



КИНО / КАПИТАЛ

КИНО / КАПИТАЛ

**СБОРНИК ДОКЛАДОВ VI МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ЦЕНТРА ИССЛЕДОВАНИЙ ЭКО-
НОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СПБГУ**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
СЕАНС
2018**

ББК 85.37
УДК 791.43.01
К41

КИНО / КАПИТАЛ Сборник докладов VI Международной научной конференции Центра исследований экономической культуры СПбГУ // Составители А. Артамонов, А. Погребняк. — СПб: Сеанс; 2018. — 240 с., ил. — 16+

Подготовлено при поддержке Факультета свободных искусств и наук и Центра исследований экономической культуры Санкт-Петербургского государственного университета.

ISBN 978-5-905669-36-1

В сборник вошли статьи философов, историков, психоаналитиков и экономистов, рассматривающих отношения и структурное сходство между кино и капиталом.

В оформлении обложки использован кадр из фильма «Карманник». Режиссер Робер Брессон. 1959 © The Criterion Collection

© 2018 МЦСЭИ «Леонтьевский центр»

© 2018 Мастерская «Сеанс»



СОДЕРЖАНИЕ

7	Андрей Горных. Движение капитала и «движущиеся картинки»: к генеалогии кино
29	Олег Аронсон. От фотогении бедности к киногении денег
53	Александр Погребняк. Капитал: скорость и память (Жиль Делёз смотрит Орсона Уэллса)
75	Виктор Мазин. Времена кино и индустриализация капитал-фантазма
95	Нина Савченкова. Первичные образы Алексея Германа, или Реальность как эксцесс
115	Елена Вогман. Метаморфозы ценностей: «Капитал» Эйзенштейна
149	Данила Расков. Об утопии в кинематографе: история одного провала («Альбидум», 1928 год)
173	Илья Бударйтскис. Теневая экономика и «моральная трансформация» в советском милицейском детективе эпохи застоя
187	Лоренцо Кьеза. Прогрессивный популизм Джузеппе де Сантиса: «Горький рис» — коммунистический мюзикл?
201	Ярослав Градиль / Дарина Поликарпова. Кто подставил Карла Маркса? Неомарксизм и современная теория кино
225	Тезисы
233	Summaries

ДВИЖЕНИЕ КАПИТАЛА И «ДВИЖУЩИЕСЯ КАРТИНКИ»: К ГЕНЕАЛОГИИ КИНО

АНДРЕЙ ГОРНЫХ

«Кино — абстрактное искусство. Кино... вытянуло время. Сместило пространство. Оно действует большими числами... сродни нашему абстрактному курсу рубля. Мы — абстрактные люди. Каждый день распластывает нас на десять деятельностей. Поэтому мы ходим в кино» (Ю. Тынянов, «Кино — слово — музыка»).

ОТКРЫТИЕ МАРКСА: АБСТРАКТНЫЙ ТРУД

Отправным пунктом, от которого зависит понимание политической экономии, по Марксу, является двойственная природа содержащегося в товаре труда (абстрактного и конкретного), впервые раскрытая в работе «К критике политической экономии». «Капитал» может быть понят как развернутый комментарий к этому исходному Марксову открытию с выведением всех возможных следствий из него. Открытием, собственно, является феномен абстрактного труда: та мутация традиционного труда, которая обусловлена товарно-денежными отношениями.

Традиционный труд (крестьянина, ремесленника) — по преимуществу труд **конкретный**. Это значит, что вещь практически целиком изготавливается индивидом для определенного человека (будь то пара обуви или хлеб). Искусный ремесленник производит обиходную вещь так же, как художник творит предмет искусства, — он производит

ее целиком, от замысла до конечной формы. В соответствии с этим каждая такая вещь является неповторимой — и как результат индивидуального творческого усилия, и как вещь, предназначенная для конкретного человека. Обувь или одежда изготавливается по индивидуальным меркам. Рукоятка меча или серпа — под конкретную руку, покрывается индивидуальным узором и т. п.

В итоге, по мысли Хайдеггера, башмаки, произведенные безвестным ремесленником, изношенные неизвестным крестьянином и нарисованные затем Ван Гогом, — это вещи одного круга бытия¹. В этом круге крестьянин, или ремесленник, или художник оказываются причастны к одному и тому же производству, а именно про-изведению истины, проявлению несокрытости бытия. Производство — это обретение истины собственного существования в качестве места раскрытия бытия вещи. Например, «чашности чаши» — которую искусность ремесленника про-изводит на свет во всей уникальной сподручности формы из куска глины, а искусство поэта творит как форму художественную — совокупность образов, описывающих чашу.

В марксистских (гегелевских) терминах это обретение человеком собственной сущности представляется посредством диалектики опредмечивания-распредмечивания. В конкретном труде субъект **опредмечивает** себя вовне и тем самым проявляет свою сущность, которая возвращается к нему **опосредованно** — путем распредмечивания: сделанное им служит «зеркалом», в котором он различает свою деятельную натуру, понимает, чем же он является на самом деле (а не в своих представлениях о себе). Разумеется, произведенное индивидом становится «зеркалом», удостоверяющим его сущность не само по себе, но через признание другими, для которых сделанное приобретает практическую или символическую ценность:

1 Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008.

человек Павел смотрится как в зеркало в человека Петра как ценителя произведенного Павлом. Таким образом производитель производит в конечном счете себя самого.

Что же происходит с этим кругом конкретного труда, в котором индивид опосредованно приходит к себе самому, когда труд вводится в поле товарного производства? Что меняется, когда человек производит все более частичные вещи (все более мелкие, специализированные, стандартизированные детали для сложной продукции) для все более анонимного потребителя (когда размыкаются круги района, города, нации — в которых конечный потребитель еще обладал какими-то конкретными чертами)? Иными словами, что значит тот факт, что вещь изначально производится ради денег?

В этом случае, полагает Маркс, меновая стоимость сводит товар к «призрачной предметности, простому сгустку лишенного различий человеческого труда, т. е. затрате человеческой рабочей силы безотносительно к **форме** этой затраты»².

То есть в каждом акте товарно-денежного обмена (классический пример — обмен холста на сюртук) происходит приравнение двух видов конкретного труда (ткача и портного) друг к другу как к одному и тому же «средне-общественному» производительному времени — человеко-часам. «Этим окольным путем утверждается <...> абстрактно человеческий труд»³.

В практическом акте обмена — «окольным путем», задним числом, ретроактивно — возникает мираж абстрактного труда. Вернее то, что можно назвать объективной видимостью, идеологическим фантазмом — не субъективным искажением реальности, но самой социальной реальностью.

2 Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Т. 23. С. 46.

3 Там же. С. 60.

Что же представляет из себя товарно-денежный обмен? Это не бесконечное множество обменов при помощи денег, а **движение**, «развитие от простейшего, едва заметного образа и вплоть до ослепительной денежной формы»⁴.

В социально-экономической истории капитализма мы имеем дело с количественными показателями — с поступательным с XV века ростом городов, рынков, товарного обмена, денежной массы и пр. В истории культурных форм, истории искусства мы можем схватить истину этой социально-экономической истории, выходящую на эстетическую поверхность: мы можем зафиксировать моменты перехода количественных изменений в качественные, моменты «скачков в постепенности».

На ранних стадиях того движения, о котором говорит Маркс, — собственно, движения капитала как условия возможности товарно-денежных отношений, — в каждом акте обмена между двумя товарами как бы промелькивает «третий термин», нестабильный образ, «общий» двум обмениваемым. В этом образе, как бы сказал Маркс, угасают пестрые эмпирические свойства обмениваемых вещей, делающие их уникальными. Вместо них проступает некая фигура тождества — их эквивалентность, меновая стоимость.

Постепенно, с развитием рыночного обмена, этот образ становится все стабильнее и четче — пока, наконец, не консолидируется в «ослепительную» денежную форму, во всеобщую эквивалентность — в автономный, самовоспроизводящийся образ. По отношению к нему уже сами обмениваемые товары кажутся серыми неустойчивыми тенями.

Именно в этот «момент» происходит переход от $T-D-T$, превращения товара в деньги и обратного превращения денег в товар, к $D-T-D'$, превращению денег в товар и обратно — формуле капитала: деньгам, пришедшим в «самостоятельное» движение. В логике движения капитала любая вещь — лишь случайное, мимолетное

4 Маркс К., Энгельс Ф. Указ. соч. Т. 23. С. 50.

воплощение (инвестиционный инструмент) самих денег, прежде чем те снова обретут свою чистую форму (прибыли).

В этой логике «кажется, будто сюртук свойством непосредственной обмениваемости обладает от природы, совершенно так же как тяжестью или свойством удерживать тепло»⁵. Это новое «свойство» вещи и открывает в ней фетишистское измерение — измерение новых, мистических «качеств» товара: способностей непосредственно дарить наслаждение, любовь, счастье и т. п. Схема товара как фетиша порождается логикой капитала, реклама только раскрашивает ее яркими цветами. Все эти новые, сверхчувственные качества товаров сделаны из одной и той же материи абстрактного труда.

Товарный фетишизм — это компенсаторная инверсия абстрактного труда. Человек на выражает, не опредмечивает себя в товаре — но отчуждает, стирает. Товар является не выражением личного отношения конкретных людей, но пустой оболочкой абстрактного труда, человеко-часов. На которой и возникает — как на ширме, экране — объективная видимость особых качеств товара. Эта «оболочка» образует в конце концов пресловутую постмодернистскую поверхность — тотальный рекламный мир «общества спектакля». Сутью этой фетишистской инверсии является то, что отсутствие личного отношения ко мне другого человека (опредмеченного в вещи) выступает как «личные» свойства самого товара. Сведенный к количественному расходованию энергии труд (рационализированный, конвейерный, безличный, серый), являющийся природой меновой стоимости, превращается в красочные качества для потребителя. Который выстраивает свои отношения с другими фетишистским образом — через эти товарные «качества», переживая особую интимную близость с товаром не как со знаком отношения другого, а во всей его «собственной» спиритуализированной материальности.

5 Там же. С. 67.

Соизмеримость, эквивалентность всех разновидностей труда, сведение его к рабочей силе, исчисляемой количественно, — вот что на самом деле «отражает» товарная форма. Стоимость есть застывшее, овеществленное, отчужденное рабочее время. Образ, к которому Маркс постоянно прибегает, чтобы описать функциональную природу стоимости, — это образ «впитывания» ею рабочей силы. Меновая стоимость — это «впитанные рабочие часы», «впитанный труд». Накопленный человеческий труд есть **«СТОИМОСТНАЯ ПЛОТЬ»**.

Если меновая стоимость — это «губка», впитывающая человеческое время в виде абстрактных количеств, то это время можно отжать из «губки» товарного тела обратно. Тайна прибавочной стоимости, для Маркса, заключается в самой «форме, в которой этот прибавочный труд выжимается из непосредственного производителя»⁶.

Прибыль «выжимается» не прямым насилием, как в прежние эпохи, из самого производителя, но из его продукта, из «времени» и производительной энергии, отчужденных от рабочего. Новая форма эксплуатации заключается в том, чтобы все тщательнее и тотальнее отделять человека от его времени. Для Маркса машина в руках капитала становится «объективным и систематически применяемым средством для того, чтобы выжать больше труда в течение данного времени»⁷. Капитал лишь для того и существует, чтобы впитывать труд и с каждой каплей труда впитывать соответствующее количество прибавочного труда. В этой логике рабочий — как товар, купленная рабочая сила — предстает в качестве «денег» капиталиста (the labourer is his money).

Фетишистская инверсия здесь состоит в том, что именно деньги — это тот, кто по-настоящему работает. Деньги — это идеальная, сублимированная в реторте стоимостного обмена, рабочая сила, без

6 Маркс К., Энгельс Ф. Указ. соч. Т. 23. С. 229.

7 Там же. С. 423.

болезней, недовольств, социальных выплат и пр. Если деньги «работают» — на этой мистификации основана наша вера в банки, — то сам рабочий становится всегда уже купленной рабочей силой, которую контролирует кто-то другой.

Иными словами, «душа» капитала — это «одно-единственное жизненное стремление — стремление возрасть, создавать прибавочную стоимость, впитывать... возможно большую массу прибавочного труда»⁸.

Что стоит за этой квазиницшеанской псевдоорганической метафорической экспансии, поглощения, витального роста, одним словом, воли к власти? Мотив движения капитала берет начало не в психологических особенностях капиталистов, бросающих деньги в очередной виток гонки за прибылью, — этот мотив имманентен самому капиталу. Капиталист — лишь «фермент», ускоряющий реакцию поглощения старым, мертвым временем абстрактного труда все больших масс труда нового, живого, конкретного. Деньги же есть форма накопленного человеческого труда, рабочей силы, энергии, которую можно использовать «отдельно» от индивидов.

В советском кинематографическом воображаемом можно обнаружить сциентистские фантазии о выделении **энергии** (солнечной, ядерной и т. п.) из недр материи и ее использовании в качестве неисчерпаемого источника производительности (от «Весны» (1947) Григория Александрова до «Девяти дней одного года» (1962) Михаила Ромма). Вне косных физических форм, связывающих и удерживающих энергию при себе. Что-то вроде чистого потока элементарных частиц, который, будучи высвобожден и закреплен в специальной аппаратуре, может породить далее цепной реакцией любые ее объемы. Проблема заключается в том, чтобы выделить первую порцию этой энергии и стабилизировать ее — найти форму, в которой она сохраняла бы свой потенциал.

8 Там же. С. 244.

В наше время популярный интерес к проблеме энергии перемещается в социальную плоскость, в которой «элементарные частицы» (Уэльбек) индивидов «разгоняются» в силовом поле экономики с целью получить из них энергию денег. Вывести деньги на орбиту капитала, «разогнать» их — дальше они будут обращаться «сами». Ибо раз обогатив уран — получив чистый абстрактный труд (ликвидные деньги как верховная ценность), — мы обеспечиваем возможность «цепной реакции»: абстрактный труд впитывает все больше конкретного труда.

Не являются ли эти формы воображаемого способом ассимиляции травмы первоначального накопления капитала — того момента, когда была выделена первая порция «чистой энергии» труда, способной действовать уже без косного материального носителя, «человека», и когда был найден соответствующий контейнер — денежная форма?

Покупая рабочую силу, капиталист превращает стоимость — прошлый отчужденный труд — в капитал, в самовозрастающую стоимость, в одушевленное чудовище, которое приходит в движение как будто под влиянием внезапной «любовной страсти» (Маркс).

Капитал — это «отчужденная мощь» человека, человеко-часы, работающие «бессубъектно», независимо от воли и интересов конкретных людей (что вызвано конкуренцией, безработицей, невозможностью не продавать рабочую силу). Капиталист покупает не столько произведенный работником продукт, сколько само его время. В первом своем историческом обличье купца он в течение трех веков безуспешно пытался навязать городским цехам контроль над их производственной деятельностью (Фернан Бродель). Но во второй половине XIX века другой нарождающейся капиталистической фигуре — менеджеру — удалось, наконец, учредить систему надзора за тем, чтобы ни минуты не тратилось впустую, — и ввести наказания за неэффективное с точки зрения технологий расходование

времени. Новая власть стала контролировать не результат, но само время труда.

В этом контексте кинематограф может быть понят не просто как одна из разновидностей движения капитала (индустрия, объект инвестиций), но как та культурная форма, которая проявила и эстетизировала это движение как таковое, культурно его санкционировала. Кино маркирует собой исторический момент, когда количество (рост товарно-денежных отношений) переходит в качество (самостоятельное движение капитала), когда формула $T-D-T$ сменяется формулой $D-T-D'$. Но здесь мы должны обратиться, прежде всего, к кино до кино, к тому пласту протокинематографического опыта, который связан с железными дорогами.

Железная дорога — «локомотив капитализма». Историки экономической повседневности, начиная с Броделя, подробно описали, как благодаря железной дороге создавался огромный рынок тяжелой индустрии (металлургической, машиностроительной) и обеспечивалась логистическая инфраструктура промышленности в целом. В XIX веке железная дорога в прямом и переносном смысле ускоряет движение капитала. Железнодорожные компании выступают самыми эффективными инструментами мобилизации общественных ресурсов и природных богатств в целях аккумуляции акционерного капитала. Прокладка сети железнодорожных путей как ничто другое способствует «испарению» всех «прочных» традиционных ценностей: сама земля приходит в движение, превращается в подвижное поле инвестиций. В США первым железнодорожным акционерным компаниям в собственность предоставлялась земля на десять миль по обе стороны от прокладываемой дороги, что дало импульс для спекуляции земельными участками в невиданных масштабах.

Завороженность кинематографа железной дорогой можно проследить, начиная с «Прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота» (Луи Люмьер, 1896) и «Большого ограбления поезда» (Эдвин Портер, 1903)

вплоть до бесчисленных железнодорожных сцен в самых различных киножанрах (использование базового элемента железной дороги, рельсов в качестве важнейшего элемента кинотехники — особая история).

Но было бы слишком прямолинейно рассматривать железную дорогу как концентрированное выражение движения капитала, а кино — как не менее концентрированное выражение этого выражения: репрезентацию машины модерна, приведенной в движение финансовыми потоками. Не лучше ли присмотреться к самой прямолинейности железной дороги?

АБСТРАКТНОЕ ДВИЖЕНИЕ

В своей книге «Параллельные пути. Железная дорога и кинематограф» Линн Кирби пишет: «Железная дорога — это культурная сила, повлиявшая на возникновение кино <...>, учредившая этот медиум, создавшая его публику и его субъекта»⁹. Этот комментарий можно считать общим знаменателем критического подхода к генеалогии кино с позиций визуальных исследований.

В такой перспективе кинематографический опыт зарождается в железнодорожном вагоне — вагоне, движущемся особым, абстрактным образом, что и придает «движущимся картинкам» за его окном специфический кинематографический характер.

В чем заключается абстрактный характер этого движения? Во-первых, геометризм пути. Движение поезда практически независимо от ландшафта. Специфика перемещения по рельсам — на крутых поворотах поезд может с них сойти, на подъемах — покатиться вниз, не

9 Kirby L. *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. P. 3–4.



«Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота». Луи Люмьер. 1896 @ YouTube © Association Frères Lumière

говоря уже о прямизне самих рельсов, — требует, чтобы его траектория приближалась к геометрической прямой. Холмы сравниваются, впадины засыпаются, горы прорезаются тоннелями. Железнодорожная насыпь окончательно отделяет движение поезда от земли — он как бы парит над ней, двигаясь по своеобразным «воздушным путям» поверх уникальных рельефов местности.

Во-вторых, скорость машины. Для традиционного путешественника поезд движется не просто со скоростью, превышающей все привычные для него скоростные режимы, — он движется со скоростью снаряда. Невиданная скорость умножается на механическую равномерность и геометрическую прямолинейность пути и порождает у первых поколений железнодорожных путешественников распространное ощущение смертельной опасности, испытываемой внутри вагона: остановка этого разогнавшегося «снаряда» грозит катастрофой (столкновением с препятствием, если до этого он не сойдет с рельсов).

В-третьих, контрастность зрелища, наблюдаемого при таком движении. Перед взглядом железнодорожного пассажира мир распадается на бессвязный ряд отдельных, фрагментарных картин, искусственно заключенных в раму окна.

В общем, происходит дистанцирование пассажира от внешнего мира. В силу геометризма, машинообразности и скорости движения, а также фрагментарности восприятия пассажир теряет физическую и психологическую связь с миром за окном. Реальность для него становится проекцией абстрактности самого процесса движения — «картинкой» скорее на окне, чем за окном. Ибо в отличие от традиционного путешественника он не чувствует ландшафта телом, не проживает протяженность пути, оставаясь в своеобразном герметичном коконе вагона. Он не может остановиться и выйти в любой момент, очутиться в одном измерении с видимым миром, который оказывается для него радикально внеположен, недостижим.

Вот как описывает этот новый режим абстрактного видения Вольфганг Шивельбуш:

«Взгляд, опосредованный рамкой стеклянного **экрана**, мультиплицирует зрение пассажира, делает его мобильным, динамическим, панорамическим. В отличие от традиционного восприятия, панорамическое зрение не принадлежит тому же пространству, что и воспринимаемый объект, пассажир видит объекты посредством аппарата, перемещающего его сквозь мир»¹⁰.

Возникает новая реальность межкадрового пространства — «аннигилирующегося промежуточного пространства»: поезд как машина по сжатию макродистанций одновременно сокращает интервалы между отдельными «картинками» (сценами, пейзажами) до минимальных величин — монтажных стыков. Монтажной ритмизации новой «картины мира» способствуют и стыки рельсов, задающие зрелищу искусственный ритм, его галлюцинаторный аудиоландшафт.

Как таковая железная дорога не является логистическим придатком к промышленному производству модерна. Она выступает в качестве особой формы производства, продуктом которой является новая субъективность.

Беспрецедентная мобильность человека и взаимозаменяемость впечатлений, абстрагированных от какого-либо места или референта, приводят к диссоциации субъекта и воспринимаемого пространства¹¹.

Поезда — самая массовая и динамичная из современных зрелищных форм повседневности, начиная с диорам, панорам, циклорам и заканчивая торговыми пассажирами и железнодорожным туризмом — отделяют

10 Schivelbusch W. The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century. New York: Urizen Books, 1979. P. 66.

11 Crary J. Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, MA: MIT, 1990. P. 14.

зрителя от пространства восприятия и переносят в абстрактное пространство «делокализованного мобильного виртуального взгляда»¹². Эта виртуальность взгляда заключается в том, что движение картинок достигается за счет иммобильности самого зрителя.

Перцептивная и темпоральная логика кино с самого начала является синтезом двух машин — экономической и рекреационной, труда и отдыха — железной дороги и туризма. Этот синтез порождает субъекта потребления, изначально являющегося потребителем образов в чистом виде.

Кино превращается в индустрию потому, что культурный аппарат капитализма (панорамы, фото, туризм, пассажи) формирует особого субъекта визуального потребления. Кино — уникальная индустрия, которая производит прежде всего своего собственного потребителя, идеального потребителя вообще — выключенного из публичной сферы зрителя-пассажира, фотографа-туриста.

