



Наблюдая наблюдающего, или Поэзия деконструкции

По мотивам фильма А. Звягинцева «New York, I Love You»

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения, доцент

В работе исследуется стратегия режиссуры, реализованная в фильме А. Звягинцева «New-York, I Love You». Это фильм-наблюдение, кинематографическая деконструкция, обнажающая внутреннюю драматургию постигаемого события. Семантическое поле фильма структурируется оппозицией наблюдатель — наблюдаемое. Задача исследования – проникнуть в специфику поэтики текста, основанного на двойном наблюдении: наблюдении за наблюдающим.

«...В кино через действие не выражается ничего. Ведь кино – искусство не действенное! Оно по преимуществу созерцательно. Его поэтика складывается из наблюдения»

А. Тарковский

деконструкция,
наблюдатель —
наблюдаемый,
авторская
инстанция,
микроанализ

Короткометражный фильм Андрея Звягинцева «New York, I Love You» по своей структуре и смысловой емкости соотносим с хокку. Это фильм-наблюдение, погружающий нас в некий чувственный опыт, связанный с препарированием фактов жизни как способом их постижения. Важнейшим инструментом осмысления мира в фильме становится кинокамера.

Режиссер последовательно проводит стратегию деконструкции – деконструкции событий, отношений, чувств, буквально «расщепляя» эмоцию на составляющие элементы. Деконструкция в фильме направлена, прежде всего, на решение задачи максимального «вчувствования» во внутреннюю драматургию события, что открывает возможность прожить это событие как собственный опыт.

Семантическое поле фильма создается оппозицией *наблюдатель – наблюдаемое*, чья диалектика рождает особое напряжение внутри фильма, формируя собственный имплицитный сюжет. Весь фильм структурируется в плоскости «различения» – схватить событие, уловить его в общем потоке, войти в него с целью детального препарирования, чтобы затем собрать это событие как новый опыт и новый образ в поле пересечения самого события и заинтересованного усиления наблюдателя.

При этом режиссерская стратегия одновременно ориентирована и на предельную конкретизацию материала чувственного опыта и на абстрагирование, отрыв от непосредственной конкретики, выход в пространство обобщения.

Эти сдвиги связаны в фильме с механизмами перефокусировки, акцентирующими переход от внешнего к внутреннему, когда внешнее «прочитывается» как следствие внутренней работы, проявленный результат скрытых внутренних усилий. Внешнее событие задается в фильме как проступающая на поверхность графема невидимой внутренней драмы. Задача фильма – максимально проявить невидимые глазу процессы, обнажить работу чувств, логику чувственных реакций.

Рамка

Прежде всего режиссер воссоздает саму инфраструктуру события как некоего дискретного феномена в общем движении жизни. Жизнь есть единый бесконечный поток, границы внутри этого потока определяет человеческий разум. «Изъять» событие из потока, значит – «обрамить». Первые и последние кадры фильма реализуют структуру «рамки».

Фронтальный средний план девушки в светлом плаще. В арочном туннеле между домами движутся навстречу друг другу молодой человек и мужчина. Они обнимаются. Фраза «Как мама?» подсказывает, что это отец и сын. Короткие объятия, короткий диалог – и мгновенная прорисовка сюжета распавшейся семьи.

Юноша выходит из арки на улицу. Мы видим его на фоне старого ухоженного одноэтажного дома. Уже знакомая девушка в светлом плаще обращается к молодому человеку с вопросом, действительно ли это тот самый дом, в котором жил Иосиф Бродский? Молодой человек в замешательстве. Он пожимает плечами, и, похоже, имя поэта ему ни о чем не говорит.

Таким образом, «рамка» фильма имеет собственный сюжет. Это событие встречи–расставания отца и сына в арочном туннеле на нью-йоркской улице, где, возможно, жил русский поэт Иосиф Бродский. Эта «рамка» структурирует специфический кон-

текст, выявляя особую топографическую значимость места, откуда берет начало движение фильма. Структура «рамки» включает в себя еще один эпизод. План воды. Косяк торчащих из воды свай.





На переднем плане, справа – экран видеокамеры, на котором – этот же фрагмент водного пейзажа.

Мир и его отображение в синхронном режиме, экранный двойник, знак этого мира. «Перевод» мира в «образ» мира дается как эффект удвоения. В фонограмме – шум воды, крик чаек. Через мгновение – резкий zoom, наезд, укрупнение объекта. Операторский

прием, выявляя присутствие камеры, акцентирует момент «переноса» события из реальности в плоскость видеоэкрана, одновременно интегрируя в сюжет присутствие и волю *наблюдателя*.

Наблюдатель

Этим *наблюдателем* окажется уже знакомый нам молодой человек. Мы не знаем, что именно привело юношу в эту часть Нью-Йорка. Скорее всего, простое желание «поснимать». Мы видим пейзаж: реку, пирс и далее – небоскребы Нью-Йорка. На переднем плане – вновь возникает экран видеокамеры. В глубине кадра мужчина и женщина движутся навстречу друг другу. Внезапно изображение на общем экране теряет фокус и фокусируется на экране видеокамеры с правой стороны экранной плоскости. Зритель вновь одновременно видит и само событие и его воспроизведение на экране видео, в то время как снимающий событие молодой человек (*наблюдатель*) остается либо за кадром, либо присутствует в кадре фрагментарно.

Какое-то время мы наблюдаем эту «удвоенную» реальность, затем – некое спонтанное движение персонажей, после чего перемещаемся внутрь металлических конструкций причала, где в глубине обнаруживаем молодого человека с работающей камерой. В этой монтажной синтагме особое значение приобретает смена точек зрения: сначала мы видим реальность глазами героя, вернее «глазами» его видеокамеры (субъективный план), затем – самого юношу (внешняя фокализация), снимающего эту реальность.



Наблюдатель/наблюдаемый

Молодой человек явно озабочен поиском оптимальной позиции для съемок – подтверждая статус *наблюдателя*. Внезапный «наезд» на фигуру героя с камерой сигнализирует присутствие еще одного – незримого трансцендент-