

А. Е. Якимов

### Повседневность как предмет художественного осмысления: преимущества кинематографа

В статье исследуется отношение искусства к повседневности, выделяются два основных типа отношения искусства к своему предмету: идеализация и принцип разнообразия. Проводится краткий экскурс в историю становления повседневности как предмета осмысления искусства. Рассматривается кинематограф как особый вид искусства, который обладает онтологическим преимуществом.

Ключевые слова: повседневность, отношение искусства к своему предмету, репрезентация, кинематограф.

А. Е. Yakimov

### Everyday Life as the Object of Art Interpretation: Advantages of Cinematography

This article explores the relationship of art to everyday life, there are two main types of relations of art to its object: the idealization and the principle of diversity. It provides a brief excursion into the history of becoming the everyday life of the art subject. Cinema is considered as a special kind of art, which has the ontological advantage.

Keywords: everyday life, relationship of art to its subject, representation, cinema.

Что такое повседневность – очень сложный вопрос, на который невозможно дать однозначный ответ. Существует множество различных философских трактовок повседневности, которые формируют противоположные отношения к данному феномену. Разное отношение характерно не только для теоретического осмысления повседневности, но и для эстетического. Осмысление проблемы повседневности полностью было бы не по плечу одной лишь философии, как пишут И. Т. Касавин и С. П. Щавелев, философия «...вынуждена ограничиться мировоззренческой оценкой повседневности» [4, с. 156].

Сложно сказать, что нам дает более точное представление о повседневности – философия или искусство, в особенности кинематограф. Философия может предпринять попытку описать ее с помощью языка, но повседневность всегда будет ускользать от понятийного аппарата, ее, конечно, можно определить как особенный язык, набор определенных знаков. Но данное определение будет неполным по причине того, что повседневность, помимо набора знаков, – это переживание, образ мыслей, способ действий, особый модус бытия и отношения к миру.

Кинематограф, например, способен создать образ мира, который будет каждый раз пробуждать у воспринимающего человека определенное переживание, указывать на образ мыслей и способ действий. Понятно, что образ, созданный худож-

ником, всегда будет опираться на его мировоззренческие представления, на его философскую концепцию мира. Но человек, который будет созерцать готовый продукт его творчества, переживет опыт воссозданной художником в его произведении повседневности. Наша задача здесь – рассмотреть то, как искусство начинает осмыслять повседневность, проследить исторически становление повседневности предметом искусства и преимущество кинематографа как особого способа осмысления повседневной реальности с помощью ее технического воспроизводства.

Искусство является способом репрезентации реальности, а репрезентация понимается как представление образа явления, создание его копии или идеального образа. Как правило, в репрезентации выделяют наиболее существенное в явлении.

Проблема репрезентации крайне важна в контексте способа бытия искусства, поскольку репрезентация является основанием для рассмотрения онтологического статуса изображения. Все визуальные виды искусства репрезентируют реальность, создают ее идеальный образ, в котором выделяются существенные характеристики действительности, акцентируемые художником. Как писал В. Беньямин, художник-живописец схватывает мир в его целостности, в отличие кинематографа, который выступает по отношению к реальности, скорее, как хирург, расчленяя ее на отдельные со-

ставляющие и потом соединяя их воедино, создавая искусственный образ реальности на основе ее частей.

Изобразительное искусство создает и закрепляет определенные типы людей, событий, пространств, типизирует бытие, отсюда можно выделить два основных типа отношения искусства к своему предмету, такие как идеализация и принцип разнообразия. Принцип идеализации подразумевает репрезентацию наиболее значимых свойств действительности в искусстве, это значимое возводится в ранг идеальных явлений, выделяются их важные черты и свойства, а остальные явления считаются «низкими», профанациями, недостойными внимания искусства.

Принцип разнообразия предполагает более свободное отношение к предмету изображения: им могут стать явления, которые не считаются сверхзначимыми, выдающимися, даже наоборот – обыденные вещи изображаются наравне с идеальными. В разные культурно-исторические эпохи доминировали различные типы отношения, что определяется особенностями той или иной картины мира. Картина мира определяет то, что является идеальным и особенно значимым. В классический период Античности доминировал принцип идеализации: если мы посмотрим на античную скульптуру, то увидим, как идеализировалась телесность. Чаще всего создавались изображения юношей-спортсменов, которые обладали атлетическим телосложением. В статуях художником выделяются и подчеркиваются наиболее значимые особенности человеческого тела. Также принцип идеализации доминировал в Средневековье и классицизме. В различных произведениях Средневековья, например житиях святых и т. п., внимание обращается на повседневность, но напротив, жизнь святых противопоставляется обыденной жизни мирян, погрязших, укорененных в суетности этого мира. В житиях описывается способ, безусловно, радикальный, преодоления этой суетной жизни.