Туристическое сознание пребывает в движущихся картинках как рыба в воде. Оно «предсуществует», по мысли Фридберга, трем базовым технологиям капиталистической повседневности — фотографии, железной дороге и кино. Но определяется и конкретизируется в их соотношениях друг с другом. «То же влечение, которое тянет фланера в пассажи, ведет покупателя в универсальный магазин, туриста к достопримечательностям, зрителей в панорамы, диорамы и кино»¹³.

Железная дорога выступает важнейшей частью культурной машинерии по производству нового времени. Капитализм — эпоха рационализации, объектом которой выступает прежде всего само время. Первые механические часы на кампанеллах эпохи Возрождения, ньютоновская механика XVII века, кантовская философия XVIII века с ее априорным

12 Friedberg A. Window Shopping: Cinema and the Postmodern. Berkeley: University of California Press, 1993. P. 29

13 Ibid. P. 94.

временем как арифметическим рядом — все это этапы рационализации времени, ставшей фактом повседневности лишь в XIX веке, когда новое время стало массовым опытом.

Вальтер Беньямин называет это время «пустым» — однообразным, гомогенным, делимым на дискретные единицы. Опыт такого времени — это «шок модерна». Впечатления не становятся частью жизненного мира или исторического опыта человека, но инкапсулируются в сфере данного момента его жизни (как вид за окном проносящегося поезда). Решающим прорывом в мир такого времени оказывается расписание поездов (и системы транспорта в целом), стандартизирующее время в национальном масштабе. Карманные часы становятся предметом массового потребления, повсюду делая возможной и необходимой мобильную точность в вопросах планирования времени. Параллельно время становится объектом экономии, непосредственно экономическим фактором — дисциплинарными схемами тайм-менеджмента, впервые разработанными Фредериком Тейлором и повсеместно внедряемыми в конвейерном производстве.

Традиционное время — это среда, в которую погружен человек. Оно проживается им индивидуально. Его можно сравнить с опытом пространственного перемещения традиционного путника, который движется в уникальном ландшафте в собственном ритме подъемов и спусков, ускорений и замедлений, рывков и остановок.

Рационализированное, абстрактное, «пустое время» — это чистая дифференциальность и исчислимость. Это время экстернализовано и с ним нужно постоянно сверяться (феномен карманных часов) как с неким внешним потоком, который уже не воспринимаем чувствами или интуицией.

Время становится чем-то неестественным, странным, отчужденным и даже зловещим. Именно в силу своей рациональности, калькулируемости и универсальности. Отныне время — это бесконечный, гомогенный ряд равных, взаимозаменяемых отрезков.

ДВИЖЕНИЕ АБСТРАКЦИИ

Здесь может быть прослежена более глубокая связь между кино и капиталом. В своем «Обществе спектакля» Ги Дебор указывает на ее возможную логику:

«С развитием капитализма необратимое время унифицируется в мировом масштабе. <...> Время экономического производства, расчлененное на равные абстрактные промежутки, появляется на всей планете как один и тот же день. Унифицированное необратимое время — это время мирового рынка и, соответственно, мирового спектакля»¹⁴.

И далее:

«Время производства, товарное время — это бесконечное накопление эквивалентных интервалов. Это абстракция необратимого времени, все отрезки которого должны отмечать на хронометре только свое количественное равенство. Это время во всей своей фактической действительности есть то, что характеризуется **обмениваемостью**»¹⁵.

По сути, Дебор развивает основополагающую марксистскую тему абстрактного труда применительно к тому «спектаклю», решающую роль в тотализации которого сыграло кино. Абстрактный труд — основа, «материя» нового темпорального опыта. Кино — во всей своей зрелищности — делает видимым незаметный, но фундаментальный переход, в результате которого время оказывается мерой стоимости,

14 Дебор Г. Общество спектакля. URL: gtmarket.ru/laboratory/basis/3512. С. 145.

15 Там же. С. 147.

а затем и самой стоимостью. Оно становится деньгами не только в смысле крылатого афоризма Бенджамина Франклина, описывающего, скорее, технические моменты деятельности коммерсанта, — но и на уровне повседневной практической веры индивида и массового мироощущения.

Время становится деньгами. Его не проживают, не проходят насквозь как плотную неравномерную среду, но проводят, тратят¹⁶. Время подчиняется логике монетаризма — дифференциации, квантификации, дискретизации¹⁷. Рационализация (капитализация) времени проявляется уже в самой фильмической форме — ведь фильм и есть серия гомогенных длительностей, кадриков, изолированных мгновений времени, которые движутся только благодаря психологической иллюзии. Физическая же реальность этих движущихся картинок радикально иная — серия статичных фотограмм, одинаковых дискретных элементов.

Но дело, конечно, не ограничивается этими внешними аналогиями, рябью на воде. Теоретические инсайты Ги Дебора помогают в подводной глубине разглядеть контуры крупной рыбы:

«Спектакль есть другая сторона денег — всеобщего абстрактного эквивалента всех товаров. Но если деньги подчинили себе общество как репрезентация главной эквивалентности, то есть обмениваемости многообразных благ, чье потребление оставалось несравнимым, спектакль представляет собой их развившееся современное дополнение, где вся полнота товарного мира появляется оптом, как некая всеобщая эквивалентность того, чем совокупность общества может быть и что делать. Спектакль есть деньги, на

16 Thompson P. Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism // Past and Present. 1967. No. 38. P. 61.

17 Doane M. The emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2002. P. 8.

которые мы **только** смотрим, [ставшие] тотальностью абстрактного представления»¹⁸.

Деньги сублимируются до статуса возвышенного зрелища. Кино — это деньги, на которые мы только смотрим. Но этим «только» и открывается то измерение, в котором они получают свой смысл.

Отсюда возможна постановка ключевого вопроса о генеалогии абстракции. Вопроса о происхождении рационального доминирования над природой, реорганизации ее «цветущей и жужжащей плотности бытия», как сказали бы средневековые богословы, и абстрактных «решеток», которые накладываются на мир и в которые он оказывается заключен — от декартовой системы координат до системы железнодорожного сообщения¹⁹.

Адорно в «Негативной диалектике» подчеркивает: все, что принято обозначать различными понятиями разнородности, инаковости, качественности, новизны, телесности и т. д. — все это в Марксовой терминологии выражается в категории потребительной стоимости. Это решающий, по мнению Фредрика Джеймисона, ключ к истоку рационализации.

Потребительная стоимость — это то, что остается уникальным, не имеющим эквивалента. Эта сторона стоимости акцентирована в понятии ауры у Бенямина. Но еще Маркс задавался вопросом о том, каким смыслом обладает событие, которое сегодня мы называем потреблением. В каком смысле уникальное событие во времени — будь то поглощение еды или перемещение в пространстве — оказывается эквивалентным открытому множеству других событий благодаря меновой стоимости?

18 Дебор Г. Указ. соч. С. 49.

19 Jameson F. Late Marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic. London, New York: Verso, 1996. P. 20.

Меновая стоимость, комментирует Адорно Джеймисон, это возникновение некоторого третьего, абстрактного термина между двумя разнородными, несоизмеримыми объектами²⁰.

Экономическая абстракция — это фрейдовская «другая сцена», на которой судьба абстракции, известной нам под именем «идентичность», разыгрывается в психическом измерении. В измерении мышления она представлена философией, разворачивающейся с помощью понятий вокруг категории тождества. Вот как пишет об этом Адорно:

«Первая абстракция возникает не столько в научной мысли, сколько в универсальном развитии системы обмена, и возникает независимо от качественного отношения к вещи производителя или потребителя <...>, даже от потребности, которую социальный механизм удовлетворяет как бы побочным образом. Прибыль выдвигается на первый план»²¹.

Кино маркирует момент выхода движения абстракции на поверхность: момент перехода от формулы рыночного обмена Т—Д—Т к формуле движения капитала Д—Т—Д' есть момент рождения «кинематографического времени». Отношения кино и капитала, таким образом, нужно мыслить не статичными, в виде пирамидальной конструкции: кино базируется на опыте, порождаемом железной дорогой, которая, в свою очередь, основывается на логике капиталистической модернизации традиционного общества. Но диалектическими — как в ленте Мебиуса: «изнаночное» движение абстракции переходит в «лицевое» абстрактное движение по замкнутому кругу капитала.

20 Ibid. P. 23.

21 Цит. по: Ibid. P. 41.

Начало движения абстракции можно отнести к античности, когда на пустом месте агоры возникли рыночные денежные отношения, демократия и философия. Можно сказать, что абстрактность философских понятий или политическая эквивалентность граждан проявили сущностные черты денежной формы еще то того, как сама она обрела законченный вид.

К концу же XIX века денежная форма стала функционировать в качестве всеобщего медиативного кода (рационализации по Веберу, реификации по Лукачу) — опосредующего отношения между различными сферами: повседневности (карманные часы, железнодорожное движение, фотография), экономики (тейлоризм), искусства (абстракционизм, кино). Так что принцип «время — деньги» стал общим принципом их функционирования. Можно сказать, что «время — деньги» функционируют подобно фуколдианскому концепту «власти — знания» — как комплекс, работа которого схватывается только на уровне способа производства в целом, а не отдельных его аспектов (которым выступает и производство в узко экономическом смысле). Это значит, в частности, что диалектика движения абстракции и абстрактного движения приводит к логике «культурного поворота» позднего капитализма (Джеймисон), при котором индустрия отдыха не просто начинает приносить деньги, сопоставимые с собственно производством, но становится важнейшей сферой для инвестиций в производство самого субъекта потребления.

Кино — это тот «момент магической автономии» культурной формы, когда, по словам Джеймисона, культура сама выполняет детерминирующие по отношению к экономике функции. Кино эпохи модерна углубляет, закрепляет и придает конечную форму опыту рационализации времени. Накопленный отчужденный труд — **материя капитала** — становится формой искусства модернизма.

И если искусство напрямую не борется с рационализацией или даже попросту ее не отражает, оно протестует против нее уже тем, что

делает предметом опыта сами ее принципы — «медиум рационализации становится поэтикой формы»²² (Адорно).

Но одновременно кино, несмотря на свое выражение «спектакля» капитала, как указывает Доун, компенсирует, делает выносимой (tolerable) рационализацию времени²³. Кино выступает одной из самых драматичных форм диалектики искусства модернизма, пытающегося обратить оружие против того, кто его выковал: воскресить принцип социального единства (Сергей Эйзенштейн) либо вернуть человеку утраченное им время (Андрей Тарковский).

В этой перспективе современное, «постмодернистское» кино — это не просто новая историческая фаза кинематографа, более развлекательная, коммерческая, массовая и т. п. Это распад диалектики кинематографической формы как таковой. Сегодня кино в лучшем случае пытается воспроизвести жесты авторского кинематографа 1960-х — дрейфуя в культурную резервацию, в которой уже оказались театр или живопись. С другой стороны — оно на наших глазах растворяется в более чистой форме деборовского «спектакля», лишенной нарративного и коллективного измерения кинотеатрального опыта. Чистая форма такого «спектакля», ассимилирующего и телевидение, и виртуальные игры, включает в себя микрожанры «YouTube» (вины, гифки, коубы и пр.), 3D-блокбастеры, шлемы виртуальной реальности и другие формы стирания памяти об утраченном времени.

В заключение можно сказать, что в традиции анализа генеалогии кино как части более широкого культурно-технологического аппарата (пассажи, диорамы, железные дороги, туризм и др.) рождение кинематографического пространства и времени предстает теми «побочными эффектами» (Мишель Фуко), которые в конечном счете

22 Цит. по: Jameson F. Op. cit. P. 167.

23 Doane M. Op. cit. P. 11.

оказываются *raison d'être* микрофизик власти как таковых. В данном случае — микрофизик рельсов, вагонов, портативных фотоаппаратов, стандартного времени, туристической мобильности и т. п. Кинематографическое пространство и время, в свою очередь, порождают нового субъекта — делокализованного, имобильного зрителя «движущихся картинок», визуального потребителя.

Но если с этих позиций возвратиться к немарксистскому прочтению Маркса (Ги Дебор, Адорно), то становится возможным детектировать рождение фотографического и кинематографического опыта до железнодорожных «микрофизик» на уровне социально-экономической системы. А именно в том, что стоимостная логика превращает вещи «лишь в определенные количества застывшего рабочего времени» (Маркс). В том, что товар, таким образом, и есть «фотография» современного человека — обособленного, частичного производителя. А капитал и есть «кино» — движение товаров как «сгустков» абстрактного труда и в конечном счете «спектакля».

ОТ ФОТОГЕНИИ БЕДНОСТИ К КИНОГЕНИИ ДЕНЕГ

ОЛЕГ АРОНСОН

«Старое проклятие подтачивает кино — деньги, то есть время»¹, — пишет Жиль Делёз. В этой фразе, как в кристалле, соприсутствует несколько сюжетов, каждый из которых заслуживает отдельного внимания. Прежде всего, недвусмысленно утверждается зависимость кинематографа от денег. И неслучайно в этой связи Делёз дважды вспоминает слова Феллини о том, что «когда денег больше не останется, с фильмами будет покончено». Но если при первом цитировании она значит лишь то, что минута фильма стоит слишком дорого (что, судя по всему, и имел в виду итальянский режиссер), то когда эта фраза повторяется еще раз уже в раскавыченном варианте, речь идет уже о том, что деньги и кино с какого-то момента (Делёз называет этот момент переходом от образа-движения к образу-времени) представляют собой единое целое, являющееся источником современной образности.

Однако помимо этого мы видим также, что кино включается в уже имеющийся альянс времени и денег, ставший нерасторжимым в мире капиталистической экономики. И такое включение в мир денег оказывается связано со всей историей кино и с квазирелигиозной проблематикой («старое проклятие»), которая почти всегда сопутствует деньгам.

Фактически Делёз пытается указать на то, что смена способа функционирования денег и смена кинематографической образности

1 Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 377.

накрепко связаны друг с другом. Мы же попытаемся проследить эту связь и понять, что может дать обращение к кинематографу для понимания места денег в современном обществе.

Начнем с фильма, который затрагивает все те мотивы, которые мы усмотрели в фразе Делёза. Это — «Карманник» Робера Брессона (1959). Данный фильм представляется особенно значимым потому, что проводит очень важную границу, на которую историки кино мало обращают внимания, но которая как раз и характеризует смену отношения к деньгам, уже заявившую о себе в кино, но еще не затронувшую нас вне его.

Напомню, что «Карманник» представляет собой вольную интерпретацию романа Достоевского «Преступление и наказание», где действие перенесено в Париж середины XX века, а убийство старушки-процентщицы заменено кражей бумажника. Интересно, что сам способ изменения основного сюжетного мотива романа находится в логике брессоновского подхода к кинематографу, который можно определить как изобразительную аскезу. Этот принцип напрямую связан с его задачей или, точнее, вопросом: возможно ли в кино божественное откровение, подобное тому, что происходит в храме? Или, говоря несколько иначе: может ли кино произвести богоявление? Это волновало Брессона на протяжении всего его творчества. Это побуждает его к изобретению своей особой изобразительной манеры, постоянно демонстрирующей зрителю, что само изображение не имеет значения. Удовольствие от изобразительной стороны фильма затрудняет путь к неизобразимому, рождающемуся в таком литургическом соединении сюжета, текста, изображения и музыки, когда все они минимизированы настолько, что не мешают проявиться некоторому ритму подражания Христу, пульсации святости.

И все это имеет непосредственное отношение к теме денег, столь важной для Брессона, чей последний фильм так и назывался — «L'Argent» («Деньги», 1983) — и стал своего рода апофеозом линии, намеченной в «Карманнике».

Из всех фильмов Брессона «Карманник» отличается тем, что в нем есть эпизод, где режиссер не борется с привлекательностью киноизображения, а, напротив, словно потакает зрителю в его поиске удовольствия. Речь идет об эпизоде на вокзале, где смонтированы сцены краж, в которых участвует главный герой. Нам показывают ловкость и изобретательность воров. Каждый фрагмент — своеобразный аттракцион, в восприятии которого моральная оценка притупляется, а на первый план выходит восхищение зрелищем обмана, мошенничества, манипуляции. Этот эпизод выглядит как своеобразный фильм-в-фильме, где изобразительной аскезе, стремящейся к открытию трансценденции, противостоит чистое кинематографическое удовольствие, воплощенное в аттракционе кражи. Таким образом Брессон искусно переносит акцент с греха сюжетного (сама кража) на грех восприятия (удовольствие от созерцания кражи), неявно делая зрителя соучастником зрелища и... преступления.

Помимо сюжетной коллизии в «Карманнике» разыгрывается также и принципиальный кинематографический спор о том, где искать воздействие кинематографа, — в удовольствии от зрелища иллюзии и обмана (кража и манипуляция в кадре становятся синонимами самого кинематографа) или же в тех слабых импульсах, которые оказывают свой эффект вопреки этому удовольствию, в дополнение к нему, как неустранимое «нечто», в чем Брессон хотел бы видеть знаки божественного присутствия.

В кино эти знаки материализуются, порождая эффект «трансцендирующей имманенции», но они настолько слабы, что практически никогда невозможно прямо указать, в какой момент это происходит. Возможно, это происходит даже не в процессе просмотра фильма,

возможно — в воспоминании о нем или же тогда, когда фильм становится единицей нашего восприятия мира.

На практическом уровне Брессон, сталкивая монтажную сцену вокзальных краж со всей изобразительной логикой фильма, возвращается к давней довоенной полемике о фотогении кино, о тех выразительных средствах, которые отличают его от прочих искусств.

Несмотря на то что вопросы фотогении затрагивались почти всеми теоретиками раннего кинематографа (некоторыми — прямо, некоторыми — косвенно), если быть предельно лаконичным, можно выделить два принципиальных полюса в ее понимании. Связаны они с именами французских теоретиков и кинорежиссеров, а именно Луи Деллюка и Жана Эпштейна.

Для Деллюка фотогеничны те вещи, которые обретают свою выразительность именно на пленке. И, собственно, кино как искусство есть способ запечатления этих вещей. Деллюк связывает фотогению с некоторой «**полнотой** видимости», которую дает фильм и которой лишен человеческий глаз; которой располагает даже не публика, а толпа, стремящаяся стать толпой всемирной, неким прообразом утраченного греческого полиса². «Полнота видимости» открывает преображенный мир вещей (саму жизнь). Благодаря кино они, вещи, предстают перед человеческим взором не как подручные, а как равноправные

2 Деллюк пишет, что «одна из самых удивительных загадок киноискусства» состоит в том, что «оно затрагивает, волнует толпу, вызывая ее единодушие, не требуя той умственной подготовки, как литература или музыка» (Деллюк Л. Фотогения. М.: Новый цех, 1924. С. 152). И толпа в кино превращается в народ: «Мирабо громил изысканную отчужденность светского общества. Что бы он сказал нам, если б свои свободные часы памфлетиста он смог бы проводить в кино. По меньшей мере, он открыл бы там с очарованием, полным удивления, тонкие проявления подлинной активности народа, как только на экране начинается **жизнь**» (Там же. С. 153).



«Мы с подельниками отлично друг друга понимали». Вокзальные кражи. «Карманник». Робер Брессон. 1959 © The Criterion Collection

с самим человеком части природы. Неутилитарная сторона мира, открываемая кинематографической фотогенией по Деллюку, заставляет его интерпретировать кино как искусство в почти кантианском духе (незаинтересованное удовольствие, получаемое от внутренней «содержательности» — Кант бы назвал это «целесообразностью», — объекта, лишенного всякого содержания, кроме его внешней изобразительной стороны). Перед нами вариант фотогении как кинематографа воздействия посредством изображения.

Другой способ мыслить кинематографическую фотогению предлагает Эпштейн. Именно он начинает использовать термин «киногения» (*cinégénie*), чтобы подчеркнуть нефотографическую природу кинематографа, однако различие кинематографической фотогении им не акцентируется. Мы же для большей радикализации противоречия будем называть эпштейновскую версию фотогении киногенией³. Итак, для Эпштейна кино — это не столько восприятие изображений, сколько область импульсов, порождаемых движением, скоростью, изменчивостью. Это — продолжающееся действие того, что уже ушло из сферы видимости, действие кадра, который уже сменил другой кадр, память о вещи, которой уже нет в кадре, но отношения с ней оседают в памяти. Эпштейн сравнивает кинематограф с текучим потоком образов, подобных магме или вулканической лаве. И именно эта текучесть создает ситуацию киногении как своеобразной «мнемограммы», в которой записан неконтролируемый зрительский рефлекс⁴.

3 Здесь мы следуем за: Aumont J. *Cinégénie, ou la Machine à Re-monter le Temps*. // Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe. Paris: Cinémathèque française, 1998.

4 Эпштейн прямо говорит об ограниченности визуального восприятия в кино, о том, что оно действует на нервную систему аддитивно, создавая новый тип чувства: «Хотя зрение, по всеобщему признанию, является самым развитым чувством, притом до такой степени, что наш разум и наши темпераменты — визуальны, тем не менее еще никогда не существовало столь гомогенного и всецело оптического средства воздействия на эмоции, как кино. Действительно, кино создает особый режим сознания, основанный на одном чувстве. И стоит однажды

Интересно, что незадолго до Эпштейна именно термин «мнемограмма» применил знаменитый теоретик искусства Аби Варбург для своей концепции исторического заражения образами. Варбург писал о «мнемограммах страсти», записью которых являются образы, пересекающие пространство истории. Эпштейн же видел в кинематографических мнемограммах способ материализации чувств, которые утрачены нашей памятью, но сохранились в вещах, которым достаточно лишь промелькнуть на экране, чтобы они заново были реанимированы. В обоих случаях нельзя не заметить влияние концепции «аффективной памяти» Анри Бергсона, и потому неудивительно, что в бергсонистском проекте Жюль Делёза столь значим именно Эпштейн, а не Деллюк.

Сам Эпштейн пишет о неизобразительном характере киногогического «аффективного избытка», находящегося в утраченной перцепции. Потому для него кино — мир призраков, а не видимостей, мир, в котором нет слов, а есть только движения, скорости, вибрации. Здесь нет никакой психологии восприятия, здесь сам взгляд зрителя обретает нечеловеческое измерение, поскольку место индивидуальной эмоции (такой, например, как удовольствие) занимает неиндивидуальный аффект как некоторая динамическая конфигурация рефлексов, импульсов, сил, действие которых не предполагает ни сознания, ни языка.

