощущают их бессмысленность.

В фильмах Антониони и Ки Дука мы встречаемся с разной оптикой взгляда. В пустом пространстве Антониони — абстрагирующее видение на расстоянии. Антониони вносит дистанцию даже в изображение чувств, как бы рассматривая все сквозь «фотоувеличение». Традиционная драма, в которой действие основывается на сенсомоторных образах, заменяется оптической драмой, в которой герой не только и не столько действует, сколько занимается созерцанием, видением и слышанием. Оптическая драма (термин Ж. Делёза) оказывается для самого героя действием на расстоянии, противоположном по действию вчувствованию. Соответственно, и зритель Антониони оказывается в положении «объективного» критика, перед которым диагностируется эпохальная обесмысленность, в то время как у Ки Дука — в положении зрителя сопереживающего.

Выражением пустоты у Ки Дука является почти абсолютное молчание главных героев. В этом смысле они являются прямой противоположностью, например, героев Вуди Аллена, которые говорят без конца и пытаются выговорить себя, но на деле лишь заслоняются от самих себя своей болтовней. Но у Ки Дука это звучащее молчание, воспринимаемое как мелодия. Поэтому у него визуальное неразрывно переплетается с аудиальным, одно переходит в другое. Этим созерцательность его фильмов отличается от оптической драмы Антониони. Можно сказать, что в фильмах Ки Дука мы видим музыку и слышим пустоту.

Действительно, фильмы Ким Ки Дука созерцательны, но не из-за отчуждения и дистанцирования, а за счет того, что зритель слышит мелодию, исполняемую той тетивой чувств, что натянута фильмом в душе зрителя. Это переводит акцент с визуально-интеллектуального восприятия к непосредственности созерцания, создавая своего рода киноленты-медитации, созерцаемые уже не только через зрение (=ум), но сердцем.

Образ пустоты, представленный в кинокартинах Ки Дука, базируется на буддийских идеях, играющих важную роль в культурах восточного региона, в том числе, в культуре Кореи. Поэтому не случайно, хотя сам Ки Дук не является буддистом и не ставит перед своими фильмами задачи раскрытия буддийских тем, нем не менее, почти в каждом фильме воспроизводит сюжеты и образы буддизма («Пустой дом», «Натянутая тетива», «Весна, лето, осень, зима... и снова весна», «Самаритянка» и др.) [см., например: 6, 8, 11]. Исторически корейский буддизм формировался под влиянием китайского

буддизма, в котором особую популярность обрело буддийское учение о пустоте, шуньявада. Эта концепция наиболее развернута в практике дзен-буддизма и в философии мадхьямики, развивающей идеи так называемого второго поворота колеса Дхармы (не случайно в фильме «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» на полу написано название одной из главных сутр этого поворота — «Сутра сердца...»), однако учение о срединности, лежащее в его основе, манифестировано Буддой еще в первом повороте колеса Дхармы, в сутре о четырех благородных истинах.

Натянутая тетива — символ срединности. Если ее перетянуть — она лопнет, если слишком ослабить — провиснет. Тетива — это символ одновременно и силы, обладания, будучи натянутой на лук как оружие, и музыки любви, оказываясь частью музыкального инструмента. Можем ли мы отделить одно от другого? Все взаимосвязано, у всего есть иная сторона, все не самоотжественно и не принадлежит себе. Тетива натягивается между крайностями, так что и они не самостоятельны. Как не самостоятельны и люди — всегда связанные с другими множеством нитей. Даже монахи в фильме «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» включены в эти зависимости: связи с другими людьми, цепочки кармических отпечатков.

Именно через методологическую опору на учение о взаимозависимом происхождении и раскрывает сущность пустоты буддийский философ Нагарджуна. Все пусто от самобытия, существуя как бы в долг у причин и следствий. Эти цепочки взаимозависимости, с их круговоротом, представляют собой колесо сансары. Однако правильное видение положения дел, постижение условности бытия, его безосновности, позволяет понять пустотность бытия. И тогда сансара оборачивается нирваной.

Учение о пустотности (*śūnyatā*) связано с буддийской проповедью свободы от привязанности, которой оно дает новое обоснование. Если все пусто от самобытия, то и привязанность как таковая теряет смысл, так как не к чему привязываться. Эту тему развивают и фильмы Ки Дука, в которых показывается, что силой привязанности, насадив на крючок, удержать невозможно. Чем сильнее цепляешься, тем вернее потерять или разрушить. Только отпустив другого и себя, в безопорности ты свободно обретаешь то, что уже не боишься потерять.