Выделение этих двух фундаментальных типов отношения искусства к своему предмету является ключевым для рассмотрения репрезентации повседневности в кинематографе и искусстве в целом.

Впервые в истории человечества искусство начало приобретать черты реализма в эпоху Эллинизма – в конце IV в. до н. э. В данную эпоху повышается ценность частной жизни в связи с изменением самого общества. В искусстве эпохи эллинизма кардинально меняется предмет изоб-

ражения, все более распространяется искусство, которое обращает внимание на частные явления и изображает их, руководствуясь принципом реализма. Все больше внимания в связи с повышением интереса к частной жизни уделяется архитектуре частного жилища, в изобразительном искусстве появляются образы «...лирически-интимного или буднично-повседневного характера» [7, с. 271]. Искусство приходит к принципу разнообразия и начинает отражать все больше различных сторон действительности. В целом в искусстве того периода происходит ослабление тенденции к идеальной обобщенности образа и повышается интерес к правдивой передаче натуры. Появляются новые темы и образы: изображение низших слоев общества, людей с преувеличением уродливых черт. Например, статуя «старого рыбака», для которой характерен чрезмерный натурализм в передаче черт старости: «...перед нами изображение обнаженного худого, согнутого годами старика; нарочито подчеркнуто показаны его неверная походка, полукрытый беззубый рот, обвисшая кожа, склеротические вены» [7, с. 282].

Лелеко просматривает проявление интереса художников к повседневности в XVII в. в голландской живописи. После длительного периода Средневековья искусство начало обращаться к земному миру в эпоху Возрождения, а повседневность в XVI в. уже начала актуализироваться в творчестве таких художников, как П. Артсен, И. Бекелар, А. Каррачи, Г. Доу и др.

Повседневность многие Голландские художники того времени изображали в качестве хронотопа ежедневных занятий, дел и забот [5, с. 332]. Многие ситуации зачастую могут изображаться как «случайно» подсмотренная жизнь. Художники начинают изображать людей, действующих в пространстве повседневности, с появлением совершенно нового визуального концепта, новой жизненной философией и новой протестантской этикой. Протестантизм утверждает ценность повседневной жизни, деятельностной жизни, жизни, в которой ключевым стремлением является реализация себя через труд. Чаще всего изображалась повседневность буржуазии, которая представляет собой новый, только зарождающийся, прогрессивный слой общества.

Впервые становится значимым повседневное пространство обычных людей – меблированные комнаты, набитые кучей различных повседневных вещей. С помощью этих вещей изображается мир нового человека, его микрокосмос, то, с

чем он взаимодействует в своей естественной обстановке.

Осмысление искусством повседневности стало повсеместной практикой в связи с появлением новых возможностей и новых видов искусства. Под определенными возможностями я имею в виду не только появление фотографии и кинематографа, но и коренное изменение самой культуры, появление новых форм искусства, художники выходят за пределы идеальной реальности и классических канонов, начинают предпринимать попытки проникнуть в самую повседневность, использовать язык повседневной жизни как материал искусства. Человек, пытаясь отразить предельные основания своего существования, предпринимает попытки вынести повседневность за рамки жизненного мира, включая в пространство искусства (музейные выставки, инсталляции, видеоинсталляции и др.).

Художники постмодерна осваивают совершенно новые способы художественного высказывания. Осмысление повседневности через новые художественные практики выходит совершенно на другой уровень и затрагивает более глубокие философские проблемы повседневной жизни человека. Художники пытаются ухватить онтологически саму повседневность, перенести ее в пространство выставки. Огромное достижение в рамках осмысления повседневности и работы с ней дает нам развитие публичного искусства, которое может непосредственно взаимодействовать с реальными пространствами повседневной жизни. Как пишет Бычков, «любой произвольно взятый фрагмент повседневности... изымается из потока обыденной жизни и переносится... в художественное пространство (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т. п.)» [2, с. 267]. Я думаю, самыми яркими и известными примерами здесь могут послужить «Фонтан» Дюшана или банки с томатным супом Энди Уорхолла и множество других произведений актуального искусства. Художники начинают пользоваться языком самой действительности, нетипичным образом размещая предметы в пространстве или создавая привычные нам предметы из нетипичного для них материала (например мебель, созданная из колючей проволоки и т. п.). Предмет обыденной жизни становится художественно и эстетически значим. Художник стремится «...высвободить новое, революционное понимание реальности» [6].