Обозначив эти два полюса понимания фотогении, один — отталкивающийся от изображения объекта, а другой — от его трансформации, обратим внимание на место денег в этом спектре

привыкнуть использовать это новое и исключительно приятное интеллектуальное состояние, как оно становится чем-то вроде потребности табака или кофе. Либо я получаю свою дозу, либо нет. Жажда гипноза гораздо более могущественна, чем привычка к чтению, потому что последняя гораздо меньше меняет функционирование нервной системы» (Эпштейн Ж. Чувство ¹⁶ис // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. М.: Искусство, 1988).

кинематографических образов. Прежде всего очевидно, что деньги — нефотогенический объект в смысле Деллюка, то есть они не обладают той самостоятельной привлекательностью на экране, как, например, лицо человека, дым паровоза, рябь воды... Сколь бы эстетически совершенны ни были банкноты и сколь бы ярко ни сверкали монеты, деньги в кадре выполняют совершенно иную функцию. Они выражают прежде всего социальные отношения, а потому теряют связь с той физической «природой», полнота которой в восприятии и позволяет объекту участвовать в незаинтересованном удовольствии, то есть быть фотогеничным. Они сигнализируют о чьей-то бедности или чьем-то богатстве, о несправедливом распределении благ. Все это очень важно для раннего кинематографа, зрителем которого была простая публика, и сюжеты фильмов ориентировались на ее представления о добродетельном и порочном существовании. Деньги в раннем кинематографе (показанные напрямую или же воплощенные в богатстве костюмов персонажей и интерьеров их домов) практически всегда были знаком порока. Добродетель же рядилась в обличье бедности или, по крайней мере, равнодушия к деньгам. При этом неприкаянность, бесприютность, нужда были распространенными мотивами, причем не только мелодрам, но и комедий (именно на этом строит образ своего персонажа Чаплин). Эти темы находили отклик у публики и, как следствие, изображаемая бедность была проводником в мир фотогенических объектов. Бедность связывала вещи и людей с природой, а богатство — с несправедливостью социума. Что же касается денег, то они в кинематографе фигурировали не как средство обмена, а как инструмент обмана. Эмблематичным фильмом в этой связи можно считать «Алчность» Эриха фон Штрогейма (1926), где повторяющимся мотивом являются перебираемые монеты, а финал в Долине Смерти максимально усиливает «негативность» денег, которые, будучи взяты крупным планом, вдруг впервые обретают свою вещность и неуместность среди

пустыни, палящего солнца, умирающих от жажды человека и канарейки. При этом в фильме Штрогейма нет идеализации бедности — напротив, она показана гротескно и саркастически как обратная сторона денег. В этом он радикально отличается от многих своих современников, следовавших путем изобразительной фотогении, а потому бедность словно «поселялась» в их кинематографе, даже если и не была показана напрямую.

Ранний кинематограф был охвачен **фотогенией бедности**, которая присутствовала в нем не столько как изображение нищеты, сколько в виде ценностей, окрашивавших взгляд зрителя на объекты внутрикадрового пространства, а также — и на это важно обратить внимание — в виде технических и выразительных средств самого кинематографа. Последнее обстоятельство устанавливает важную связь между социальным и эстетическим порядками изображения. Именно этот момент с присущей ему пронизательностью выделяет в кинематографе Юрий Тынянов:

«Когда человек изображал голову зверя на клинке — он не только **изображал** его, но это давало ему магическую храбрость — его тотем был с ним, на его оружии, его тотем вонзался в грудь его врага. Иначе говоря, в рисунке его были две функции: репродуктивно-материальная и магическая. Случайным результатом оказалось то обстоятельство, что голова леопарда появилась на всех клинках всего племени, — так она стала знаком отличия своего оружия от вражеского, стала мнемоническим знаком, а отсюда идеограммой, буквой. Что совершилось? Закрепление одного из результатов и вместе переключение функций. Таков и путь перехода технических средств в средства искусства. Живая фотография, главная роль которой — сходство с изображаемой природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств — они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства.

И здесь „бедность“ кино, его плоскостность, его бесцветность — оказались средствами **положительными**, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму»⁵.

Следствием из этих рассуждений Тынянова является то, что кинематограф, который он описывает, — это знаковая система, которая еще не знает своего письма. Это мир конфигураций мнемонических знаков, в которых материальная и магическая составляющие не разделены. То, что мы называем фотогеническими объектами раннего кино (в смысле Деллюка), — это шаг в сторону такой неразделенности вещи на вещь и ее образ. Фотогения же в смысле Эпштейна вообще игнорирует вещи, поскольку имеет дело с аффективными знаками, в которых невозможно выделить означающее и означаемое. Такова «буква», о которой пишет Тынянов: различительный мнемонический знак, становящийся социальной идеограммой. Мы привыкли к пониманию «буквы» как единицы уже сложившегося алфавита. Но у Тынянова явно проследживается иной мотив. Для него «буква» напрямую соотносится с социальным действием, в котором человеческая общность уже имеет ритуальные знаки, но еще не имеет письма. Только с появлением письма возникают те властные отношения, благодаря которым зарождаются алфавит, закон, государство, а также многое из того, что отсылает нас к культуре, определяющей себя как отличную от природы. Тыняновские «буквы», из которых он выводит специфику искусства кино, куда ближе к древнегреческому *στοιχος*, понимаемому греками именно как «буквы мироздания», к тому, что сегодня мы именуем «стихиями», когда говорим о досократической философии.

5 Тынянов Ю. Об основах кино // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 326.

Собственно, различие между двумя типами фотогений (между фотогенией Деллюка и фотогенией Эпштейна) можно описать также как различие между атомистическим принципом познания нового объекта (кинематограф), с его алфавитом фотогенических объектов, — и возвращением к оставленной в античности логике стихий, в которой киногения есть прежде всего знак («буква») неразделимости природы и человеческой общности. Другими словами, через киногению восприятие кинематографа получает дополнительное измерение, в котором общность оказывается не набором зрителей-индивидов, и не социально сконструированной единицей общества, и даже не новым субъектом восприятия (как рассуждали о массе Беньямин и Кракауэр), а некой стихией наряду с теми, которые интерпретировались греками как элементы мироздания (огонь, вода, воздух, апейрон, число и т. п.). А это значит, что сила кино отсылает нас к области аффектов, где природное и социальное, природное и культурное неразличимы.

Это мир, в котором еще нет письма, нет неравенства, нет представлений о богатстве и бедности.



Но прежде чем обратиться к логике этого мира, вернемся еще раз к уже затронутой фотогении вещей, присущей раннему кино. Повторим еще раз, что речь идет не только об изображении бедности, но и о способе организации образа, при которой господствующим является «принцип нехватки».

Алфавит всегда ограничен, энциклопедия — неполна. Ранний кинематограф пытается восполнить свою визуальную «бедность» (отсутствие звука и цвета, плоскостный характер изображения) изобретением специфических приемов, которые и становятся кинематографически (монтаж, крупный план, ракурс и т. д.).

Об этом пишет не только Тынянов, но и многие другие теоретики, такие как Балаш, Якобсон, Арнхейм. Потому многие из них считают появление звука в кино чуть ли не его концом⁶ или, по крайней мере, концом его как искусства⁷. Таким рассуждениям дает отпор Эпштейн:

«Не говорите: препятствия и ограничения сделали искусство, вы — хромые, создавшие культ собственного костыля. Кино доказывает, что вы заблуждаетесь. Оно целиком в движении без всякого обещания быть стабильным или сохранять равновесие. Среди всех чувственных логарифмов реальности фотогения — это логарифм подвижности. Порожденная временем, она является ускорением. Она противопоставляет преходящий момент состоянию, отношению размеру. Ускорение и замедление. Новая и изменчивая, как **биржевой курс** (выделено мной. — О. А.), красота. Она больше не является функцией от переменной, но сама является переменной»⁸.

В этом смысле ход Тынянова удивителен, поскольку он видит в «бедности» кино потенциал его сближения с природой и архаическим характером общности, называя именно это его искусством. А значит, развитие новых средств не лишает кинематограф «бедности», но позволяет увидеть ее даже в мире денег. Последние тогда следует рассматривать не только как инструмент обмена или накопления богатств, а один из **элементов** (и здесь стоит помнить, что само это слово в латыни значило «стихия») современного мира, в котором отражена его динамика.

6 См.: Якобсон Р. Конец кино? // Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1985.

7 См.: Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Издательство иностранной литературы, 1960.

8 Эпштейн Ж. Укрупнение // Из истории французской киномысли.

И здесь нельзя не вспомнить, что еще Маркс призывал рассматривать деньги именно таким образом, утверждая, что они не только средство обмена, что в них сконцентрированы противоречия самой системы обмена.

Все процессы радикальных социальных изменений, происходящие на протяжении нескольких последних тысячелетий, непосредственно связаны с деньгами. Так, в соответствии с марксистской интерпретацией истории экономических отношений, деньги можно понимать как результат возникновения труда в обществе. Следуя таким современным антропологам, как Маршалл Салинз, можно отделить тип господствующей сегодня экономики от той, которая существовала в каменном веке (до письменности), которую он называет экономикой **изобилия**, хотя, по нынешним меркам, это был мир предельной бедности. В этом мире господствовал иной принцип — принцип динамического равновесия потребностей и их удовлетворения, а не принцип собственности, в основании которого лежат труд, накопление и, как следствие, ощущение постоянной нехватки средств даже при постоянном увеличении богатств.

То есть сам труд возникает тогда, когда появляются его излишки. До этого он — не труд, а часть экономики удовлетворения потребностей, экономики природы. Именно излишки труда создают **меновую стоимость** и деньги как инструмент обмена; благодаря меновой стоимости возникает возможность нанимать за деньги работников; наемный же труд производит **прибавочную стоимость**, ставшую олицетворением обмана и мошенничества в мире капитала. Этот дайджест Марксовой теории нужен нам для того, чтобы увидеть динамику процесса, фиксируемого в меняющейся функции денег. На это же обращает внимание Делёз, когда пытается прояснить, почему так популярны «фильмы о деньгах», то есть о воровстве и обмане:

«Если справедливо, что движение в качестве своего инварианта предполагает совокупность обменов или же некую эквивалентность и симметрию, то время по своей природе представляет собой заговор, направленный на неравенство обмена или на невозможность его эквивалентности. Именно в этом смысле время — деньги: из двух формул Маркса формулой эквивалентности является $T—D—T$, а $D—T—D'$ — формула невозможной эквивалентности, или же мошеннического и асимметричного обмена»⁹.

Для Делёза, таким образом, новая ситуация в кинематографе, которую он называет «оптико-звуковой» (подчеркивая тем ее **полноту**, в отличие от ситуации **нехватки** немного и черно-белого кино), отмечена тем, что любой фильм оказывается больше, чем фильм. Именно полнота позволяет видеть в фильме не отдельное произведение, объект-для-восприятия, а весь мир в целом. Потому любой фильм оказывается тождествен фильму о деньгах, поскольку именно в деньгах сегодня материализуется не образ мира, а его изменчивость, его время, или, говоря словами Делёза, «мир, ставший собственным образом». Сказанное вовсе не значит, что мир погряз в деньгах и мошенничестве. Как раз напротив: в движении финансового капитала, где виртуальные деньги стали синонимом процессуальности, где их функция и функция кинематографической образности оказались максимально приближены друг другу, мы получаем возможность через кино приблизиться к **не** политэкономическому аспекту денег. К их **киногении**.

Вернемся еще раз к брессоновскому «Карманнику», в котором сюжет о морали и вере реализуется через фильм о краже, через деньги,

9 Делёз Ж. Указ. соч. С. 378.

через фильм-в-фильме, где деньги (в моменты краж), переходя из рук в руки, демонстрируют нам свою киногению. Сами по себе они не обладают фотогенией (визуальной привлекательностью на экране), но через них мы оказываемся включенными в процессы, в мир действий, импульсов, рефлексов, в мир самых разнообразных сил, в которых экономика и мораль, экономика и вера оказываются неразрывны в том смысле, что изменение отношения к деньгам одновременно есть и момент этической и даже религиозной трансформации. На последнем как раз и настаивает Брессон. Процессуальность киногении — не просто видимое движение, но трансформация отношений, остающихся за пределами видимости. Потому брессоновский эпизод на вокзале, который мы интерпретируем как фильм-в-фильме, несущий в себе очевидное визуальное удовольствие, связываемое нами с идеями деллюковской фотогении, располагается уже в совершенно иной плоскости. Здесь удовольствие лишено объекта, оно — в сопричастности с миром преступления, или — если угодно — с желанием преступления. Именно такого рода моментальные импульсы, знаки естественного анархизма, составляют мир уже киногении. Практически на этом построен весь кинематограф Хичкока, где невольная сопричастность преступлению становится основной силой, захватывающей зрителя. И здесь важно отметить, что этот «зритель» — всегда коллективный в своем удовольствии, поскольку на уровне индивида он склонен осуждать обман и кражу, действия преступников и мелких нарушителей закона. На индивидуальном уровне зритель готов даже отрицать то удовольствие, которое испытывает, будучи коллективно включенным в зрелище мошенничества.

Фиксируемый нами в «Карманнике» переход от фотогении вещей к киногении аффективных отношений, конечно же, не первый в историческом смысле, но в нем отлично видна та граница, которая пролегает между кинематографом ранним и новым, между кинематографом, рассказывающим о деньгах и даже зависящим от них, и тем, который им имманентен.

Еще за десять лет до «Карманника», в «Похитителях велосипедов» (1948) Витторио де Сики, обе сцены кражи велосипеда (сначала у главного героя, затем — им самим) создавали мощнейший мелодраматический эффект зрительского ужаса, сопоставимый с ранним кино. В первом случае усугублялась бедность персонажа, акцентировалась нехватка, во втором — нарушение закона спаивалось воедино с неудачей, общественным осуждением и, конечно, слезами ребенка. Итальянский неореализм именно через «бедность» возродил многие эффекты раннего кино, при том что все кинематографические приемы этого направления были уже совершенно иными.

Важна не столько временная дистанция между фильмами де Сики и Брессона, сколько принципиальный разрыв в понимании кинематографа. Этот разрыв не в средствах и приемах, а в отношении со временем. В первом случае («Похитители велосипедов») мы имеем дело с исчислением, торжествующим над временем, когда именно исчисляющий разум порождает ситуацию дурной бесконечности «нехватки» и восполняет место этой нехватки либо трансценденцией (верой), либо трансцендентально понятыми моралью и законом. Потому возникает мир прекраснодушных бедняков, чья бедность не ущерб, а достоинство. Потому возникает и противодействие этому сусальному миру в фильмах Бунюэля, где со ставшей абсолютно фальшивой связью бедности и добродетели сводятся счеты (интересно, что именно как фальшь, как нарративное и визуальное мошенничество, эта связь становится важным аттракционом и для современного кино).

Рубеж 1950-х и 1960-х годов становится исторически важным моментом, когда то, что Эпштейн пытался теоретически описывать как киногению, вдруг обретает свою конкретность.

Следующий шаг в понимании киногении денег нам позволит сделать еще один пример из кинематографа того времени. Это знаменитый эпизод на бирже из «Затмения» (1962) Микеланджело Антониони, в котором объявляется минута скорби в память об умершем коллеге. Все брокеры, еще секундами ранее активно торговавшие ценными бумагами, замирают, а биржа оказывается в предельно неестественной для нее статике, передаваемой практически неподвижными кадрами. Лишь бесконечные звонки телефонов из закадрового пространства напоминают: мир — в движении, акции растут и падают, и каждая подобная минута влечет за собой колоссальные финансовые потери. Сегодня этот фрагмент выглядит почти гротескным, но в те годы, похоже, это было не совсем так, поскольку во время этой бесконечно длящейся минуты герой Делона успевает сказать героине Моники Витти, что в этот момент люди теряют миллионы. Это пояснение «для зрителя», далекого от мира больших денег и от движения финансового капитала, тогда было необходимо. Сегодня же сама скорость кинематографической образности возросла настолько, что подобного пояснения не требуется. Сегодня уже само замедление в духе фильмов Антониони словно заново воспроизводит эту сцену на бирже, затрагивая кинематографическое соотношение времени и денег. Причем соотношение это касается вовсе не количества потерянных денег в минуту, а того аффективного ощущения бесконечности, нескончаемости этой минуты, данной посредством невидимого движения денег.

И это тоже своего рода фильм-в-фильме, в котором ощущение бесконечной длительности момента создается не просто замедлением действия, а именно включением в это действие тех знаков (звонки телефонов), которые наполняют кадр жизнью (пусть это даже жизнь денежных транзакций) и создают энергию киногении.

Между тем сама конструкция «фильм-в-фильме» оказывается в кинематографе чем-то совершенно иным, нежели подобный прием

в литературе или живописи, где он используется как геральдическая конструкция (*mise en abyme*), как текст-в-тексте.

Конечно же, мы легко можем найти примеры, когда фильм-в-фильме выполняет ту же функцию, что и текст-в-тексте. Например, «Кинооператор» (1928) с Бастером Китонем и многие прочие ленты о том, как снимается кино. Обычно такая конструкция интерпретируется как рефлексивное повторение, однако сам принцип *mise en abyme* содержит в себе также и архаическую конструкцию *pars pro toto* (часть вместо целого), которую Сергей Эйзенштейн, опираясь на логику первобытного мышления Леви-Брюля, положил в основание принципа монтажа.

Но в вышеупомянутых сценах Брессона и Антониони мы говорим о совершенно иной функции. Здесь слово «фильм» уже никак не соотносимо со словом «текст» или «изображение». Это указатель на место времени в фильме, на то место, где мы сталкиваемся с иным характером времени, с его силами трансформации. То есть ситуация здесь обратная логике Леви-Брюля — Эйзенштейна: не «часть вместо целого», но обнаружение в фильме — в кадре, плане, эпизоде и даже отдельном ракурсе — всей полноты кинематографического целого, которое скрыто, если понимать фильм как произведение. Другими словами, фильм-в-фильме — это момент, выделяя который мы обнаруживаем динамику самого фильма, его способность трансформации.

Когда Делёз пишет о том, что деньги — это всегда своеобразный фильм-в-фильме, речь идет о том, что деньги сегодня не только экономический инструмент, но и то, что аккумулирует в себе те отношения, которые делают современную жизнь без них невозможной. Подобно тому, как немыслима она без электричества или образов кино и масс-медиа. То есть сегодня то, что раньше было техникой, человеческим инструментом, становится природой. И этот момент практически природного саморазвития образа Делёз называет



«Одна минута стоит здесь миллиарды». Минута молчания на фондовой бирже. «Затмение». Микеланджело Антониони. 1962 © The Criterion Collection

образом-кристаллом¹⁰. Фильм-в-фильме в этом смысле именно основа кристаллической, а не геральдической конструкции. Она даже больше напоминает фрактал, который не порождает ощущение неисчислимой бесконечности *mise en abyme*, где всегда готов притаться бог или призраки трансценденции, но демонстрирует движение самой материи. Применительно к кино — материи образов, осуществляющих то действие фильма, которое не ограничивается нарративом или изображением, которое указывает нам на вовлеченность в стихию киногении, когда аффективно оказывается схвачена бесконечность или полнота отношений, превышающая рефлексивные и созерцательные способности индивида.

Выделяя специфическую киногению денег, отличную от фотогении, мы приходим к тому, что кинематограф подталкивает нас взглянуть на деньги не как на объект и инструмент экономики, но как на стихию современного мира, где финансовый капитал лишается того человеческого измерения, которое имел еще в интерпретации Маркса. Формула денежного накопления ($D—T—D'$), интерпретируемая Делёзом как формула неэквивалентного обмена, еще нуждается в посредничестве товара — вещи и затрачиваемого на его производство труда. Между тем формула финансового капитала ($D—D'$), основанного

10 «Словом, в одном и том же акте кино сталкивается со своей глубочайшей внутренней предпосылкой, деньгами, а образ-движение уступает место образу-времени. Фильм-в-фильме выражает именно адский круг, формируемый образом и деньгами, инфляцию, вкладываемую временем в обмен, „потрясающее вздорожание“. Фильм есть движение, но фильм-в-фильме — это деньги, т. е. время. Тем самым образ-кристалл обретает принцип, на котором он основан: непрестанно отбрасывать и усиливать этот асимметричный, неравный и неэквивалентный обмен, производить образы взамен денег, а время — взамен образов, конвертировать время, свою прозрачную грань, в деньги, а деньги, тусклую грань, во время...» (Делёз Ж. Указ. соч. С. 379).

на операциях исключительно с деньгами, погружает нас в сеть нескончаемых отношений по продаже и покупке валют, ваучеров, акций, фьючерсов. В мире финансового капитала товар оказывается вторичен по отношению к рынку, на котором регулируются цены: он не более чем пересечение финансовых потоков и экономических отношений. Говоря языком Делёза, вещь-товар есть случайная актуализация в мире виртуальных денежных потоков-стихий. Но денежные отношения, интерпретируемые в логике стихий, в динамической семиотике аффектов (импульсов и рефлексов) с неизбежностью обнажают ту изнанку денег, которая так волновала Брессона — их непосредственное участие в божественном откровении. Для него они воплощают в себе материальность мира, отмеченную первородным грехом. В своем последнем фильме «Деньги» он доводит эту схему до крайности. В отличие от Льва Толстого, чей рассказ «Фальшивый купон» послужил основой для сценария, Брессон не оставляет в фильме места для просветления героя и его божественного откровения. Следуя своему принципу аскезы, он оставляет все меньше и меньше религиозных знаков в кадре. Согласно логике Брессона, откровение должно случиться не с персонажем, а со зрителем. Он последовательно ищет киногенические знаки отсутствующего бога. И нельзя сказать, что его опыт безуспешен. Но вопрос о божественности того, что Брессон открывает в своей последовательной борьбе с фотогенией вещей и с материализацией неких отношений, в которых он предлагает разглядеть веру, остается открытым.