Именно поэтому пустота, открытость бытия и оборачивается свободой и онтологической полнотой, а понимание собственной пустотности освобождает. Здесь пустота — не отсутствие чего-то, но открытость как таковая, впускающий простор, позволение быть кем угодно. Исчезают границы, которые мы ставим сами себе, ибо они оказываются условными.

В интервью Ким Ки Дук отметил:

«Фильмы изменяют не реальность, но состояние сознания отдельной личности. Киносъемка, как

форма пристального наблюдения за человеком, отслеживает его подсознание, фиксируя каждое впечатление. Моя концепция полуабстрактного кино заключается в том, что мы показываем нечто большее, нежели обыденную реальность» [7].

В своем эгоизме мы всегда бинаризируем мир и имеем только угол зрения в 180°. Но всегда есть другие 180°. Иллюзорны не эти две стороны, а абсолютизирование своей точки зрения. Можем ли мы в действительности их разделить? Или они представляют две стороны одного и того же? «Трудно сказать, реальность или сон тот мир, в котором мы живем», гласит слоган к «Пустому дому». Но это не важно, если мы не цепляемся ни за что, позволяем ему быть таким, он для нас ни хороший и ни плохой — красивый в своей гармоничности. Даже при условии наличия в этом мире жестокости. «Пустота есть форма, форма есть пустота», — провозглашает «Праздняя-парамита-хридая сутра». Видимая форма пуста, пустота имеет видимую форму, это не два разных онтологических состояния, это одно и то же.

Одну из наиболее ярких реализаций образа пустоты мы находим в фильме с характерным названием «Пустой дом». Герой, который переходит из одного чужого дома в другой, не оставляя следов, — это образ перерождений, смены оболочек, которые обычно люди принимают за собственное Я. Эта несамотжественность скорее напоминает не конформизм бытия хамелеона, а открытость миру, тому, что можно встретить в нем, готовность быть текучим, как вода, отвечая миру. И поэтому у героя, несмотря на иллюзорность собственного бытия, остается неиллюзорная способность любить и быть любимым.

Пустота в кинематографе Ки Дука не чисто оптическая и не рассудочно-интеллектуальная, она пронизана любовью. Бывает, что и романтической любовью, но это частный случай, а в целом — это любовь к миру, каким бы он ни был, любовью как открытостью миру героя картины. Не случайно в буддизме махаяны речь идет не только о пустоте, но о единстве двух символов: пустоты и сострадания. Сострадание часто понимают как сочувствие и жалость. Однако сострадание — это, скорее, именно открытость.

Поэтому, как ни странно, встречаемые у Ким Ки Дука сцены жестокости не мешают восприятию общей красоты его кинокартин. По этому поводу корейский режиссер сказал:

«В первые 15 минут фильма вы можете наблюдать сцены насилия и жестокости, поэтому многие не досматривают фильм до конца. Я специально делаю такие сцены, так как без черного невозможно показать белое. Я использовал сцены насилия для достижения драматического эффекта. У меня тоже болит сердце, когда я смотрю такие сцены, но если их не смотреть, нельзя понять значение фильма» [4].

Сцены жестокости трогают, они также являются манифестацией чувств. Поэтому жестокость со-

четається с лиризмом. Жестокость выполняет функцию хирургического надреза. Она сродни «театру жестокости» А. Арто, призванному пробиться сквозь оболочки человечности к жизненному основанию. Сцены жестокости своей бесчеловечностью пробивают нашу привязанность к нашему Я, к его телесной идентичности. Очищающая боль, вскрывающая оболочку нашей привязанности к телесной самости и освобождающая нас, открывает нас миру.

* * *

Таким образом, различие кинематографических образов в творчестве Микеланджело Антониони и Ким Ки Дука базируется на различиях в понимании пустоты в западном и восточном мировоззрениях: пустоты как открытости и взаимозависимости, опирающейся на буддийское понимание пустоты (шуньята), воплощаемой в фильмах Ки Дука, и пустоты от пресыщения, пустоты одиночества, скуки и безразличия — в фильмах Антониони. Если у Ки Дука это пустота от самобытия, оборачивающаяся полнотой бытия, то у Антониони это образ пустоты как отсутствия, в которой сохраняется привязанность к своему отсутствующему Я, тоска по нему. С точки зрения кинематографических средств, позволивших создать образ пустоты в обоих рассмотренных нами случаях, мы встречаемся с различными формами подачи пространства и времени.