Смысл таких произведений – наделение любого фрагмента повседневности иным, неповсе-

дневным, необыденным, неутилитарным значением, превращение его в событие художественно-эстетической культуры. Кинематограф занимается тем же, но техника позволяет ему преуспеть в перенесении отпечатка самой реальности на киноэкран.

Кино является способом непосредственной репрезентации действительности. «...Популярность кино в том, что оно фиксирует и воспроизводит нижние этажи физической реальности, рецепция которых на предшествующих этапах культуры наталкивалась на барьеры» [8, с. 48]. Кинематограф «вырос» из фотографии, которая отличается некоторыми сущностными свойствами, такими как способность воспроизводить неинсценированную действительность (схватывание физической реальности); выявление ненарочитого, случайного, неожиданного; ощущение незавершенности, бесконечности; ощущение неопределенности и смысловая неясность содержания. Данные свойства присущи и кинематографу.

Кино наиболее полно способно передать повседневность как целостное явление. Кинематограф особым образом через проникновение в физическую реальность проникает в духовные сферы, делает видимой ту часть реальности, которая была недоступна ранее.

Изначально кинематограф мыслился все же не как искусство – искусством он стал не сразу, практически всю первую половину XX в. к нему относились как к аттракциону, подобно цирку. Характерной чертой цирка является программность различных аттракционов (наездники, клоуны, пантомимы и т. д.), сюжетно между собой не связанных. «...Программность – это не полное отсутствие организации, но тип организации, когда... явление получает возможность вступать в более свободные отношения с другими демонстрируемыми явлениями» [8, с. 70]. Программность особенно свойственна телевидению и кинематографу. Противоположным ей принципом является принцип сюжетности, который свойствен литературе. «...Принцип программности способствовал открытию самооценности и неповторимости явления, провоцирующего удивление воспринимающего его человека» [8, с. 67]. Наше бытие в мире же строится по принципу программности, в нем нет сюжетности. Все события и явления происходят как бы одновременно и независимо друг от друга, в том смысле, что мы, как правило, не в состоянии выделить четкую последовательность событий и явлений, но даже если

таковая выделяется, она представляет собой искусственный конструкт, который рождается в нашем сознании.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что кинематографический образ обладает онтологическим преимуществом. Известный исследователь, киновед и кинокритик Андре Базен в своей работе «Онтология фотографического образа» фиксирует «онтологическую» особенность фотографии: она выигрывает от отсутствия человека, в то время как другие искусства основаны на присутствии человека.

Кинематографический образ вырос из образа изобразительного искусства. Как пишет Андрэ Базен, кино как искусство обязано своим появлением не только техническому прогрессу, но также определенному кризису пластических искусств, в особенности живописи. Фотография и кино выражают кризис, который переживает живопись начиная с середины XIX в. [1, с. 115]. С этим кризисом связано стремление к реализму, к отражению действительности таковой, какая она есть на самом деле. Даже художники прошлых веков создавали с помощью перспективы иллюзию трехмерного пространства в своих картинах, что связано со стремлением создать «двойника» видимого мира. Кино удовлетворяет нашу потребность в иллюзионном сходстве искусства с реальностью посредством механического редуцирования, из которого человек исключен.

Кинематографический образ в своей визуальной составляющей предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении. Базен разбивает кинематографический образ на две основные составляющие: пластика кадра и возможности монтажа. Под пластикой кадра он понимает стиль декораций и грима, игру актеров, освещение и кадрирование, которое завершает композицию. Монтаж – это то, что делает кинематограф искусством, то, что отличает кино от ожившей фотографии. Появление звука в фильмах вызывает скачек в развитии киноискусства, появляются принципиально новые фильмы. Происходит эволюция киноязыка и кинообраза в целом.

Повседневность в кинематографе появляется уже ближе ко второй половине XX в. в фильмах итальянских неореалистов М. Антониони и И. Бергмана, а также в фильмах представителей «французской новой волны». Кино меняет способ киноповествования:

– меняется герой, им становится обычный «маленький» человек;

– меняется темп повествования с более быстрого – темпа аттракциона – на более медленный, соответствующий обыденному течению времени;

– принимается позиция некоего отстранения, дистанции (своего рода невмешательство).