Опыт Брессона важен и интересен тем, что вера для него непосредственно связана с миром денег, понятным негативно. Но почему надо манихейски разделять два этих мира — мир Бога и Мамоны? Именно кинематограф подсказывает нам, насколько они сегодня сплетены и даже неразличимы. То, что было естественным в мире производства вещей, оказалось проблематичным в мире массового общества, который обнаружил в образах кино и финансовых потоках



«Деньги». Робер Брессон. 1983 © МК2

возможность возрождения логики стихий. Разделение на мир божественный и мир материальный становится возможным только тогда, когда вещь обретает свою завершенность в процессе труда (отмеченного грехом). Природа стихий предполагает не труд, а вовлеченность в процесс; то, что было религиозной верой, оказывается материализованным **доверием**. И так же, как вера абсурдна и аффективна в мире неявленного бога, и доверие обладает своей аффективностью в мире краж и обманов. И именно деньги воплощают в себе этот момент лучше всего.

Люди не только разъединены деньгами (социально), но и объединены ими. Посредством денег все включены в систему долгов и обязательств, которые не только навязаны капитализмом, но и возникли потому, что деньги несут в себе неустранимый момент доверия и обещания¹¹. Люди доверяют купюрам, за которыми уже давно не стоит никакой золотой эквивалент, они доверяют банкам, которые разоряются и грабят, банки же дают кредиты, хотя многие их не возвращают. Плюс к этому и у самих банков денег нет — они в постоянном движении. Это движение важнее частных случаев краж и махинаций. Более того, сами эти махинации являются одним из движителей современной денежной системы.

Откуда возникает эта вера, которая оказывается материализована в деньгах? Может, вообще все, что мы считали умозрительными понятиями, такими как свобода, достоинство, равенство, справедливость и даже любовь, — все они являются для нас таковыми, пока мы не обнаружили знаки порождающей их стихии? Может, зрители плачут над мелодрамой в кино не потому, что идентифицируют себя с героями, а потому, что оказываются сопричастны стихиям, которые материализуют в кинообразах то, что в размышлениях

11 Подробнее такого рода имманентистский анализ денег см.: Goodchild Ph. *Theology of Money*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.

воспринимается как «внутренний мир» или абстракция? Может, тако-
во же и удовольствие от зрелища краж и хитроумных афер, где **без-**
основная вера (доверие) и **обман** (неисполненное обещание)
есть две стороны движения денег, их киногении? И подобно тому как
в мире денег доверие и обман идут рука об руку, так и в кино вера
в изображение и недоверие ему составляют парадоксальное целое
любого образа.

КАПИТАЛ: СКОРОСТЬ И ПАМЯТЬ (ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ СМОТРИТ ОРСОНА УЭЛЛСА)

АЛЕКСАНДР ПОГРЕБНЯК

«Иногда же перед вами предстанут жирные кристаллы, поедающие тощих, как крупные капиталисты — мелких рабочих; и кристаллы, напоминающие политэкономов, поучающих неразумных, каким образом следует поесть и обманывать друг друга» (Д. Рёскин, «Этика пыли»).

ДО ФИЛЬМА: КАПИТАЛ И КРИСТАЛЛЫ ВРЕМЕНИ

Историю кинематографа Делёз представляет как наглядный комментарий к главному тезису философии Бергсона, согласно которому протяженность и движение, понятое как чисто пространственное перемещение из одной внеположной точки в другую, являются прагматически мотивированными абстракциями от длительности, переживаемой исключительно интуитивно. Делёз напоминает, что сам Бергсон использовал эпитет «кинематографический» как синоним ложного, иллюзорного образа движения, как если бы наши стандартные попытки выразить движение зависели от своего рода «внутреннего киноаппарата», подменяющего реальную целостность истинного образа серией «моментальных снимков» или «неподвижных срезов», которые затем нанизываются на некую абстрактную невидимую линию¹. Но

1 Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 41.

подобная критика кинематографа со стороны Бергсона, говорит Делёз, носит чересчур огульный характер — на деле ничто не препятствует нам увидеть, что кинематографические образы вполне могут представлять собой образы подлинные: «образ-движение» и более глубокий «образ-время»².

До определенного момента в кино разрабатывается преимущественно образ первого типа, но затем доминирующим становится образ-время (можно считать, что это переключение — ключевое событие в истории кинематографа). Этот «более глубокий» образ передается на уровне поверхностных эффектов посредством разнообразных аббераций, сбоев движения, что можно проиллюстрировать рассуждением Антониони, которое цитирует Делёз, о сосуществовании в современном мире чрезмерно развитого мозга, «обнаруживающего творческие возможности мира и его многоцветье», и «утомленного, изношенного, невротического тела»: «Мир ждет своих обитателей, а они все еще блуждают по собственным неврозам»³. Время и предстает прежде всего как принципиальное нарушение равновесия, превращающее движение, способное эффективно перенести нас в точку цели, в мучительное и бесплодное блуждание по некоему искривленному, «заколдованному» пространству.

Примечательно, однако, то, что в своем анализе перехода от образа-движения к образу-времени Делёз дополняет Бергсона Марксом, вследствие чего в его до сих пор скорее натурфилософском истолковании кинематографа возникает политико-экономический сюжет денег, капитала:

«Старое проклятие подтачивает кино — деньги, то есть время. Если справедливо, что движение в качестве своего

2 Делёз Ж. Кино. С. 39.

3 Там же. С. 523–524.

инварианта предполагает совокупность обменов или же некую эквивалентность и симметрию, то время по своей природе представляет собой заговор, направленный на неравенство обмена или на невозможность его эквивалентности. Именно в этом смысле время — деньги: из двух формул Маркса формулой эквивалентности является $T—D—T$, а $D—T—D'$ — формула невозможной эквивалентности, или же мошеннического и асимметричного обмена»⁴.

Движение, понятое как пространственное перемещение, есть эффектная видимость, или реальная абстракция от времени как «тайны» или «заговора». Логика товарообмена — это пространственная, симметричная логика движения; но логика капитала — по природе другая, темпоральная и асимметричная. В мире капиталистической экономики движение денег и товаров происходит на рынке, который представляет собой не что иное, как идеализацию социального пространства — в том смысле, что он якобы призван редуцировать социальные противоречия (войны, смуты, восстания, классовую борьбу) к процессу конкуренции и взаимовыгодного обмена. (Это — древняя идея, в западном мире эксплицитно сформулированная еще Гесиодом в мифе о двух Эридах: одна насылает войны и вражду, другая — «для смертных полезная» — заставляет соседей соревноваться в стремлении разбогатеть⁵.) Случающиеся же кризисы объясняются всего-навсего нерациональностью принятых решений, которые всегда можно теоретически просчитать и в дальнейшем избежать. Но Маркс показывает, что такая логика описывает не само реальное положение дел, а только ту объективно возникающую видимость, в опоре на которую реальность может воспроизводить себя, до поры до времени вытесняя свой внутренне противоречивый характер.

4 Там же. С. 377.

5 См.: Гесиод. Труды и дни // Гесиод. Полное собрание текстов. М.: Лабиринт, 2001. С. 52.

Очевидно, что капитал обретает свою аналогию в кино благодаря технике монтажа — если угодно, в базовой формуле капитала у Маркса (Д—Т—Д') мы видим сокращение, вырезание, оставление за кадром истинных условий «самовозрастания стоимости». Средний термин, «Т», предстает здесь просто как абстрактный товар — причем, даже если на его место будет подставлен труд, мы все равно окажемся жертвами иллюзии, поскольку в реальности продается и покупается не труд, но только способность к труду, рабочая сила (капиталист покупает ее лишь постольку, поскольку способен выжать из нее стоимость более высокую, чем та, что необходима для ее воспроизводства — в этом и есть сущностная асимметрия обмена на рынке труда). И подобно тому, как анализ Маркса должен противопоставить позитивизму буржуазной («вульгарной») политэкономии диалектику политэкономии пролетарской, построенной на анализе негативности, — в кинематографе однажды обращаются к показу того, что до сих пор, оставаясь за кадром, негативно обеспечивало эффективность происходящего на экране. Образ-время, о котором пишет Делёз, выполняет именно эту задачу. И как Маркс, который, говоря о стоимости (которая есть не что иное, как опредмеченное жизненное время рабочего), часто использует аналогию с процессом кристаллизации, так и Делёз вслед за ним говорит о «кристаллах времени».

Кристалл, действительно, потенциально богатый образ для представления современного мира. В романе Джеймса Балларда (отношение которого как к кинематографу, так и к критике капитализма и техногенной цивилизации едва ли требует комментария) «Хрустальный лес» показано, как в результате космической аномалии происходит истощение запаса времени, необходимого для естественного протекания жизненных процессов, и живая материя планеты постепенно принимает форму кристалла:

«Точно так же, как перенасыщенный раствор извергает из себя кристаллическую массу, так и перенасыщение материей в нашем континууме ведет к ее проявлению в параллельной пространственной матрице. По мере того как все больше времени „просачивается“ прочь, продолжается процесс перенасыщения, в котором исходные атомы и молекулы производят пространственные повторения самих себя, субстанцию без массы, стараясь „закрепить“ свое существование. Теоретически процесс этот бесконечен, и может статься, что в конечном счете какой-то один атом сумеет произвести бесконечный ряд своих повторений и наполнить таким образом собой всю Вселенную, из которой одновременно „истечет“ все время, и наступит окончательный макрокосмический нуль, который не снился в самых безумных снах ни Платону, ни Демокриту»⁶.

Можно сказать, что перед нами своего рода аллегория кризиса перепроизводства: чрезмерное изобилие вещей, продуктов, товаров образует некий бесконечный пространственный ряд, которому соответствует нехватка способности потребления (осмысления), выражающаяся в «истечении» времени. Время кончается в том смысле, что оно превращено в «гомогенный континуум» (Беньямин), в нем нет места субъекту и реальным событиям, лишь виртуальным эффектам. Равновесие является трансцендентальным принципом капитализма, поскольку всякое **фактическое** равновесие есть сигнал для поиска новых возможностей, движения системы к **новому** равновесному состоянию (посредством открытия новых рынков, создания новых продуктов, потребностей и т. п.). Но ведь рано или поздно само новое, по выражению Бориса Гройса, «безнадёжно устаревает» и, взятая в целом, система стоит на месте — как непрерывное умножение того же самого (этим «тем же самым» как раз и окажется чисто

6 Баллард Д. Хрустальный мир: Роман. Рассказы. СПб.: «Симпозиум», 2000. С. 82.

количественное различие, которому, каким бы оно ни было, будет придана форма потребительной стоимости). Образ подобной кристаллизации если что и иллюстрирует собой, так только тот господствующий в новейшем капитализме принцип, который вслед за Делёзом можно назвать принципом **дивидуализации**: «Мы больше не имеем дела с парой масса — индивидуум. Индивидуумы становятся „дивидуумами“, а массы — сэмплами, рынками и банками данных»⁷.

Кажется парадоксальным, что образ кристалла Баллард задействует не только для изображения мира десубъективированного (пере)производства, но и для того, чтобы указать на ресурс пусть врёменного, но все же — сопротивления:

«Тут он понял, почему Торенсен принес молодой женщине самоцветы и почему она так хищно на них набросилась. По какому-то прихотливому капризу — то ли оптической, то ли электромагнитной природы — собранный внутри камней в ослепительный фокус свет параллельно порождает и уплотнение, сгущение времени, и тем самым истечение света с их граней поворачивало вспять процесс кристаллизации. Возможно, именно этот дар — дар времени — и объяснял извечную притягательность драгоценных камней, так же, как и очарование всей барочной живописи и архитектуры. Замысловатые гребни и картуши занимают гораздо больше места, чем того требует их объем, и тем самым, кажется, содержат некое объемлющее, всеохватывающее время, навязывая непреодолимое ощущение бессмертия, которое невольно испытываешь и в соборе Святого Петра, и в Нимфенбургском дворце. Явный контраст с этим представляет архитектура двадцатого века с ее типичными прямоугольными фасадами, лишенными любых украшений, с ее канонически евклидовым

7 Делёз Ж. Переговоры. СПб.: Наука, 2004. С. 230.

пространством. Она по сути является архитектурой Нового Света, уверенного, что и в будущем будет прочно стоять на ногах, и равнодушного к неотступно преследующим разум старушки Европы острым приступам ощущения собственной бренности»⁸.

Именно эти «старосветские» кристаллы, то есть естественно возникшие самоцветы, позволяют — лишь на какое-то время, конечно, — человеку оставаться субъектом в отношении этого под властью принципа дивидуации повторяющего себя мира. Вспомним Делёза: деньги — это «фильм в фильме», и «когда денег больше не останется, с фильмами будет покончено»⁹; у Балларда само описание — а значит, понимание, переживание — мира, который начинает себя до бесконечности повторять, доступно лишь тому, у кого в кармане есть пригоршня этих дарующих время самоцветов — и ровно до того момента, пока их способность давать время не иссякла¹⁰. Таким образом, Баллард описывает по сути единый, но асимметричный кристалл, где человеческие субъекты пребывают, словно между двумя его гранями, между маниакальным разрастанием природной материи и депрессивным истечением исторического времени.

В этом смысле деньги, этот «идеальный товар», согласно определению Маркса, не только придают миру всех прочих товаров измерение всеобщей эквивалентности, но и — по ту сторону процесса наделения стоимостью, а точнее, до этого процесса, — отсылают

8 Баллард Д. Указ. соч. С. 147–148.

9 Делёз Ж. Кино. С. 377.

10 Более «реалистической» вариацией на тему подобного отношения к миру является другой роман Балларда, «Бетонный остров»: преуспевающий лондонский дизайнер терпит автостастрофу и оказывается на заброшенном участке, образованном пересечением нескольких трасс; в силу травмы ноги выбраться он не может, и — от главы к главе — читатель узнает, как он постепенно осваивает остров, обнаруживает в нем своего рода глубину, потенциал некой альтернативной жизни, впервые позволяющий воспринять свое прежнее существование в подлинно временной перспективе.

к «бесценной» экзистенции человека, к его потенциально свободно-му времени. Капитал, понятый как бесконечный процесс увеличения стоимости, имеет поэтому предел в конечности человека как временного существа — без этой конечности процесс капитализации точно так же останется без субъекта, как кино без денег, без «фильма в фильме», — останется без зрителя. (Здесь можно задать вопрос: был ли зритель у кино до тех пор, пока образ-движение не был дополнен образом-временем? Видимо, был, но только в непроявленном, докризисном состоянии: «Непосредственный образ-время — это призрак, который всегда посещал кино, однако, чтобы наделить его телом, потребовались современные фильмы»¹¹.)

В ФИЛЬМЕ: ЛЯГУШКА И СКОРПИОН

Аркадин из одноименного фильма Орсона Уэллса — как раз такой воплотившийся призрак. Ведь не событие явления чего-то во времени, но событие явления самого времени, явления его, времени, собственного образа, показано в первой сцене «Мистера Аркадина»¹²: течение жизни Ван Страттена, представляющее собой образцовое соответствие логике образа-движения, в определенный момент времени и в определенной точке пространства пересекается с иной формой существования — выплывающим буквально из темных глубин мировой ночи фрагментом (одной из граней кристалла)

11 Делёз Ж. Кино. С. 337.

12 Как и Баллард в «Хрустальном лесе», Делёз при анализе «Мистера Аркадина» и других фильмов Уэллса отсылает к эстетике барокко: «Здесь термины „барокко“ или „неоэкспрессионизм“ можно употреблять в буквальном значении. В таком освобождении глубины, подчиняющей себе теперь все остальные измерения, следует видеть не только покорение континуума, но и временной характер этого континуума: непрерывный характер длительности способствует тому, что освобожденная глубина начинает принадлежать времени, а уже не пространству. Она несводима к пространственным измерениям» (Там же. С. 411–412).



Robert Arden

Гай Ван Страттен (Роберт Арден). «Мистер Аркадин» («Тайное досье»). Орсон Уэллс. 1955 © The Criterion Collection



Григорий Аркадин (Орсон Уэллс). «Мистер Аркадин» («Тайное досье»). Орсон Уэллс. 1955 © The Criterion Collection

жизни Аркадина, чья история, как Мальстрем, постепенно начнет засасывать в свои глубины молодого авантюриста. Вспомните многочисленных соглядатаев — от «дивидуально» размножающихся секретарей Аркадина до его замка, парящего над округой словно птица, — именно благодаря им смена повторяющихся состояний, из которых состоит движение Ван Страттена, начинает приобретать некую глубинную связность и в итоге превращается в **историю**. Уберите Аркадина с его деньгами — и фильм закончится, так и не начавшись!

Главная проблема, вокруг которой выстраивается сюжет этого киноповествования, — проблема скорости. Проблема, очевидно, капиталистическая: капитал — это богатство, которое остается собой лишь постоянно от себя же отталкиваясь, запуская себя в обращение, в оборот. В условиях конкуренции капиталов каждый капиталист должен бдительно следить за тем, чтобы конкуренты его не обогнали и чтобы структура его собственного капитала была достаточно мобильной, позволяя ему эффективно осваивать рынки, эксплуатировать ресурсы, реагировать на конъюнктуру. То, что мелкий мошенник Ван Страттен в наиболее важный момент не просто обгоняет Аркадина, но буквально парализует его движение — такова знаменитая сцена в аэропорту, где Аркадину не удается сесть на тот же самолет, на котором Ван Страттен летит в Барселону, чтобы поведать его дочери тайну происхождения состояния отца, — превращает детективную драму в подлинную трагедию. Если до этого момента Аркадин был бесконечно уверенным в себе великаном, то теперь он становится растерянным лилипутом — ребенком, не получившим игрушку, — после чего его тело и вовсе исчезает с экрана, оставляя после себя лишь голос, доносящийся через рацию в радиорубке барселонского аэропорта.

Вернер Зомбарт так писал о склонности буржуа старого стиля к внутреннему покою:

«Внешним выражением этого внутреннего покоя и размеренности была полная достоинства поступь, был несколько напыщенный и педантический вид буржуа старого стиля. Мы с трудом можем представить себе торопливого человека в длинном меховом плаще Ренессанса или в панталонах до колен и парике последующих столетий. И достойные доверия современники так и изображают нам делового человека как мерно шагающего человека, который никуда не торопится именно **потому**, что он что-нибудь делает. Мессер Альберти, сам очень занятой человек, обычно говаривал, что он никогда еще не видал прилежного человека идущим иначе как медленно, — узнаем мы из Флоренции XV столетия. И хороший свидетель сообщает нам о промышленном городе Лионе в XVIII столетии: „Здесь в Лионе ходят спокойным шагом, потому что (!) все заняты, тогда как в Париже все бегут, потому что ходят праздно“»¹³.

Это замечательное описание очень подходит к тому образу, который Аркадин всячески старается представить своему окружению (он вообще склонен к маскараду — вспомните ожившие картины Гойи на празднике в его замке в Сан-Тирсо), однако, сохраняя величественный вид и размеренную поступь, он способен практически мгновенно перемещаться в мировом пространстве, чудесным образом оказываясь там, где его не ждут. Но это — лишь внешняя характеристика его персонажа, полностью вписываемая в логику образа-движения; Ван Страттен же делает ставку на нечто совершенно другое — на то, что метафизически заставляет Аркадина оставаться на одном и том же месте, при всей видимости его стремительного, но лишь физического перемещения по миру.

«Подобно тому — говорит Аристотель, — как сосуд есть переносимое место, так и место есть неподвигающийся сосуд.

13 Зомбарт В. Буржуа. М.: Наука, 1994. С. 122–123.

Поэтому, когда что-нибудь движется и переменяется внутри движущегося, например лодка в реке, оно относится к нему скорее как к сосуду, чем как к объемлющему месту. Но место предпочтительно должно быть неподвижным, поэтому место — это скорее вся река, так как в целом она неподвижна»¹⁴.

Самолет Аркадина, следуя логике этого рассуждения — это «сосуд», настоящее же место, «река как целое» — это тайна его прошлого, причем не только тайный **момент**, якобы стертый из памяти и должный быть вытесненным в незапамятное, момент события «первоначального накопления» его капитала, но еще и тайный **пункт** в настоящем, где это прошлое, если оно вернется, вызовет поистине катастрофические последствия. Этим пунктом, этим местом, внутри которого Аркадин не способен ни покоиться подобно буржуа старого стиля, ни эффективно перемещаться, как то подобает «современному экономическому человеку»¹⁵, является его дочь Райна. Вот почему именно Ван Страттен, будучи полностью абстрагирован от какой бы то ни было привязанности (вспомните, как свободно он расстается и вновь сходится со своей подругой Мили), на фоне Аркадина выглядит как идеальный «современный экономический человек», — именно в силу неукорененности, беспамятности он оказывается способным ускользать как раз в тех точках, где Аркадин не перестает быть заложником своего прошлого. Но, следует повторить, в своем движении он все равно зависит от Аркадина, путем шантажа пытаясь извлечь прибыль из эксплуатации его прошлого — поэтому, когда Аркадин исчезает, фильм с необходимостью заканчивается (великие кадры с покинутым своим пилотом

14 Аристотель. Физика. 212а 15.

15 О мании высоких скоростей, характерной для «современного экономического человека», см.: Зомбарт В. Указ. соч. С. 135–136.

самолетом, по сути, показывают нам кино в отсутствии как зрителя, так и капитала, — что такое отсутствие средств у режиссера, Уэллс знал не понаслышке!).

Масштабное тело Аркадина, символизирующее его по видимости непоколебимое бытие в настоящем, обращено в прошлое, которое, оказывается, способно эту видимость разрушить. Можно предположить, что изображаемый ландшафт, который образует сцену разыгрываемой драмы, подчеркивает эту принципиальную историчность происходящего. Замок, напоминающий корабль, — возможно, из тех, которые плыли в Америку и возвращались оттуда, нагруженные золотом; Мексика, где происходит одна из сцен фильма; Швейцария, где проводят свои последние дни ушедшие на покой финансовые воротилы; лавки парижских антикваров, где оставшиеся в неудачниках едва сводят концы с концами; наконец, разрушенный бомбардировками союзников Мюнхен — разве это не геологический срез, охватывающий все наслоения, образованные циклом возвышения и упадка капиталистической Европы, на смену которой пришла новая империя — США (кстати, Ван Страттен если за что и благодарен своей матери, так это за американское гражданство)? Вот почему пара «Ван Страттен — Аркадин» — это как бы олицетворение двуликой природы мирового капитализма, где на одном полюсе шизофреническое движение вперед, на Запад, а на другом — параноическое «восточно-деспотическое» стремление все контролировать с целью ничему не дать ускользнуть наружу, желание выяснить, может ли другой узнать то, что знаю о себе я: «Его задача, — говорит Делёз об Аркадине, — устранить все раздвоения собственной личности в грандиозном параноическом единстве, которому будет известно лишь настоящее без памяти, т. е. в конечном счете настоящая амнезия»¹⁶.