В обоих случаях можно говорить о пустоте архитектурой. У Антониони сама обстановка, улицы, здания, мебель комнат выглядят чуждо и отстраненно, показывая полное равнодушие к проблемам и переживаниям героев. Пустота домов у Ки Дука, напротив, обращает героев к себе, где они находят способность любить. Можно сказать, что в пустоте Антониони нет ничего (кроме вещей, которые подчеркивают внутреннюю пустоту), это давящая пустота, замыкающая человека на самом себе, где он тоже не видит ничего. У Ки Дука пустота движущаяся, открытая.

У обоих режиссеров грань между реальностью и воображением оказывается зыбкой, но у Антониони это оборачивается затерянностью в мире иллюзий, а у Ки Дука — свободой. Ким Ки Дук изображает единство героя и метафизической среды его обитания, так что действие происходит чаще всего в одном месте, а у Антониони герои преодолевают расстояния, как будто пытаются убежать от себя. У Ки Дука пустота оказывается молчанием, позволяющим

звучать мелодии, а у Антониони — вакуумом, где гасятся любые звуки.

И у Микеланджело Антониони, и у Ким Ки Дука мы видим одиночество героев, однако у первого это отчуждение, а у второго — открытость, понимание без слов, где ты один, поскольку и так связан с миром, даже если эта связующая нить исполняет печальную мелодию. У Антониони показано одиночество человека, который раз за разом терпит неудачи в формировании отношений, потому что они выстраиваются от одного Я к другому Я, от одного эгоизма к другому эгоизму, что отчуждает людей друг от друга. У Ки Дука отношения героев также не складываются, но это ссоры и расхождения на основании существующей взаимосвязи, той натянутой тетивы, которая их сопрягает.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антониони М. Болезнь чувств // Антониони об Антониони / пер. с итал.; вступ. ст. В. Е. Баскакова; коммент. О. Б. Бобровой. М.: Радуга, 1986. С. 94–104.
2. Биbihин В. В. Дело Хайдеггера // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем., сост., вступ. ст., коммент. и указатели В. В. Биbihина [Мыслители XX в.]. М.: Республика, 1993. С. 3–14.
3. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. — 622 с.
4. Ким Ки Дук: после личного кризиса я понял — на кино не нужно надеяться // РИА Новости. 09.10.2012. URL: <https://ria.ru/interview/20121008/769293198.html> (дата обращения: 19.10.2018).
5. Ямпольский М. Открытость как неопределенность. Заметки о пустоте в кинематографе Антониони // Сеанс. 2007. № 33/34. URL: <https://seance.ru/n/33-34/in-memorian33-34/otkrytost-kak-neopredelennost/> (дата обращения: 23.09.2018).
6. Botz-Bornstein Th. Identity and Otherness in the Films of Kim Kiduk // Asian Cinema. 2009. Vol. 20. № 2. P. 83–97.
7. Hummel V. Interview with Kim Ki-Duk // SC. 2002. Vol. 19. URL: http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/kim_kiduk/ (дата обращения: 09.10.2018).
8. Hye Seung Chung. Kim Ki-duk. Urbana: University of Illinois Press, 2012. — 176 p.
9. Jazairy E. H. Cinematic Landscapes in Antonioni's L'Avventura // JCG. 2009. Vol. 26. № 3. P. 349–367.
10. Moore K. Z. Eclipsing the Commonplace: The Logic of Alienation in Antonioni's Cinema // FQ. 1995. Vol. 48. № 4. P. 22–34.
11. Varghese J. Philosophy of Buddhism in Narration and Symbolism in Visualisation of the Film: “Spring, Summer, Fall, Winter and Spring” // Kaav International Journal of Arts, Humanities and Social Sciences. 2017. Vol. 4. № 3. P. 346–350. URL: <http://www.kaavpublications.org/journals/journal-2/article/article-1428.pdf> (дата обращения: 02.10.2018).