Мы видим, как вслед за итальянскими неореалистами с повседневностью начал работать «поэтический кинематограф». Данный термин был введен в 20-е гг. XX в. Кинопоэзия появляется в результате освоения кинематографистами нового языка, который основывается на использовании ассоциативного, метафорического монтажа, показывающего авторское видение тех или иных явлений повседневной жизни. Поэтический кинематограф ознаменовался появлением нового типа киноповествования, о котором уже было сказано ранее: герой, смена темпа и позиция отстраненного наблюдателя. Поэтический кинематограф показывает нам обычных людей, которых мы застаем за их обыденными делами, кажущимися нам бессмысленными, но кино намеренно обращает на них наше внимание.

Борис Гройс утверждает, что современное кино становится экранизацией философии. Экранизацию философии после ее смерти он называет «новой метафизической, постфилософской художественной формой» [3].

Искусство начинает осмыслять повседневность начиная с поздней Античности, что связано с изменением общества и его картины мира. Со временем мы видим, что происходит демократизация общества, появляются новые виды искусства, принцип разнообразия становится основным принципом. Затем с появлением кинематографа искусство выходит на качественно новый уровень осмысления мира в целом, камера позволяет проникнуть в ткань самой реальности, что дает кинематографу несомненное преимущество в осмыслении повседневности перед другими видами искусства.

#### Библиографический список

1. Базен, А. Что такое кино? [Текст] : сборник статей / А. Базен. – М. : Искусство, 1972. – 382 с
2. Бычков, В. В. Эстетика [Текст] : учебник / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с. .
3. Гройс, Б. Экранизация философии [Текст] / Б. Гройс // Искусство кино. – 2000. – № 6. – С. 158–176.
4. Касавин, И. Т. Анализ повседневности [Текст] / И. Т. Касавин, С. П. Щавелев. – М. : Канон, 2004. – 432 с. – (серия «Современная философия»).
5. Лелеко, В. Д. Открытие повседневности: живопись малых голландцев [Текст] / В. Д. Лелеко // Повседневность как текст культуры : материалы между-

нар. науч. конф. 27–29 апр. 2005 г. – Киров, 2005. – С. 327–344.

6. Папастериadis, Н. Пространственная эстетика: искусство, место и повседневность [Текст] / Н. Папастериadis // Теория и Практика: сетевой журнал. – 2015. – URL:

<http://special.theoryandpractice.ru/page76206.html>. (дата обращения: 18.01.2016).

7. Ротенберг Е. И. Искусство эпохи Эллинизма [Текст] / Е. И. Ротенберг // Всеобщая история искусств: в 6 томах. – Том 1. – М.: Искусство. – 1956. – С. 251–288.

8. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности [Текст] / Н. Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.

#### **Bibliograficheskij spisok**

1. Bazen, A. Chto takoe kino? [Текст]: sbornik statej / A. Bazen. – М.: Iskusstvo, 1972. – 382 s

2. Bychkov, V. V. Jestetika [Текст]: uchebnyk / V. V. Bychkov. – М.: Gardariki, 2004. – 556 S.

3. Grojs, B. Jekranizacija filosofii [Текст] / B. Grojs // Iskusstvo kino. – 2000. – № 6. – С. 158–176.

4. Kasavin, I. T. Analiz povsednevnosti [Текст] / I. T. Kasavin, S. P. Shhavelev. – М.: Kanon, 2004. – 432 S. – (serija «Sovremennaja filosofija»).

5. Leleko, V. D. Otkrytie povsednevnosti: zhivopis' malyh gollandcev [Текст] / V. D. Leleko // Povsednevnost' kak tekst kul'tury: materialy mezhdunar. nauch. konf. 27–29 apr. 2005 g. – Киров, 2005. – С. 327–344.

6. Papasteriadis, N. Prostranstvennaja jestetika: iskusstvo, mesto i povsednevnost' [Текст] / N. Papasteriadis // Teorija i Praktika: setevoy zhurnal. – 2015. – URL:

<http://special.theoryandpractice.ru/page76206.html>. (data obrashhenija: 18.01.2016).

7. Rotenberg E. I. Iskusstvo jepohi Jellinizma [Текст] / E. I. Rotenberg // Vseobshhaja istorija iskusstv: v 6 tomah. – Том 1. – М.: Iskusstvo. – 1956. – С. 251–288.

8. Hrenov N. Kino: reabilitacija arhetipicheskoy real'nosti [Текст] / N. Hrenov. – М.: Agraf, 2006. – 704 s.