16 Делёз Ж. Кино. С. 418.

В своем рассуждении о превосходстве англо-американской литературы условием возможности подлинного становления, «высшей потенцией лжи» Делёз видит **предательство**:

«Линия ускользания всегда предполагает предательство. Не вранье человека с положением, который заботится о своем грядущем, а предательство простолюдина, уже лишённого и прошлого, и будущего. Предательство направлено на силы постоянства, призванные нас удерживать, на устойчивые силы земли. Предательство определяется двойным отречением: человек отвратил лицо от Бога, отвратившего, в свою очередь, свой лик от человека»¹⁷.

В этом смысле, предатель «сильно отличается от обманщика: обманщик пытается завладеть устойчивыми данностями или завоевать территорию, или даже установить новый порядок. У обманщика большое будущее, но никакого становления»¹⁸. Отсюда — формула «истинного предателя»:

«Потеряй лицо. Научись любить не помня, без фантазмов и интерпретаций, не ставя точку на карту. <...> „Вот я какой“ — с этим покончено»¹⁹.

В фильме Уэллса тема предательства — среди ключевых, именно к ней отсылает одна из притч, которыми Аркадин потчевал своих гостей: о кладбище, где на всех могилах обозначены очень короткие промежутки времени — потому что, как многозначительно говорит рассказчик, на памятниках указан не срок жизни, а время, в течение

17 Делёз Ж. О превосходстве англо-американской литературы // Логос. 1999. № 2. С. 93.

18 Там же. С. 94.

19 Там же. С. 99.

которого умерший хранил верность дружбе. Когда же Ван Страттен наконец добирается до тайны Аркадина, он узнает, что источник его состояния — в обыкновенном предательстве своих поделчиков. Но означает ли это реальное, фактическое предательство, что Аркадина можно считать предателем в том смысле, который вкладывает в это понятие Делёз, — считать его, так сказать, не эмпирическим, но трансцендентальным предателем? Похоже, что как раз здесь все обстоит ровно наоборот: несмотря на то что по факту он предал своих друзей и свою возлюбленную, на каком-то метафизическом уровне он не предал само свое предательство и до сих пор остается верен ему, испытывая своеобразное чувство вины. Сам Уэллс, комментируя свое отношение к Аркадину, говорит следующее: «Аркадин во многом сформировался в прогнившем мире; он и не пытался стать выше этого мира, он стал его пленником, и это самое большее, на что он оказался способен. Он — наилучшее из возможных „выражений“ этого мира»²⁰. И еще: Аркадин — это человек с характером, если понимать под ним «не только то, каким образом вы сотворены, но и то, каким вы решили быть, прежде всего перед лицом смерти»²¹ (так что и вторая притча, про скорпиона, ужалившего перевозившую его на другой берег реки лягушку, касается все той же темы верности и предательства — на этот раз в отношении к собственному я). Не потому ли Ван Страттен в конечном итоге оказывается **фетишем**²² Аркадина — а стало быть, его желанным, хотя

20 Уэллс об Уэллсе. М.: Радуга, 1990. С. 45.

21 Там же. С. 47.

22 Фетишем в марксистском смысле слова — то есть тем, что позволяет экранировать противоречия. Так, по Марксу, «превращение стоимости и цены рабочей силы в форму заработной платы, т. е. в стоимость и цену самого труда» приводит к тому, что «даже прибавочный, или неоплаченный, труд выступает как оплаченный» (Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. I. Кн. I. Процесс производства капитала. М.: Политиздат, 1988. С. 550). Точно так же в результате расследования Ван Страттена даже сохранившиеся воспоминания об источнике богатства Аркадина должны выступить как не сохранившиеся.

до самого конца не признанным в качестве такового, наследником? Ведь Ван Страттен являет собой как раз недостающую в полной мере Аркадину возможность не иметь совести, сильной аффективной привязанности. Такой, по крайней мере, должна быть «капиталистическая утопия» Аркадина — реальная, а не воображаемая амнезия в отношении к топосу своего происхождения. И если пустой самолет в конце (и начале) фильма, как уже говорилось, можно оценить как знак эвакуации субъекта, и все, что остается в итоге подобного вычитания, это чистая функция выживания и беспамятства — означает ли это, что именно Ван Страттен является воплощением того концептуального персонажа, которого Делёз связал с «преимуществом англо-американской литературы»? Предателем, способным преодолеть притяжение, устойчивые силы земли, изобретая собственную «линию ускользания»?

ПОСЛЕ ФИЛЬМА: РАЙНА

Очевидно, что «Мистер Аркадин» — это еще одна вариация на тему зависимости хода капиталистических махинаций от некоего изначального, незапамятного вывиха в основании субъективности капиталиста; когда характер является не только внешним чеканом, но и якорем, привязкой к глубине «того, что было», и когда субъект-заговорщик сам оказывается объектом заговора, а субъект деятельности — предстает всего лишь «могущественным импотентом»:

«Аркадин только и умеет, что убивать <...>. Таков тип исчерпанной силы: даже оставаясь в количественном отношении весьма значительной, она теперь в состоянии только разрушать и убивать, в конце концов убивая саму себя. Тут-то она и обнаруживает нечто вроде центра, но он совпадает с ее смертью. Сколь бы

значительной она ни была, она является исчерпанной, поскольку уже не может трансформироваться»²³.

Но может ли быть восстановлена нарушенная эквивалентность на уровне образа действий персонажа, по видимости, «совершенно бессубъектного» — такого, каким кажется Ван Страттен? Или все наоборот, и сам этот вывих должен быть снят, вобран в движение — как ресурс формирования капиталистической добродетели, знак пресловутой «социальной ответственности бизнеса»? Не должна ли попытка абсолютного упразднения истока («тайны первоначального накопления») обернуться признанием обязанности помогать и делиться, смягчая негативные эффекты изначально нарушенного равновесия, асимметрии обмена? Чего-чего, а такой морализирующей чепухи ни в фильме Уэллса, ни в философии Делёза вы не сыщете. Симптоматично, что Делёз, многократно обращаясь к «Мистеру Аркадину» в своем двухтомнике о кино, практически не упоминает Ван Страттена. Почему? Дело в том, что если с Аркадиным все ясно: он — сила, которая сталкивается с абсолютным пределом своего могущества и погибает, — то Ван Страттен обнаруживает изначальное бессилие порвать со своим «лицом» шантажиста, а значит, все его маски — это лишь обман (обман другого), но **не предательство своей природы**. Имея американский паспорт, он не становится «демоном становления» — «американцем» в сущностном смысле этого слова, оставаясь лишь мелким паразитом на шкуре паразита крупного. Другими словами, Ван Страттен отсекает «мутное», обращенное в глубь времен измерение кристалла, но не высвобождает время как «потенцию ложного»; или, говоря проще, Ван Страттен — герой, радикально отличный от Фальстафа и Дон-Кихота, героев поздних фильмов Уэллса:

23 Делёз Ж. Кино. С. 450.

A black and white close-up photograph of actress Paola Mori. She has dark, curly hair and is looking slightly to the left of the camera with a serious expression. She is wearing a dark, fur-trimmed garment. The background is dark and out of focus.

Paola Mori

Раина Аркадина (Паола Мори). «Мистер Аркадин» («Тайное досье»). Орсон Уэллс. 1955 © The Criterion Collection

«Если становление — это потенция ложного, то хорошее, щедрое и благородное есть то, что возводит ложное в энную степень, или же возвышает волю к власти до воли артистической. Фальстаф и Дон-Кихот могут казаться пустозвонами или жалкими людьми, которых обогнала История [субъектом которой, очевидно, является Капитал. — А. П.]; и все же они имеют опыт в метаморфозах жизни и противопоставляют Истории становление»²⁴.

Для Ван Страттена лабиринт Истории — не Реальное становления, а Воображаемое обладания, собственности — всего лишь отмычка к сейфу Аркадина.

Поэтому если кто-то внутри этого фильма и превосходит капиталистическую пару Аркадин — Ван Страттен, так это лишь дочь Аркадина и невеста Ван Страттена, Райна. Она способна любить по ту сторону оппозиции истины и лжи, реализовывать «потенции ложного»²⁵, и поэтому в финале остается по-прежнему незамужней и становится сиротой²⁶:

24 Делёз Ж. Кино. С. 452.

25 В своей последней книге Олег Аронсон объясняет, почему делёзовское *les puissances du faux* он предпочитает переводить как «силы ложного»: «Они — **силы**, поскольку действуют, хотя и слабы. Они силы **ложного**, поскольку выявляют отношения, для которых логика противопоставления истины и лжи уже не работает» (Аронсон О. Силы ложного. Опыт неполитической демократии. М.: Фаланстер, 2017. С. 9). И — еще более важное разъяснение: «Речь не идет о смене полюсов, о придании „ложному“ ценности. Вопрос скорее о том, как иметь дело с неценным, с тем, что, будучи предъявленным, выглядит нелепо, неуместно и с невероятной быстротой интерпретируется в терминах „ложного“» (Там же. С. 11). Это разъяснение важно тем, что в нем акцентируется момент скорости, «невероятной быстроты», с какой капиталистическая машина способна нейтрализовать, обесценить, дискредитировать то, что в ее недрах демонстрирует возможность иных форм социальной связи. Ван Страттен открывает для себя **изначальную** нелепость как своей ситуации, так и положения Аркадина, как только Райна даст понять, что предпочитает «иметь дело с неценным» в опыте своего чувства.

26 Вспомните данные Делёзом и Гваттари определения бессознательного, освобожденного от эксплуатации со стороны Эдипа: безбрачие и сиротство.

«Мой отец... был... моим отцом. И всё. Я любила его. Тебе хорошо известно, что я не раздаю любовь направо и налево. Дело не в том, что для этого нужно было быть великим, благородным, героическим или могущественным, или даже просто честным. Мне не нужны были, я знать не хотела никаких оправданий для любви. Мне не было дела и до твоего прошлого»²⁷.

Райна на протяжении всей истории находится между отцом и женихом, Аркадиным и Ван Страттенем, являясь как бы точкой пересечения этих граней одного кристалла, точкой, где они становятся неразличимыми и потому оба находят свой конец: смерть первого, отставка второго. Не так ли и жизненное время рабочего у Маркса пребывает между двумя гранями все того же кристалла, одна из которых — это тайна первоначального накопления капитала, а вторая — выставленная на обозрение «явь», спектакль бесконечного приумножения богатства в товарной форме, «дивидуализация» жизни, потенцирующая самовозрастание стоимости, производство и воспроизводство капитала? Поэтому сюжет фильма — это еще и метафора процесса кинопроизводства: Аркадин в роли продюсера, Ван Страттен — режиссера, конечный продукт творчества которого полностью принадлежит кинокапиталу; да, ускользя от Аркадина, Ван Страттен становится причиной его смерти, но в то же время он теряет источник финансирования и перспективы смонтировать уже отснятый материал в картину. Кроме того, единственный, кто, в отсутствие Аркадина, мог бы выступить в качестве зрителя этого фильма — Райна, но она не проявляет никакого интереса к его содержанию. Поэтому Райна, пожалуй, представляет здесь единственную настоящую утопию (некоммерческого) кинематографа — возможность навсегда выйти из зала, демонстрируя упразднение потребности в кино и во всем, что

27 Цит. по: Уэллс об Уэллсе. С. 421.

ему сродни. Стоит напомнить тезис Аристотеля о том, что подлинное место недвижно (ἀκίνητος): не столько неподвижная, сколько **ино-**движная, Райна указывает на возможность некоего (в)не-кино-места, где жизнь еще только должна возникнуть, жизнь после конца — конца кино и денег.

ВРЕМЕНА КИНО И ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ КАПИТАЛ-ФАНТАЗМА

ВИКТОР МАЗИН

КИНО — ИНДУСТРИЯ

Кино, как известно, — самое промышленное из искусств. Даже непромышленное кино, которое создавал Жан Эпштейн, все равно оставалось, как сам он считал, одновременно и индустриальным. Андрей Тарковский говорил: «Кино является наполовину фабрикой, а наполовину искусством»¹. В общем, у кино с индустрией двойственные отношения: именно промышленность обеспечивает существование искусства, но одновременно стремится подчинить его себе. Как искусство кино всегда уже несет в себе след промышленности, след, подразумевающий, в частности, механическую воспроизводимость и включенность в циркуляцию капитала. И сегодня, в эпоху цифровых технологий, нельзя с уверенностью сказать, что мечта Жана-мари Штрауба — кино начнется тогда, когда исчезнет индустрия — не за горами. Оно — за капитал-горами, или, скорее, дело обстоит таким образом, что кино вновь и вновь выживает, частично выпутываясь из своего капитал-индустриального положения.

Только не стоит думать, что промышленное происхождение кино заставляет кинематографистов исключительно страдать. Дзига Вертов — яркий пример восторженного приятия индустрии,

1 Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л.: Ленфильм, 1989. С. 25.

приращивающей кинообъектив к органическому глазу и позволяющей видеть невидимое. Орган [ῥῶλον] к органу, а психологическое, как говорит Вертов, только и делает, что препятствует желанию человека породниться с машиной. Киноку «стыдно перед машинами за неумение людей держать себя»². Важно подойти к вопросу сдержанно, рационально, понять душу машины и полюбить ее:

«Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку.

Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, — мы вносим творческую радость в каждый механический труд, мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей»³.

О сращивании человека не с машиной нам еще предстоит поговорить в связи с разными проектами создания нового человека, а сейчас напомним, что кино — это не просто завод, производящий серийные товары, но фабрика грез, Traumfabrik. С конвейера культуриндустрии сходит призрачная материя, онейроткань. В этой связи можно вспомнить о том, как, рассуждая в случае Доры о движущих силах сновидения, Фрейд назвал остаток дневных впечатлений предпринимателем, а желания в бессознательном — капиталистом. Остатки переживаний нуждаются в капитале желания. Следуя этой логике, можно сказать: реальность, чтобы материализоваться, нуждается в капитал-желании. Такова метафора Фрейда, концептуализирующего экономические отношения на фабрике

2 Вертов Д. Мы: вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 16.

3 Там же.

бессознательного. Впрочем, такие отношения этими двумя фигурами далеко не исчерпываются, ведь на этой фабрике нет рабочих. Они — мусор **Реального**? Когда речь заходит о капитале, кто здесь — не мусор?

Если Фрейд соотносит капитал с вытесненным, с тем, что уже символизировано и тем самым действует в регистре желания, то Жижек говорит о том, что сегодня капитал циркулирует на уровне лакановского **Реального**. Иначе говоря, движение капитала происходит по логике влечения. Огибая объект потребления, оно возвращается к себе. Так поддерживается постоянная циркуляция, которая, собственно, и имеет значение, в то время как объект, что в психоаналитической либидо-экономике, что в либидо-экономике потребительского капитализма, находится на втором плане. Вполне возможно, дело в данном случае совсем не в различиях во взглядах Фрейда и Жижека, а в том смещении в либидо-экономике, которое произошло при переходе от капитализма производственного к капитализму потребительскому. Капитал-либидо связан с двумя экономиками — прибавочной стоимости и прибавочного наслаждения. Впрочем, две эти экономики сплетаются воедино, и именно в прибавочной стоимости, как говорит Лакан со ссылкой на Маркса, заключено грабительское наслаждение.

Капитал как раз и оказывается той несимволизируемой, но настойчиво циркулирующей в кинодиспозитиве стихией, стихией, пребывающей везде и нигде, по ту и по эту сторону экрана. Капитал вымещается из кинозала вместе с мусором, отходами от символизации, как это происходит у Бастера Китона в «Шерлоке младшем» (1924), но всегда уже возвращается в кино. Капитал предается замкнутому на себя, самовоспроизводящемуся, круговому движению, которое поддерживает кинопроизводство и сохраняет свое собственное призрачное — но отнюдь не жалкое — существование за счет воображаемой, но при этом всегда уже и символической матрицы кино. Кино

в этой машинерии капитал-наслаждения, разумеется, — это лишь повод, объект, необходимый для поддержания циркуляции капитала. Мусор — вот что имеет первостепенное значение.

Капитал, даже если и осуществляет свое движение как **Реальное**, не может не обнаруживаться в поле Воображаемого-Символического. Об этом свидетельствует образцово-показательная статистика бюджетов и кассовых сборов, непреложно сопровождающая информацию о кинофильмах в массмедиа. Собственно говоря, сводки о кино как одной из принципиальных отраслей индустрии развлечений и должны сегодня напоминать экономические отчеты о состоянии биржи, ставки на лошадиные бега или футбольные матчи.

КУЛЬТУРИНДУСТРИЯ ПРОИЗВОДИТ

Андрей Тарковский говорил, что «искусство может считаться настоящим с того момента, когда оно перестает оплачиваться, когда оно не должно окупаться»⁴. Сегодня такая точка зрения оказывается в явной оппозиции к господствующей идеологии. Причем режиссер делает акцент на этическом аспекте, и делает это весьма категорично: вопрос не в том, окупается кино или нет, а в том, что оно **не должно** окупаться. Иначе говоря, для Тарковского кино просто обязано выпадать из программ культуриндустрии, его долг — сохранить свою этическую позицию. Вспомним в этой связи слова Адорно и Хоркхаймера: «Зависимость даже самых модных радиостанций от электроиндустрии или зависимость кинопроизводства от банков характеризуют всю данную сферу в целом»⁵. Как здесь сохранить киноэтику?

4 Тарковский А. Указ. соч. С. 25.

5 Хоркхаймер М., Адорно Т. Дialeктика просвещения: Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997. С. 152.

Индустрия развлечений производит прибавочный капитал и прибавочное наслаждение. Кино сегодня не скрывает своей связи с капиталом. Фильм погружен в научно-экономически-статистический водоворот, и он с гордостью заявляет о своих расходах и доходах. Дебет и кредит — зачастую главные параметры фильма, и зритель просто обязан полюбить фильм, на который потрачены миллиарды! Таков капиталистический долг. Капитал отчитывается за фильм перед кошельком потребителя, нагло требуя любви, но по-прежнему звучит голос Ганса Рихтера: «Все, кто любит кино, должны защищать его, не должны допустить, чтобы оно было полностью подчинено коммерческим интересам»⁶. Этот же голос отмечает и совершенно другой момент отношений между кино и капиталом: «киноиндустрия заинтересована в „монолитном“ зрителе»⁷, можно сказать, в монолитном потребителе — в индустриализованном кинозрителе. Кино же, понятное дело, самое индустриальное из искусств, и его история — это история создания иллюзий при помощи машин.

Кинотехника не столько порождает иллюзии, сколько **извне** вызывает у зрителя определенные переживания, формирует его **внутренний** опыт, иногда незабываемый, на всю жизнь, иногда улетающий подобно сновидению. Важно то, что опыт усваивается, становится своим, пожалуй, даже если и улетающийся. Мы переживаем то, что с нами никогда не происходило, или, точнее, **как бы** никогда не происходило.

Грубо говоря, кинопромышленность производит зрителя, она совершает его индустриализацию. В каком смысле? В том, что один и тот же фильм смотрит множество зрителей и речь идет о массовом производстве. Само собой разумеется, что один и тот же

6 Рихтер Г. Борьба за фильм. М.: Прогресс, 1981. С. 26.

7 Там же. С. 22.

фильм — не один фильм, что он затрагивает частные фантазмы, оживляет те или иные идентификации и т. д. Но все же кино транслирует в зрительный зал определенную серию посланий, предназначенных для усвоения зрителями. Кино предполагает техническое усвоение унифицированных репрезентаций и фантазмов. Оно содействует индустриализации зрителя, оно — не кино, а кинопромышленность. Индустрия кино — индустрия производства кино-субъекта, верноподданного кинематографа; иначе говоря, эта индустрия «вербует клиентов для концерна культуры»⁸, а концерт этот вот уже несколько десятилетий является ведущим сектором капиталистической экономики. Промышленное кино вовлекает миллионы зрителей в свой аппарат, производя легко усваиваемые и легко распознаваемые схемы, схемы, действующие «как свои».

Кино **промышленным образом производит опыт**, глубинное переживание зрителя. Кино образует неотъемлемую часть его опыта, архива его переживаний. При этом происходит индустриализация аффекта. Кино активно соучаствует в администрировании страха, гнева, ненависти, любви. Контроль над аффектом — это контроль над сознанием и временем. Эксплуатация времени — это, в частности, индустриализация свободного времени. Кино как раз служит этому прекрасной иллюстрацией: оно помогает провести время, скоротать его, в конце концов, убить его. Здесь уместно будет вспомнить короткометражный фильм Ганса Рихтера «Каждый день» (1929), в котором эксплуатация и индустриализация распространяются как на рабочее время, так и на так называемое свободное время; в котором капиталистической ритуализации подвергается **все время**, и капитал проникает не только в кино, но и в сон. Стирая время.

8 Хоркхаймер М., Адорно Т. Указ. соч. С. 196.

В эпоху гипериндустриализации кино — одно из важнейших средств индустриализации времени, сознания, субъекта. Кино — это и инструмент познания, архив особого аудиовизуального знания, и инструмент индустриализации времени субъекта, его психической реальности, его представлений и аффектов. Идеологический фантазм к этим процессам имеет прямое отношение как то, что обеспечивает human engineering. Это понятие указывает на «привилегированность позиции исключения по отношению к человеческому объекту»⁹. Парадокс заключается в том, что позиция исключения в отношении субъекта привилегированна и берет его, то есть субъекта, в качестве объекта. Если время субъекта диахроническое, то каково время объекта? Можно ли говорить о времени человеческого объекта? Время потребления кино — что это за время?

Индустриализация времени — это его капитализация. Время расчленяется, время измеряется, сверяется по часам. Остановка часов невозможна, и если это вдруг происходит, как, например, в «Больших часах» (1948) Джона Фэрроу, катастрофа неизбежна. Вся капиталистическая машинерия массмедиа-корпорации ломается. Время, как известно любому апологету капитализма, — это деньги. Время не проходит, не течет — оно учитывается, его расходуют, его тратят. Например, «свободное» время тратят на время кино.

Кино — расчлененное, измеряемое, индустриальное время. Время двадцати четырех кадров в секунду. Движение мгновений создает иллюзию непрерывности. Так мы вновь оказываемся на территории Зенона. Этот замечательный мыслитель, которого Аристотель называет первым диалектиком, то и дело прибывает в машину капитал-кино.

9 Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. С. 16.

ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ

Кино — искусство созидания времени и взаимодействия с ним. Кинематографист просто обязан работать со временем, уметь его собирать. Так говорили Жан Эпштейн, Андрей Тарковский, Жермен Дюлак и другие режиссеры. И в эту работу кинематографиста со временем зрителю еще нужно попасть. По словам Жермен Дюлак: «Время на привыкание, еще одна помеха — потеря времени»¹⁰. Попросту говоря, время фильма предполагает разрывы, переходы из одного пространства в другое, параллельный монтаж одновременности событий, происходящих в разных местах. И тем не менее мы, зрители, потеряв некоторое время, привыкаем к смонтированному времени, точнее, можем к нему приспособиться. Мэри Энн Доан различает, по меньшей мере, три времени кино:

«Есть темпоральность самого аппарата — линейная, необратимая, „механическая“; есть темпоральность диегезиса, того способа, каким образ репрезентирует время, обращаясь то к настоящему, то к прошлому, то к будущему, к историчности. <...> И, наконец, есть еще темпоральность восприятия...»¹¹

Говоря о темпоральности восприятия, Лу Андреас-Саломе отмечает, что «техника кино показывает ту скорость последовательности картин, которая приближается к нашим собственным способностям воображения»¹². Кинематограф — движение картин,

10 Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли. М.: «Искусство», 1988. С. 167.

11 Doan M. A. The Emergence of Cinematic Time. Cambridge, Mass., L.: Harvard University Press, 2002. P. 30.

12 Andreas-Salome L. In der Schule bei Freud. Tagebuch eines Jahres 1912/1913. Fr./M.; Berlin, Wien: Ullstein Materialien, 1983. S. 102.

и сознание-восприятие этого движения совпадает со способностями воображения, фантазирования, представления [Vorstellungsvermögen]. Техника воображения поддерживает способности воображения. Внешняя техника восполняет технику внутреннюю. Сближение психического аппарата зрителя с аппаратом кинематографическим¹³ возникает в силу разрыва между сознанием и восприятием, который вполне можно назвать **онейроразрывом**. Об этом разрыве Фрейд пишет в седьмой главе «Толкования сновидений», как раз там, где появляются его знаменитые схемы психического аппарата и проводится различие между восприятием-построением бодрственной реальности и реальности сновидения. Для нас принципиально важно то, что вся работа между инстанциями производится не в локальностях, не в пространстве психического аппарата, а «в определенной **временной** последовательности»¹⁴, которая указывает на то, что сам психический аппарат носит скорее темпоральный характер, чем пространственный. Это — неожиданное суждение, дважды неожиданное. Во-первых, психика, как отмечает Фрейд в других работах, протяженна, а время — категория, связанная с рефлексией, историзацией, субъективацией. Во-вторых, там же, в «Толковании сновидений», он говорит о том, что бессознательное не знает времени. Выход из этого затруднительного положения можно найти, дифференцируя сами времена: есть время логических тактов, есть время хронологическое, есть время биологических ритмов, есть время

13 Под киноаппаратом, кинематографическим или фильмическим аппаратом в данном случае мы понимаем dispositif filmique в том смысле, каким наделяют его Жан-Луи Бодри и Кристиан Метц с прямой отсылкой к фрейдовскому **психическому аппарату**. Киноаппарат как аппарат фильмический или кинематографический подразумевает положение зрителя в темном кинозале, киноэкран, проекционный аппарат и т. д. Бодри также называет этот аппарат кино базовым [l'appareil de base].

14 Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Фирма СТД, 2005. С. 538.

абсолютного прошлого, конституируемое как таковое задним числом. Символическое время — хронологическое, отмеряемое стрелками часов. Время бессознательного — время интервала. Так мы приближаемся к еще одному выходу из затруднительного положения: мы приходим к тому разрыву между восприятием и сознанием, где сталкиваемся с призраком интервала.

Обращаясь к этой оптической схеме психического аппарата Фрейда, Лакан говорит, что представить непространственные инстанции, сознание и восприятие в частности, позволяет необычный призрак [spectre spécial], призрак интервала, поскольку именно в интервале между восприятием и сознанием образуется субъект бессознательного. Само понятие интервала прочитывается и как пространственное, и как временное. Интервал — и пробел в пространстве, и промежуток во времени. Интервал — само различие [différance] пространства-времени. В этом временном пробеле обнаруживается Большой Другой. В размыкании сознания-восприятия конституируется лакановский арсенал означающих, прописывающих субъект бессознательного. Фрейд заполняет этот интервал между сознанием и восприятием знаками восприятия [Wahrnehmungszeichen]. В этом пробеле и обнаруживается сама возможность движения, времени, истории. Иначе говоря, никакого мгновения, в том числе и мига-кадра кино, нет, есть лишь интервал. Призрак интервала являет возможность движущегося письма, кинематографии и мысли¹⁵.

Итак, как пишет в «Толковании сновидений» Фрейд, если наяву, при прогрессивном продвижении кванта возбуждения, задействованы все психические инстанции, а главное — сознание

15 Для Пирса, например, каждый «момент времени, даже самый кратчайший, все равно остается интервалом, состоящим из еще более коротких промежутков времени» (Doan M. A. Op. cit. P. 90). Бергсон в «Творческой эволюции» утверждает, что движение образуется в интервале.

и восприятие действуют совместно, то во сне квант проходит регрессионным путем — к восприятию, которое пребывает в разрыве с сознанием. Благодаря интервалу между сознанием и восприятием и оказывается возможным сродство двух аппаратов, сближение кинодискурса с онейродискурсом, или, как говорит Лу Саломе, соотнесение движения последовательности кадров в кино со способностями воображения. Психический аппарат кинозрителя зависает между явью и сном. В кино зритель как раз может оказаться в том поле ресубъективации, где, по словам Лакана, образуется субъект бессознательного. Сознание **как бы** работает, и движение кинематографической реальности не позволяет ему быть включенным в бодрствующий режим, для этого требуется время на обратное привыкание ко времени обыденной реальности. Более того, идентификации переносят зрителя на экран, оставляя его сознание в частично обездвиженном теле в кинозале.

Кинематограф как аппарат, «записывающий движение», синхронизируется с аппаратом психического письма. Двадцать четыре кадра в секунду вызывают иллюзию непрерывности. Мгновенные следы и интервалы организуют постоянство этого движения. С одной стороны, здесь можно вспомнить — вслед за Бернаром Стиглером — феноменологическую теорию ретенций Гуссерля, благодаря которой проясняется непрерывность письма; с другой — теорию монтажа Льва Кулешова, указывающую на образование значения кадра за счет предшествующих и последующих мгновений следов. Смысл «присутствующего» на экране кадра формируется «отсутствующими» в нем ретенциями и протенциями, или, иначе, — уже «отсутствующим» предыдущим и еще не «присутствующим» последующим кадрами. Смысл видимого сейчас обеспечивается отсутствием, возможность смысла возникает благодаря призраку интервала.

В отношениях с экраном имеет место темпоральное насилие, насилие времени кино над временем зрителя. Здесь происходит не просто усвоение, но слом времени. Андрей Тарковский как режиссер, для которого изображение времени находится на самом переднем плане киноэтики, предполагал, что не должно быть никакого насилия над восприятием зрителя. Однако, как цитирует его Майя Туровская: «...вот парадокс! Ощущение режиссером времени всегда все-таки выступает как форма **насилия** над зрителем»¹⁶. В кино мы переживаем время, мы сталкиваемся с другим его измерением.

Кино изменило отношения субъекта со временем, отношения сознания со временем. Напомним, что для Фрейда сознание отличается прерывистостью, дискретностью. Фрейд разводит в стороны сознание-восприятие и бессознательное как взаимодействующие и взаимоисключающие инстанции. Время, поскольку оно связано именно с сознанием-восприятием, артикулируется как чистая различимость, как то, что невозможно представить, репрезентировать. Фрейд вписывает время в инстанцию сознания-восприятия, ее, эту инстанцию расщепляя: время — **между** сознанием и восприятием. Время — чистое различие.

Индустриализация времени — индустриализация сознания. Причем сознания как совместного знания. Зритель в кинозале не один, он один-с-другими, и здесь мы вновь напоминаем о сопутствующей индустриализации сознания его синхронизации с другими. Напомним и о том, что сингулярность строится **не на** — нарциссической — **синхронии** с другим, а на **диахронии**. И зритель в кинозале оказывается еще и на рынке сознания-внимания, а кино превращается в еще один техно-темпоральный орган капитализации.

16 Цит. по: Туровская М. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 229.

Мэри Энн Доан, анализируя то, как Фрейд строит свои размышления о времени и памяти в различных текстах, приходит к выводу, что всякий раз в связи с этими понятиями у него возникают три смежные темы: надписи, записи, письма; хранения, архивации, локализации; защиты психического аппарата от внешней стимуляции. И все эти темы, «надписи или следы как репрезентации, хранения и защиты от перегружающих раздражителей — активированы в попытке теоретизировать нарождающийся кинематограф»¹⁷. Здесь необходимо напомнить, что кинематограф как раз появляется во времена Второй промышленной революции, во времена очередного витка нарастающей гиперстимуляции психического аппарата. Киноэкран возникает одновременно и как один из источников этой бомбардировки сигналами, и как защита, экранирующая бодрствующую реальность и ее время, а время ее — острая проблема Современности, особенно после того, как было сформулировано Второе начало термодинамики. Кино появляется в эпоху кризиса времени как одна из форм овладения им, как попытка его стандартизировать, рационализировать, урегулировать, что одновременно противоречит кинематографу как искусству. Кино становится аппаратом, в котором производится время; кино «становится скорее фрейдовской машиной времени, чем чистым обещанием индексальной связи с референтом»¹⁸.

В кино мы имеем дело с тем, что называется «индустриальным временным объектом». Кино — промышленный темпоральный объект, и с появлением кино человек начал меняться под его влиянием. Временной объект конституируется временем своего течения. С течением времени возникает кино-объект. Этот объект приходит, и в каждый, условно говоря, миг он уходит в прошлое.

17 Doan M. A. Op. cit. P. 39.

18 Ibid. P. 224.



«Прямохождение». Евгений Юфит. 2005 © Никола фильм / Кинокомпания СТВ

Иначе говоря, этот объект является на свет в своем угасании, «фильм появляется лишь вместе со своим исчезновением, в согласии с тем, как именно он исчезает: у исчезновения нет униформы»¹⁹.

Течение времени фильма совпадает с течением времени в сознании. В результате сознание усваивает время временных объектов. Именно усвоение времени фильма приводит к своеобразному переносу потребителей кино в действие на экране. Время привыкания завершается наведением идентификаций, или даже капитал-идентификаций.



Здесь наш текст совершает резкий поворот. Дальше разговор пойдет об одном режиссере, о Юфите. Его памяти посвящена эта статья.

Почему она посвящена Юфиту? Потому что он **очень** хотел снимать кино. Потому что он снял свой последний фильм в 2005 году. Потому что именно отсутствие капитала вынудило его в декабре 2016 года лечь и умереть. А какой смысл жить дальше, если ты не можешь заниматься любимым делом?! Если в 1980-е годы существовала система любительских киностудий, где можно было найти киноленту и технику, если в 1990-е годы был очевиден интерес к эксперименту, если в начале 2000-х годов еще можно было найти продюсера для некоммерческого непропагандистского кино, то в 2010-е годы кинокапитал победил киноэтику.

Почему эта статья посвящена Юфиту? Потому что он, как и полагается кинематографисту, работал со временем. Речь не столько о капитале, точнее, речь вообще никогда у него не шла

19 Stiegler B. De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle. Paris: Galilée, 2004. P. 47.

о капитале прямо, но всегда о времени, начиная с того, что некрокинематограф родился из спонтанного психопатологического времяпровождения.

Почему эта статья посвящена Юфиту? Потому что он исследовал в своем кинематографе индустриализацию человека. Впрочем, начнем мы главу, посвященную кинематографу Юфита, с вопроса о времени.

ЮФИТ И ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ

Отметим, что со временем менялась скорость течения кино Юфита. Если его ранние короткометражные фильмы отличались расторможенностью, психопатологической гиперактивностью, то начиная с «Рыцарей поднебесья» (1989) ход времени начал замедляться, замораживаться; кино стало застывать на глазах. «Рыцари поднебесья» — первый 35-миллиметровый фильм Юфита, и ощущение времени и пространства с приходом нового формата сразу же поменялось. Если 16-миллиметровые фильмы, сделанные в середине 1980-х годов, были монтажными, и в одном фильме можно было даже найти кадры, снятые в разные годы, а сам кинематограф носил стихийный характер, то начиная с «Рыцарей» время замедлилось и пространство открылось созерцанию. Иначе и быть не могло, о чем, по крайней мере, свидетельствует название его первого полнометражного фильма: «Папа, умер Дед Мороз» (1991). Умер тот, кто меняет год на год, тот, кто останавливает стрелки часов, чтобы затем их снова запустить. Дед Мороз умер, время остановилось. Что-то не так с этим миром. Что-то не так с символической матрицей. Что-то не так с ходом времени.

Время вывихнуто. Time is out of joint. По меньшей мере, что-то пошло не так; по меньшей мере, со времен Шекспира. А во времена

Второй промышленной революции и Второго начала термодинамики время стало отчуждаться, производя жуткий эффект. Для Юфита кое-что случилось, и ход истории пошел не туда задолго до Больцмана и Шекспира. Время сбилось у истоков. Оно слетело с катушек с появлением человека, будь то австралопитек, зинджантроп или кроманьонец.

Кинематограф Юфита повествует, если это слово не звучит в некроконтексте как издевательство, о свое времени, жизнесмерти и научном эксперименте. Эксперимент — это, пожалуй, важнейшее понятие для всего кино Юфита, и появляется оно в переходном к полному метру фильме «Рыцари поднебесья». Во-первых, эксперимент — это тайна, страшная тайна, и мы так никогда и не узнаем, в чем именно она заключается. Тайна эксперимента покрыта тайной. Во-вторых, чаще всего эксперимент связан с научным рвением, устремляющим ученого к горизонтам выведения нового человека, но при этом никогда не нового себя. В этом отношении кинематограф Юфита содержит отсылку к советскому кино 1920–1930-х годов, которое в самых разных формах было связано с программами выведения нового человека. Здесь мы и возвращаемся на какой-то миг к началу этого текста, чтобы сказать: если Дзига Вертов со всем присутствующим ему и его времени энтузиазмом сроднил человека с машиной, то Юфит на грани безумного смеха рассказывает о сращивании человека с деревом («Серебряные головы», 1999) или с обезьяной («Прямохождение», 2005). И человек-дерево Юфита — это далеко не человек-растение Ламетри. От пафоса Просвещения в новом сращиваемом с древесиной гибриде не осталось и следа. От смеха не умереть.

Главные герои кинематографа Юфита — это по-настоящему одержимые ученые и отбросы их научной деятельности, некие промежуточные существа, ни живые, ни мертвые. Показательно в этом отношении монтажное столкновение на первых минутах фильма

«Прямохождение»: сначала камера плавно переходит с одного научного прибора на другой, а затем показывает двух подопытных существ, совершающих странные телодвижения за решеткой колючей проволоки. Причудливые существа-отбросы заполняют кинематограф Юфита, и неудивительно, что исследователям его творчества то и дело приходит в голову отсылка к «голой жизни» Агамбена. Голая жизнь — жизнь отброса с содранными символическими наслоениями.

Отброшенные объекты — это абъекты, ни субъекты, ни объекты, промежуточные существа. Почему не субъекты? Потому что практически не говорят, а если и говорят, то диалоги их лишены того, что в мире людей принято называть здравым смыслом. Но и не объекты, ведь они движутся почти как люди, почти, но не совсем. Абъект — между субъектом и объектом, живым и мертвым. Неразрешимый — во всей двусмысленности этого слова — статус и есть причина, по которой абъекты производят омерзительно жуткое или жутко развеселое впечатление. Вот почему при травматичном столкновении с ними их пытаются **хоть куда-то** вынести, хоть куда-то выбросить. И это хоть куда-то — мир мертвых. Абъект принимается за труп. Абъекты — отходы от научных экспериментов. Они не вписываются в разграфленный современной наукой мир. Они выпадают из символической матрицы. Абъект — отброшенный паранойяльной наукой объект, трансгрессивная фигура исключения. Неудивительно, что психиатры, неврологи, патологоанатомы и другие ученые зрители вечно видят трупы в фильмах Юфита, как раз там, где их никогда не было. Юфит же продолжал снимать кино о голых мужчинах, загадочных экспериментах и отбросах науки. И если бы капитал пошел ему навстречу, он продолжал бы свое дело. Как правило, режиссеры говорят: мол, не было бы у меня финансовых ограничений, я бы такой блокбастер сделал и такой бы капитал нарастил... Юфит же



«Прямохождение». Евгений Юфит. 2005 © Никола фильм / Кинокомпания СТВ

высказывается совершенно иначе, будто передавая какой-то де-виантный привет Эпштейну:

«Знаете, если бы я был миллиардером и мог позволить себе снимать то, что я хочу, то это было бы немое кино, бес-связное бессюжетное — некий свободный ассоциативный поток. Но поскольку все же существует некая иерархия производства, то это невозможно»²⁰.

20 Евгений Юфит: «Некрореализм — часть моей энергетики». Интервью с Аллой Брук // Смотри настоящее. 2008. 3 авг. URL: inoekino.ru/artc16.html.

ПЕРВИЧНЫЕ ОБРАЗЫ АЛЕКСЕЯ ГЕРМАНА, ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ КАК ЭКСЦЕСС*

НИНА САВЧЕНКОВА

«Что видно, не вполне существует; что существует вполне, не видно даже умом» (А. Ахутин).

«Я рассказывал ей сказки про волшебный город Ленинград» (А. и Б. Стругацкие, «Трудно быть богом»).

На рубеже XX–XXI столетий концепт расщепления глаза и взгляда, служивший основанием кинотеории в последние пятьдесят лет и отвечавший за сновидческий характер кинематографического опыта, претерпел трансформацию. Можно сказать, что зрителю пришлось пробудиться, поскольку его способность видения вдруг оказалась весьма жестко связана с его способностью быть. Два вида кинематографического опыта по-разному реализовали эту связь. Отправляясь в кино сегодня, мы должны быть готовы к тому, что за портьерой кинозала нас ожидает либо визуальный шквал, либо специфическая атмосфера «непроисходящего». Эмоциональная концентрация, эксцесс, и опыт скуки — два полюса, организующие многообразные модальности кинозрелища, и два типа границ, где видимое соприкасается с существующим. Соприкосновение это, момент капитализации Воображаемого,

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (грант № 17–03–00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»).

возвращает нас к трагическому опыту, о котором кинематограф, впрочем, никогда и не забывал. Однако теперь встречу с Реальным предлагается пережить не в сновидческой грезде, не в галлюцинаторной достоверности, а с «широко открытыми глазами», бодрствуя. Что же известно теории кино о подобного рода встречах?

В своей аналитике визуальных медиа Вальтер Беньямин указывает на такое подвижное свойство произведения искусства, как аура. «Аура» восходит к культовым корням искусства и является своего рода запечатлением индивидуального авторского стиля, не только эстетического, но и жизненного; средоточием единичности, уникальности и чувственной конкретности произведения. Практики репродуцирования будто бы ставят существование ауры под угрозу, однако Беньямин фиксирует любопытный парадокс. Каждый очередной натиск техники (например, фотография, а затем и кинематограф) приводит к своего рода пароксизму ауратических тенденций. Так, ушедшая было аура возвращается в ранней фотографии, когда долгая экспозиция, отношения с камерой и игра света приводят к тому, что «модели буквально вырастают в изображение»¹. Затем, с увеличением мощности объективов, она вновь изгоняется, но рождение кинематографа опять возвращает эту способность изображения быть избыточным по отношению к самому себе. Специфика кинематографического медиа как будто даже предоставляет изображению особые возможности, которые Беньямин связывает с игрой дистанций. Создание изображений, с одной стороны, определяется непреодолимым разрывом: две кинематографические сцены (съёмочная площадка и просмотровый зал) невозможно соединить; с другой же, именно этот момент «встраивания дали» делает возможной особую интимность визуального события, которую французские теоретики пытались концептуализировать с помощью понятия «фотогении».

1 Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. С. 8.

Беньямин также много пишет об изменении характера знания о человеке, которым мы обязаны кинематографу: мы знаем, как человек ходит, но не знаем, как он начинает движение, знаем, что такое грусть и ревность, но неспособны проникнуть в анатомию и химию этих чувств. Лишь одна мимическая морщина может развернуть перед нами целую драму. Жан Эпштейн видит это так:

«Как конь, вздрагивает мускул. По губе, как по театральному занавесу, разлита дрожь. Все есть движение, потеря равновесия, кризис. Щелчок. Рот лопается, как перезревший фрукт»².

Характеризуя фотогению как логарифм подвижности, он настаивает на абстрактном характере кинозрелища. Что бы ни изображалось, «экран дает мне идею идеи, идею моего глаза, извлеченную из идеи объектива, то есть (столь гибка эта алгебра) идею квадратного корня из идеи»³. Фотогения воплощает в себе антирепрезентативные возможности кино. Кинематограф мыслится как почерк, как способ чувственного запечатления «нечувственных подобий» (Беньямин) и, тем самым, как магическая машина, ответственная за связи событий, принадлежащих идеальному и материальному порядкам сущего.

Ритм вытеснения ауры и ее возвращения можно наблюдать на протяжении всей истории кинематографа. Эти вулканические толчки, агональные всплески достаточно точно соответствуют моментам сущностной трансформации языка кино и сопряженным с ними моментам преобразования субъективности. В творчестве режиссеров, напряженно размышляющих над тем, что такое кино, исследующих

2 Эпштейн Ж. Укрупнение // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. М.: Искусство, 1988. С. 97.

3 Там же. С. 94.

его границы, ауратические тенденции существуют как подводный поток, временами вырывающийся на поверхность в форме тех или иных визуальных эксцессов. Любопытно, что в большинстве случаев речь идет как бы о «кинематографической лаве», о фильмической материи, заявляющей о себе с той или иной степенью автономии от художественной формы. Наиболее знаменитые прецеденты таких извержений — знаменитые начальные кадры фильма Луиса Бунюэля «Андалузский пес» (1929; жест визуальной кастрации, послуживший основанием кино как визуального опыта), начальные кадры фильма Ингмара Бергмана «Персона» (1966), где интенсивность визуального образа сжигает саму пленку, живописная избыточность кадра Питера Гринуэя, нарративная и метафизическая избыточность изображений Ларса фон Триера. Не так давно на российские экраны вышел фильм, в котором извержение кинематографической лавы носило беспрецедентный характер. Тем самым он не просто поставил те или иные значимые вопросы, но сам явил себя в качестве вопроса, не пытаться отвечать на который оказывается невозможно.

На протяжении десяти лет зрительское сообщество и киноманьяки ожидали выхода на экраны фильма «Трудно быть богом» (2013). О новом проекте мастера было известно, и сам этот факт — «Герман снимает „Трудно быть богом“» — стал своего рода культурным переживанием. Не производить этот фильм в воображении было невозможно. Ранняя повесть Аркадия и Бориса Стругацких, в силу своей ностальгической тоски по тому миру, в котором мы живем, с одной стороны, и в силу безжалостного и честного предвидения его ближайшего будущего и судьбы — с другой, превратилась в точку болезненной саморефлексии для очень многих. Художественная манера Германа, с его страстью к историчности и материальности мира, строгой документальностью, то и дело оборачивающейся чистой, высокой литературой, порождала вопрос, будет ли «Хроника арканарской резни» еще одной великой экранизацией Стругацких, возможен ли новый

«Сталкер» (1979)? Затянувшийся период съемок напоминал о кинематографических метафорах Чарли Кауфмана: в его фильме «Синекдоха, Нью-Йорк» (2008) жизнь на съемочной площадке и внутри фильма постепенно полностью включает в себя, пожирает жизнь во вне, реальность преобразуется и замещается вымыслом. При этом, те, кто смотрел фильмы Германа, знали, что его метод обратный. В его работах историческая правда выступает точкой отсчета и абсолютным условием кинематографической реальности. Герман рассказывает о создании «Проверки на дорогах» (1971):

«Я впервые начал понимать, где мы живем и кто мы, когда готовил этот фильм. Мне надо было увидеть, вспомнить жизнь тех лет. Я вертелся и так и эдак, — но вся военная хроника была цензурирована. Иногда можно лицо увидеть, голос услышать, а фамилии уже нет: расстрелян. Тогда я спросил: „Скажите, пожалуйста, а есть у вас раздел ‚хозяйственная хроника‘, где что-нибудь чинят, куют?“ Посмотрели и нашли строительство канализации на Лиговке. Принесли пленку — много коробок. Я начал смотреть и все понял. Как все происходило на самом деле? Ковш берет породу или трубу, поднимает... и мы выходим на Лиговку. Видим людей, которые на это глазают. Ждут, когда можно улицу перейти. И у них лица — серые от авитаминоза, от жизни, от страха, от плохого желудка. На них сырые пальто. У них авоськи с полугнилой едой...»⁴

Три первых фильма Германа, безусловно, предвещали нечто вроде массивной атаки на эстетическое восприятие. Первоначально казалось, что его метод состоял в сборке метафоры из достоверных элементов, преобразовании хроники в эстетическую реальность, хотя интенция этих фильмов уже ясно указывала на неудовлетворенность

4 Долин А., Герман А. Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. М.: НЛО, 2015. С. 129.

художественным миром как таковым. Вряд ли можно было прочесть «Лапшина» (1984) или «Хрусталева» (1999) в терминах Прекрасного, зато германовское внимание к деталям часто приводило к внезапным магниевым вспышкам в сознании зрителей: «этот мальчик в коммунальной квартире — это я», «шишечки на кровати — мое детство». Казалось бы, аналогичные эффекты характеризовали именно поэтический кинематограф, их, например, добивался в своих фильмах и Андрей Тарковский. Трудно забыть впечатляющие магические реализации «Зеркала» (1974) — воссоздание дома, где прошло его детство, в деталях, заставивших Марию Ивановну Вешнякову, мать Тарковского, специально привезенную в выстроенные декорации, испытать головокружение; гречишное поле, засеянное и взошедшее в точном соответствии с требованиями детской памяти и вопреки уверенности местных жителей в том, что это невозможно. Однако приближение к реальности двух художников отличаются в главном: ностальгия Тарковского — это форма памяти, тоска по утраченным объектам, их поэтическое воссоздание; ностальгия Германа — напряженное припоминание самого себя, поиск пути к настоящему, к тому, что есть, острый эпистемологический и рефлексивный интерес.

В книге интервью Антону Долину Герман описывает изменение своего отношения к кино в период работы над «Хрусталевым»:

«Я стал придумывать другой способ съемки фильмов. Иначе все давным-давно бы для меня с кинематографом закончилось! Мне кино к тому моменту перестало быть интересно. Интересно было только одно: оказаться внутри мира, который я снимаю, вместо того чтобы рассматривать его справа или слева. Поэтому я стал работать так подолгу»⁵.

5 Долин А., Герман А. Указ. соч. С. 231.

Для Тарковского осуществить усилие памяти означало исполнить его совместно с киногруппой, группа должна была разделить его фантазм: настоящий фильм можно сделать лишь подключившись жилами и нервами друг к другу⁶. На исключительную роль идеи утопического братства киногруппы, «единой кровеносной системы» в формировании временного образа, обратил внимание Андрей Горных⁷. Но если Тарковский стремился «воссоздать» (задача трудная, но возможная), то Герман хотел «вновь оказаться», и, похоже, его упорство абсолютно пренебрегало даже теоретической невозможностью такого повторения. Принимая тот факт, что повторение — дело времени, Герман не создавал для своей команды единого мифа, он просто ждал, в этом ожидании двигаясь туда, куда ему было надо. В результате синхронно созданию кинематографической руины выростала и человеческая — ссоры, непонимания и расставания; все то, что называют жизнью. Руинированное общество как будто служило необходимым условием воздвижения руинированного мира.

До выхода фильма «Трудно быть богом» еще оставалась возможность трактовать метод Германа как поэтический реализм, как страсть к достоверности, эстетическому правдоподобию. Но в этом фильме встреча документального метода с фантастической историей породила избыточную реальность, документальный эксцесс. Обстоятельства создания картины, флюктуация границ вымышленного и реального уже рождали подозрение: то, что делает Герман — не вполне фильм; что фантастическая интенция здесь смещена и относится не столько к тому, что создается, но к самому характеру порождения; что Герман занят построением фантастической

6 Цит. по: Горных А. Запечатленное утраченное время Андрея Тарковского // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86).

7 Там же.

кинематографической машины пространства-времени. Однако проект по-прежнему именовался фильмом. В отношении этого противоречия, способ разрешения которого был предельно неясен, Герман остался совершенно честен: он умер, не закончив работу. После смерти автора (инсинуатора, рассказчика, героя?) Светлана Кармалита и Алексей Герман-мл. смонтировали из имеющегося материала фильм, и он вышел на экраны.

Странность этого произведения трудно переоценить. Его оказалось очень трудно смотреть — и не только из-за жесткости содержащегося в нем идеологического суждения. Приговор, вынесенный современному миру, — вызов интеллектуальный и этический, дело ума и последующей рефлексии. Фильм было трудно именно **смотреть**: продираться через загроможденный кадр; осваиваться в отвратительном и дискомфортном пространстве холода, сырости, грязи, где живут люди, столь же грязные, живут в мире биологических жидкостей и субстанций, в мире насилия и страданий; преодолевать отторжение, отвращение и ужас; испытывать недоумение; снова и снова обнаруживать, что попытки понимания неуместны и неэффективны. Достаточно было пяти минут просмотра, чтобы понять: будь этот фильм критическим суждением, он, очевидно, не требовал бы таких избыточных решений. Нет, фильм предстал ситуацией, предложенной к проживанию, и вместе с тем прецедентом пересмотра существующих условностей языка кино. Герман пересматривает все: структуру и композицию кадра, способ актерской игры, соотношение звука и образа, принцип функционирования крупного плана, монтажные решения, нарративные структуры — подчинив многообразию выразительных средств одному конфликту близости и дали. Два принципиальных решения изначально определяют противоречивое соотношение дистанций в фильме. По-видимому, бессмысленная организация кадра, заполненного хаотически движущимися объектами, мотивирована внутритекстуально — это камера-шпион на голове



Арест Руматы (Леонид Ярмольник). «Трудно быть богом». Алексей Герман. 2013 © Студия «Север»

у Руматы, основной способ обеспечить невозможность для нас отодвинуться от происходящего, занять удобное место наблюдателя, лишиться, наконец, тела, стать умом, взглядом. Фильм буквально принуждает нас к телесному способу существования — агрессивно и жестко. При этом события фильма преподносит нам голос рассказчика, то есть того, кто по определению происходящему не принадлежит. Эпичный и неспешный, голос этот служит фильму несомненным камертоном и вместе с тем обещанием, утешением, доказательством — он говорит нам о том, что происходящее происходит в другом мире, в абсолютной удаленности. Этот голос и звучит как бы издалека, и сам несет в себе идею дали. Его невозможно атрибутировать кому бы то ни было, он здесь и не здесь, и потому рождает беспокойство, еще более усиливающееся от того, что склеить взгляд и голос никак не получается. Зритель, который пытается найти свое место в фильмической ситуации, обречен на неприкаянность, на просто присутствие, без нарративных опор и возможных эмоциональных идентификаций.

«Это не Земля, это другая планета», — так комментирует голос рассказчика первый странный кадр. Мы видим провал с темной водой, заснеженный и нависший над провалом обрыв, поскрипывает сломанное дерево, что-то падает в воду, звуки отдельные, изолированные, ясно слышны, над провалом нависает мир — лестницы, деревья, дома, виселица, горит костер, человек ведет козу через мостик, вокруг графически отчетливые странные объекты, множество сломленных, упавших вертикалей. Камера постепенно приближается. Заснеженный мир этот — обрамляющая структура, рамка, в которую нужно шагнуть, чтобы оказаться внутри, в таком «внутри», которое уже никаких дистанций не предполагает, где все будет слишком близко, как в своем собственном теле или в уме, где толпятся органы и мысли, где не определить, что и как болит, не разобрать, что именно сейчас происходит, и крупный план выделяет случайную

деталь, принадлежащую неизвестно чему. Предупреждение рассказчика весьма ценно: это действительно другая планета, «другая сцена». Когда-то Густав Фехнер, а затем Зигмунд Фрейд использовали это понятие для того, чтобы охарактеризовать психическое пространство сновидения. С тех пор оно постоянно используется, когда речь заходит о разных поверхностях, пространствах, подвижных фронтах одного и того же существования.

Повисший над провалом мир — «городок в табакерке», игрушечная вселенная, место, где резко меняется масштаб, и мы, будто проснувшись, вместо линии горизонта вдруг видим шов на шапочке солдата или грубую фактуру ткани, в которую только что утыкались лбом. Имманентная жизнь, не знающая ни о границах, ни о смысле целого, ни о других возможных мирах, вступает в свои права, подвергая нас испытанию слепотой и невнятицей. Конечно, зритель понимает, что мир, показанный Германом, и **есть** наш собственный мир. Однако обычно этот вывод делается на идеологическом основании, высказывание читается в метафорическом ключе. Для Германа же физика и метафизика соприкасаются непосредственно. Фильм для него — не пойззис, но случай «нечувственного подобия», миметическая практика, основанная на высвобождении «частичных» объектов⁸, случайных свойств, деталей. Магическая машина Германа работает совершенно иначе, нежели у Тарковского. Она затрагивает лишь сферу ближайшего, порождая не идентификации, но напряжение узнавания/неузнавания. В интервью он говорит о том, что, по сути, все его фильмы — о себе и своих близких. Речь, конечно, не о биографической инвестиции, не о том, что близкие люди населяют мир фильма (вспомним претензию Лема Тарковскому). Движение

8 Частичный объект — психоаналитический термин. Мелани Кляйн настаивает на том, что первоначальное переживание собственного тела хаотично и соответствует психотическому состоянию; оно связано с реальной и воображаемой фрагментацией частей тела и его выделений и требует дальнейшей символизации.

Германа противоположное — из замкнутой вселенной внутреннего мира к обитателям Земли, нормальным людям, жителям «волшебного города Ленинград», бесконечно удаленным от меня; отчаянное движение изнутри наружу, к другим, которые уже не узнают и не понимают меня, не считывают моих черт, измененных борьбой, сопротивлением и яростью.

Мир над провалом и есть вселенная внутреннего, она образует реальность фильма. В кадре, где господствуют не знающие целого детали, происходит движение, никак не связанное с геометрией или механикой, это живое копошение, колготня. Пространство не разделено, все находятся в одном месте: здесь едят, спят, любят, убивают, моются, бранятся. Персонажей много, они трудно отличимы друг от друга, точка зрения не зафиксирована. Попади мы внутрь собственного тела, или, хуже того, внутрь сознания, мы не чувствовали бы себя иначе. Только главный герой, Румата Эсторский, является опорой, но опора эта ненадежная. «Ясность» и «отчетливость», которую дает наш взгляд, алмаз в его обруче (все же наш взгляд или его?), — это фантазматическая четкость «частичных» объектов, для которых сознание (наше или его?) служит вместилищем. Речь героя — либо фрагментарные реплики, либо внутренний монолог, иногда слышный зрителю, в силу того что сам герой не вполне различает собственные мысли и произнесенные слова. Он давно один в этом мире, ни мысли его, ни речь не могут быть здесь поняты. Здесь вообще нет понимания, но есть самопонятность. У Германа диалог формирует очень специфическую герменевтическую среду. Персонажи обмениваются репликами, ясными им, находящимся внутри ситуации, но не зрителю, ей внеположному и лишь пытающемуся проникнуть внутрь. В результате мы можем засвидетельствовать такую внутреннюю согласованность этого мира, которая для нас оборачивается полным непониманием. «Снаружи» и «внутри» все более и более проблематизируются, затрудняя поиск комфортной зрительской позиции.

Вот один из ключевых и предельно драматичных эпизодов — гибель Ари, возлюбленной Руматы. Она только что колотила Румату худыми руками, требовала защиты, искала его штаны, улыбалась ему, — и вот ее мертвое лицо, кто-то укрывает его тряпочкой, поворачивает голову, мы видим стрелу, вошедшую в основание черепа и булькающую кровь. Выстрел был сделан несколько мгновений назад. Но кем? Что случилось? Где убийца? Как Румата реагирует на случившееся? Ни на один из этих вопросов нет ответа. В этом мире вообще нет причин и следствий. Тем не менее этот перенасыщенный раствор не предполагает непрерывности: то, что происходит, — случайные столкновения, кристаллизации, сгущения обстоятельств.

Слово «резня» для Германа является ключевым, но его не следует понимать как метафору. Скорее, это фотографическое запечатление того, как Герман понимает войну внутреннего. «Резня» — это когда кадр переполняется «странными объектами», которые трудно вынести: бессмысленная радость на лице, по которому размазывается дермо, разрозненные слова, выделяющиеся изо рта, повешенные собаки, отрезанные головы, вываливающиеся кишки, испражнения, внутренности. Резня как сражение в фильме не показана, поскольку сражение предполагало бы героя, силовые линии, узлы и поединки. Резня Германа описывает заведомо бессубъектный опыт претерпеваемого и чинимого насилия, указывает на торжество «частичных» объектов, которое превращает фактуру фильма в живописное полотно. Живописные аллюзии здесь неизбежны, плотная запись экрана заставляет вспомнить о слоях краски или о сухой игле и черно-белой энергии гравюр. Вот, например, гравюра утраченной фрески Леонардо «Битва при Ангиари», о которой Вазари пишет следующее: «В изображении этой свалки люди проявляют такую же ярость, ненависть и мстительность, как и лошади, из которых две переплелись передними ногами и сражаются зубами с не меньшим ожесточением,

чем их всадники»⁹. И действительно, сплетение тел здесь является неким первичным фактом; подозрение и ненависть — единственным аффективным сгустком. Высвободить, расплести, различить здесь будто бы является главной задачей, но каждый раз, когда это удастся сделать, живое — умирает. Умники и книжочеи, потенциальные носители ясности утоплены в дерьме — в доказательство безусловной власти материи над любой формой. Сам Румата — тоже воплощение этой материальной стихии, однако он полагает, что властвует над нею как пришелец, как режиссер, как автор. Вот как Владимир Биbihин описывает битву художника с материалом в случае Рембрандта:

«Рембрандта со всех сторон „окружило“, к нему подступило вещество, которого нагнетено может быть до крайности много и все равно для правды обстояния этого мало, шанс выплеснуться из его глухоты, темноты понижается. <...> У Рембрандта видно, что загородиться от вещества можно только иллюзорно <...> Рембрандт не изменил этой правде, не спрятался от вещества <...> ему не удалось сдвинуть вещество, но его успех в том, что мало кому еще удавалось так увязнуть в его правде»¹⁰.

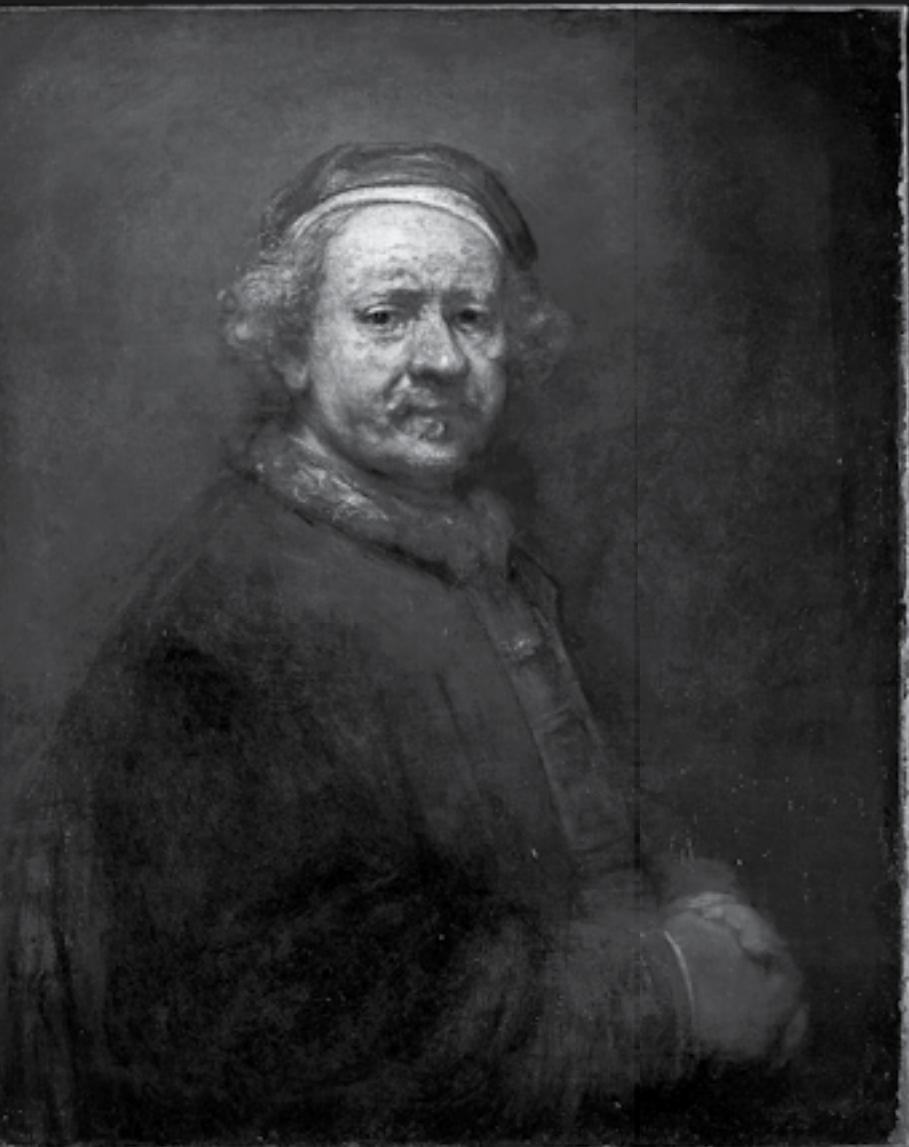
Это описание вещества как активной субстанции, атакующей и испытывающей саму возможность формы, чрезвычайно эффективно для фильма Германа. Мир, ограниченный присутствием камеры, становится слишком «тяжелым». Лица, то и дело с любопытством заглядывающие в камеру, поддерживают и легитимируют эту «перегруженность» пространства человеческим присутствием. Телесная

9 Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.; Л.: Academia, 1933. Т. 2. С. 108–109.

10 Биbihин В. Дневники Льва Толстого. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2012. С. 53.



«Битва при Ангиари». Герард Эделинк. 1673–1684.
(По несохранившейся фреске Леонардо да Винчи.
1503–1506) © Hammer Museum @ UCLA



«Автопортрет в возрасте 63 лет». Рембрандт Харменс ван Рейн. 1669 © London National Gallery

жизнь, обрывочные мысли, страх, ненависть, отвращение, жалость, любопытство, возбуждение, симпатия — все эти человеческие проявления переполняют экран, не позволяя воспринимать его как поверхность. В какой-то момент индекс реальности преодолевает порог, и вымышленный мир приобретает больший вес, нежели тот, которому принадлежит зритель. Направление проекции меняется. Основания нашего существования осторожно изъяты, безудержное любопытство обитателей Арканара превращает нас в призраков, в тени тех, кто единственно реален.

В момент, когда эта метаморфоза состоялась, когда мы, зрители, почти перестали существовать, Герман наносит решающий удар. Смерть Ари — событие, окончательно разрушающее условность кинематографического мира. Зритель-призрак утрачивает и без того хрупкое право видеть; лязг железного засова — и видимое превращается в существующее. В этот момент мы обнаруживаем, что мир, повисший над провалом, и есть наш собственный мир — не метафорически, а буквально. Истина эта столь странного свойства, что в нее невозможно поверить, приблизиться к ней можно лишь посредством причудливого маневра. Так же, как Герман однажды случайно попал на ленинградскую улицу тридцатилетней давности, и мы попадаем внутрь мира, в котором живем. Фильм выполняет роль транспорта, переносящего нас туда, где мы и есть, — в то место, которое обычно мы увидеть не можем и границ которого не в состоянии ощутить, поскольку «быть» уже означает не «видеть», а «видеть», соответственно, не «быть». Невозможный проект Германа предполагает три такта — быть, видеть, быть. Опосредование видением рассекает опыт существования, взламывает его далью. Космос, бесконечное время и пространство, некая «Земля», о которых свидетельствует голос рассказчика, — все это инструменты радикального приближения к самому себе. В эстетическом опыте зритель (читатель) привык переживать этот контакт с самим собой, достигаемый в смысловом усилии

преодоления иного, как понимание. Однако в фильме Германа происходит непредвиденное: мы, зрители, переживаем необратимое падение в телесную круговерть, становимся телами среди тел, где больше нет никакого «в самом себе» или «у самого себя»; Румата же уходит в онтологическое одиночество существования.

Мне представляется, что фильм Алексея Германа — это последовательная субстантивация мысли: для души телесная жизнь невыносима. Субстантивация, то есть превращение мысли в опыт и проживание такого опыта в требовательной, вопрошающей, абсурдно-отважной манере, позволяет, вслед за этой мыслью, прийти на перекресток других вопросов. Почему? Потому ли, что осознание конечности кладет конец непрерывности осознания самого себя? Или же потому, что воплощение требует решимости и готовности не глядеть назад, принимая безграничность собственного хаоса?

Поздние автопортреты Рембрандта, говорит Владимир Вениаминович Бибахин, несут в себе достоинство возвращения в землю, достоинство смирения. Глубина такого погружения характеризует и Германа, однако чего здесь нет, — это смирения. Попав в собственную шкуру, нарциссический идиосинкратик Герман учиняет резню внутри самого себя, рассматривая это как последний отчаянный жест различения неразличимого. Финальная позиция Руматы, чье мастерство заточки лезвия и искусство рассечений вызывало восхищение барона Пампы, — различать несмотря ни на что. Быть бессмертным в смертных пределах для него означает лишь одно — ярость. Она разделяет, но проблема и трагизм такого решения в том, что подобное разделение лишь фрагментирует неразличимое, бесконечно умножая его.

Другой точкой отсчета в фильме служит белое платье Руматы, снежный пейзаж, голос рассказчика, — цвет, пространство, интонация как последние оплоты формы. Один и тот же экран служит Герману и для того, чтобы гуще класть краски, и для того, чтобы оживить светотень. Световая жизнь фильма — его самостоятельный сюжет. От

первого до последнего кадра все здесь непрерывно движется: воздух, дымы, всполохи света, белые ткани. Поскольку солнца в Арканаре нет, источниками света служат факелы, костры, очаги. Их пульсирующее пламя разогревает пространство, напряженно и настойчиво производя колеблющееся, но все же несомненное постоянство света. Этим пламенем жизнь плоти высвечивается, выводится к видению, различается, сопровождается и поддерживается. Как ни странно, рассказывая историю о несостоявшемся Возрождении, о гибели мира идей, Герман постоянно указывает на неискоренимость нежности, иронии, доверчивости и прочих атрибутов души, образующих с телами чистые сочленения.

У Руматы есть еще одна возможность, которой он не пользуется, но которая сопровождает его как верный слуга. То, что представляется наиболее невозможным в Арканаре, — это отрешенность. И тем не менее Герман вписывает ее в сложную систему дистанций фильма. Собственно, она сама и есть дистанция — нежелание быть тем или иным, но неизбежность бытия; дистанция, определяющая не только меру дали, но и степень близости. «Отрешенность <...> соприкасается столь тесно с ничто, что между совершенной отрешенностью и ничто не может быть ничего»¹¹. Понятно, что это тесное соприкосновение знаменует собой совсем иной тип совместности и различий вещей в мире.

«А я отрешенность славлю более любви,— говорит Мейстер Экхарт, — ибо лучшее, что есть в любовной страсти, так это то, что она вынуждает меня полюбить Бога, а отрешенность вынуждает Бога меня полюбить... Бог может глубже проникнуть в меня и лучше объединиться со мной, чем я мог бы объединиться с Богом»¹².

11 Экхарт М. Об отрешенности. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 210.

12 Там же. С. 211.

Румата у Германа, как известно, остается в Арканаре, где нет уже ни Ари, ни барона Пампы, ни даже Араты Горбатого. И оскорбления, которые выкрикивает ему мальчик («Дерьмо птицы Сиу! Ты дерьмо птицы Сиу!»), по-видимому, во многом соответствуют его самооценке, и, что важнее, его выбору.

В финале фильма мы снова увидим заснеженный пейзаж. Из глубины кадра приближаются двое, мужчина и девочка. Идут, взявшись за руки. Чистый, сильный, тревожный голос саксофона заполняет все пространство экрана. То ли дымка, то ли метель, то ли туман размывает формы, заставляя всматриваться в сдержанную графику редкого кустарника, различать очертания земли, неба, дороги. «Тебе нравится эта музыка?» — спрашивает девочка. «Не знаю», — отвечает ее спутник. «У меня от нее живот болит», — доверительно сообщает она.

МЕТАМОРФОЗЫ ЦЕННОСТЕЙ: «КАПИТАЛ» ЭЙЗЕНШТЕЙНА

ЕЛЕНА ВОГМАН

«Кризис демократий можно понимать как кризис условий экспонирования политического человека»¹. Так Вальтер Беньямин в 1935 году оценивал последствия нового медиального режима в эпоху технической воспроизводимости. Отныне в политической **репрезентации** на первый план выдвигаются эстетические основания: назовем это проблемой **презентации** или видимости политического человека. Благодаря воспроизводящей аппаратуре, продолжает Беньямин, «неограниченное число людей может слушать оратора во время его выступления и видеть это выступление вскоре после этого. Возникает новый отбор, отбор перед аппаратурой, и победителями из него выходят спортсмен, кинозвезда и диктатор»².

- 1 «Die Krise der Demokratien lässt sich als eine Krise der Ausstellungsbedingungen des politischen Menschen verstehen» (Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung) // Gesammelte Schriften. Bd. I-1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974. P. 454). В русском издании этот фрагмент дан в сноске и сильно искажен, поэтому перевод сделан мной.
- 2 Критика демократии, сформулированная в этом ключе, кажется особенно важной для Беньямина, который, пребывая с 1933 года во Франции, исследует неразрывную взаимосвязь медиальных, эстетических и экономических условий, приведших Европу к фашизму. «Констатируемое изменение способа экспонирования репродукционной техникой проявляется и в политике. <...> Демократия экспонирует носителя власти непосредственно народным представителям. Парламент — его публика! С развитием передающей и воспроизводящей аппаратуры, благодаря которой неограниченное число людей может слушать оратора во время его выступления и видеть это выступление вскоре после этого, акцент смещается на контакт политика с этой аппаратурой. Парламенты пустеют одновременно с театрами. Радио и кино

Иными словами, в новом режиме изображения человека и его массового распространения Беньямин видит новую политическую конфигурацию, в которую вступили искусство и техника. В этой конфигурации история кино предстает в виде истории кризисов политической репрезентации. Кажется неслучайным, что Беньямин в своем эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» находит симптомы наступающего фашизма не только в изобразительной сфере, но и в сфере речевой: имеется в виду речь нового звукового кино. В начале 1930-х годов появление этой речи, кажется, фатальным образом совпало с восхождением фигуры диктатора, главного оратора эпохи.

В начале 1928 года, за семь лет до работы Беньямина, Эйзенштейн смонтировал на страницах своего рабочего дневника высказывание, удивительным образом перекликающееся с анализом Беньямина. Сополагая три разных газетных вырезки — портрет спортсменки в шлеме справа, антикапиталистический плакат Международной организации помощи борцам революции (МОПР) слева, фрагмент статьи Ивана Маца из журнала «Советское искусство» сверху, — Эйзенштейн обнаруживает их взаимосвязь.

В тексте последней вырезки речь идет об исторической связи между идеологией и техникой:

«Неслучайно „экспериментировали“, например, возрожденцы над человеческим телом, над материалами имеющими

изменяют не только деятельность профессионального актера, но точно так же и того, кто, как носители власти, представляет в передачах и фильмах самого себя. Направление этих изменений, несмотря на различие их конкретных задач, одинаково для актера и для политика. Их цель — порождение контролируемых действий, более того, действий, которым можно было бы подражать в определенных социальных условиях. Возникает новый отбор, отбор перед аппаратурой, и победителями из него выходят кинозвезда и диктатор» (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 41–42).

23/11-28

90

он живет. Не случайно „экспериментировал“, напр., возрожденцы над человеческим телом, над материалами, имеющими непосредственное соприкосновение с этим телом. Их историческая задача была — выдвинуть в противовес средневековому схематизму формально совершенной, жизненной апофеоз человека-индивидуума.

Не случайно художники эпохи промышленного капитализма столь страстно работали над ландшафтом, потом натюрмортом, над вещью, создавая стиль эпохи, фетишизирующий товар. Нельзя разделять „формальное новаторство“, формальные пути создания нового стиля от тематики и от идейного содержания искусства.

Собственно МС-
Купчиха № 7
сентябрь 1928 г.
С. Эйзенштейн

Хорошо:

(от М. М. Вольсона...)

92



Из графических работ студентов Моск. Техникума ИЗО, папки 1905 г.



Das Sportgesicht der Frau:
Miss Catcher: die Führerin eines bekannten Baseball-
mannschaft in Pennsylvania, in ihrer Schutzmaske

непосредственное соприкосновение с этим телом. Их историческая задача была — выдвинуть в противовес средневековому схематизму формально совершенный, жизненный апофеоз человека-индивидуума. Неслучайно художники эпохи промышленного капитализма столь страстно работали над ландшафтом, потом натюрмортом, над вещью, создавая стиль эпохи, фетишизирующий товар. Нельзя разделять „формальное новаторство“, формальные пути создания нового стиля от тематики и от идейного содержания искусства»³.

Защитная маска на лице спортсменки, по-немецки — Sportgesicht der Frau, показанная крупным планом, оптически соответствует свастике на плакате МОПР, образующей решетку тюрьмы узников капитала. Чрезмерная **выставленность** спортсмена (то, что Беньямин критически назвал Überausgestelltsein) проявлена в визуальном сопоставлении Эйзенштейна во всей своей амбивалентности. Спортсменка, показанная в интенсивной близости крупного плана, является одновременно и звездой, и узницей; она есть экспонированный масс-медийный эффект, и в то же время закрытая решеткой шлема, она метафорически обделена голосом и властью. [Илл. 1.]

В таком же диалектическом сопоставлении предстают экспериментальные достижения новых искусств и технологические условия их производства. Передовые технологии обеспечивают возможности для распространения и роста капитала, а также, возвращаясь к Беньямину, экспозиционной ценности (Ausstellungswert), которая сопутствует новому характеру фетиша.

Через несколько страниц в рабочем дневнике Эйзенштейна можно обнаружить сходный визуальный тезис. Здесь Эйзенштейн подписывает портреты московских рабочих-металлистов, опубликованных в «Рабочей газете», следующим комментарием:

3 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1105, л. 91.

«Как жаль, что под руками нет программы Revue, где „звезды“ расположены на веере. Приклеить бы в pendant к этому колесу, и комментарии по теме о мещанстве — излишни»⁴.

Из этой реплики следует, что вопрос для него стоял не только об экспозиционной ценности, но и о самом принципе экспозиции как методе визуального мышления. Это была центральная проблема — и в то же время инструмент работы Эйзенштейна над новым проектом, о котором он объявляет в своей тетради 12 октября 1927 года:

«Решено ставить „Капитал“ по сценарию К. Маркса. Единственный формальный исход. <...> наклейки это записки, припиливающиеся к стене монтажной»⁵.

Той же осенью 1927 года Эйзенштейн монтирует «Октябрь», заказанный государством к десятилетнему юбилею революции. Он принимает бодрящие наркотики и на некоторое время даже теряет зрение от работы. Однако самое поразительное, что уже в период той немислимой нагрузки Эйзенштейн одержим новым проектом и считает «Октябрь» своеобразным этюдом к нему. Его цель — поставить «Капитал» Карла Маркса, используя формальные приемы Джеймса Джойса, которые Эйзенштейн внимательно изучил в романе «Улисс».

На протяжении года Эйзенштейн исписывает сотни страниц, выстраивая на бумаге сцены из фрагментов фотографий, цитат, записей, чертежей, раскадровок, рисунков и вырезок из французских, немецких и американских газет. Как и в «Улиссе» Джойса, за исходную точку своего «Капитала» Эйзенштейн планирует взять «развертывание

4 Там же. Л. 114.

5 Эйзенштейн С. Дневник от 1927. РГАЛИ, 1923–2–1105, л. 2, 3.

какого-либо тривиального события» — например, «одного дня из жизни человека». «И элементы этой цепи, — пишет он, — являются отправными моментами для образования ассоциаций, через что только и возможна игра понятий»⁶. Целью этой противоречивой структуры был сдвиг — сдвиг общего и частного, банального и высокого, поэтической непосредственности и экономической структуры. Идея такого сдвига проходит лейтмотивом через записи об экранизации «Капитала» наряду с разнородными мыслями о теории выразительности, набросками статей, цитатами из литературы, философии и прессы, комментариями к собственным фильмам «Октябрь», «Генеральная линия» (1929) и «Glass House»⁷.

Рабочие тетради Эйзенштейна за период размышления над «Капиталом» по объему превышают 500 листов. Фрагменты из них были опубликованы в 1973 году на десяти страницах журнала «Искусство кино» благодаря Науму Клейману и Леониду Козлову. Эти же отрывки были переведены на английский в 1976 году Марселем Сливовским, Джейм Лейдой и Аннет Майклсон для журнала «October». Обе публикации не включают визуальный материал, использованный Эйзенштейном в дневниках, и иллюстрируют текст кадрами из фильма «Октябрь» и личными фотографиями Эйзенштейна.

Мое чтение «Капитала» Эйзенштейна исходит из представления о том, что в монтаже изображений, а также в формальной незавершенности, лакунах и фрагментарности кроется внутренняя необходимость проекта, его **конструктивный принцип**. Говоря о «последовательности внутри ряда»⁸, Эйзенштейн определял этот принцип немецким словом *durcheinander*, что значит смешение, беспорядок. Это позволяло осуществлять ему «ассоциативное разворачивание»

6 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1107, л. 122.

7 Фильм «Glass House», где действие разворачивается в стеклянном небоскребе, так и не был реализован.

8 «Последовательность в ряде отнюдь не должна быть последовательной» (Там же. Л. 145).

разнородных элементов, способных производить в своем сочетании новые смысловые отношения. В «Улиссе» Джойс использует слова *nacheinander* (одно за другим) и *nebeneinander* (одно рядом с другим), отсылая к возможному различию между пространственным и временным измерениями чувственного опыта⁹. Таким образом, *durcheinander* Эйзенштейна может быть понято как нечто близкое Джойсовскому процессу потока сознания — как зона имманентности теоретического и поэтического выражения бесформенных, туманных фрагментов и ритмических вариаций, как зона имманентности аффекта и мысли.

Элемент беспорядка так же делает возможным размышление, имманентное самим объектам, через встраивание их в силовое поле анализа. Речь идет о критике, которая оперирует на уровне своего же предмета: так, разнородные визуальные материалы, вырванные из контекста, в процессе переоценки переводят абстрактные понятия Маркса в конкретные частности — события на страницах рабочего дневника Эйзенштейна.

О «процессе переоценки» писал не только сам Маркс, но и его современник — Фридрих Ницше, который упоминал понятие *Umwertung* в своей теории тела и интенсивности (об этом речь пойдет ниже). У Эйзенштейна «процесс переоценки» происходит, в первую очередь, в виде размышления о новом языке кино, о чем свидетельствует, например, монтаж на одной из страниц его рабочего дневника с подписью: «Конец темпорированному строю. Блаженно упокоен (*selig verstorben*)»¹⁰. Отсюда становится ясно, что решение Эйзенштейна

9 Используя эти термины, Джойс отсылает к эссе Готхольда Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). В то же время он, кажется, ставит под вопрос разделение чувственного опыта, которое предлагал немецкий поэт эпохи Просвещения, противопоставлявший живопись и скульптуру литературе и поэзии как порядок «одно рядом с другим» — «следованию» и варьированию.

10 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1108, л. 194–202.

использовать внутренний монолог в первом же звуковом фильме является диалектическим. [Илл. 2.]

Беньямин писал в своей критике не только о тотальной экспозиции — выставленности актера-звезды, исключаящей политического человека, — но и о тотальности речи, приходящей вместе со звуковым кино. В этом случае сохранение единичности в массовом искусстве было политическим проектом: проектом, в котором внутренний, почти бессознательный голос выражал структуру истории подавления. Главным, почерпнутым в «Улиссе» Джойса, жестом «Капитала» в его кинематографическом измерении было увеличить один день из жизни обыкновенного человека, подобного Леопольду Блуму, до масштабов современной одиссеи.

МЕТАМОРФОЗЫ ЦЕННОСТЕЙ

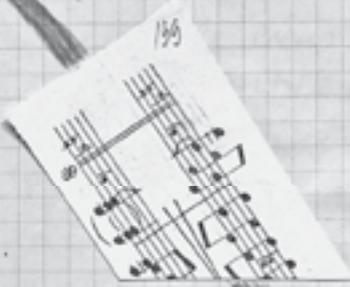
Кризис репрезентации политического и критика политической экономики пересекаются в вопросе о ценности (Wert) — понятии, которое в русских переводах Маркса может передаваться еще и как «стоимость». На одной из страниц своего рабочего дневника Эйзенштейн сопоставляет три элемента. В центре, как сообщает комментарий справа, мы видим фотографии сейфов компании «York Safe and Lock», в которых театры хранили наличную прибыль. Второй элемент монтажа — статья об аресте самозваного царевича Алексея:

«Среди крестьян Марийской области стал распространяться слух, что сын Николая II „цесаревич Алексей“, якобы, жив и скрывается в городе Косьмодемьянске. <...> Вскоре „царевичем Алексеем“ заинтересовались соответствующие органы. <...> Выяснилось, что „цесаревич Алексей“ появлялся иногда в одежде монашки, иногда он был одет в прекрасный мужской костюм. „Цесаревича

193
199



КОНЕУ-
ТЕМПО-
РИРОВ-
АННО-
МУ СТР
ОЮ !



TEMPO-
NOTEN



RIERTE
SCHRIFT.

6/ix 1928 13/ix
selig
VERSTORBEN!

[Илл. 2.] Страница из дневника Сергея Эйзенштейна. 1928 © РГАЛИ (1923–2–1108, л. 194–202)

Арестован „цесаревич Алексей“

Среди крестьян Марийской области стал распространиться слух, что сын Николая II «цесаревич Алексей», якобы, жив и скрывается в городе Космодемьянске.

«Цесаревич Алексей» жил в городе Космодемьянске у настоятеля монастыря Савватеевой. Вскоре «цесаревичем Алексеем» заинтересовались соответствующие органы. За ним было установлено наблюдение. Выяснилось, что «цесаревич Алексей» походил иногда и одел в крестьянской мужской костюм. «Цесаревича Алексея» часто видели помы, которые привозили ему деньги.

Человек «цесаревич Алексей»

арестован. Он оказался 23-летним Александром Саввиним. Он казался цесаревичем Алексеем для того, чтобы таким образом собрать с несодержательной части населения деньги.

*(Резолюция Комитета
от 11/II. 1928)*

*Der russische
Domela!*

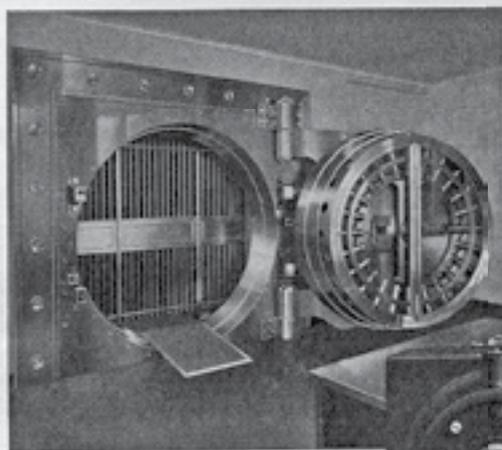
Wenn Sie in PARIS werden,
geben Sie zu

JOSEPHINE BAKER
Mittwoch-Treffpunkt
der eleganten Welt



Das berühmte Kabalett, die schickste und modernste
Gesellschaft — Trapp, Fritzen, Charliens, Black-
Eaton, Jacob's Jazz

60, rue Fontaine — PARIS — Telefon 07-11



One of the thousands of great York safes that safeguard money and valuables. This picture shows the interior of the vault of the First National Bank, Jersey City, N. J.

Below: The York Burglary Chest used by hundreds of thousands to protect their cash.



York Safe and Lock Company
Factory and Principal Office: YORK, PA.

Алексея“ часто навещали попы, которые приносили ему деньги. На днях „цесаревич Алексей“ арестован. Он оказался 23-летним Александром Савиным. Он назывался цесаревичем Алексеем для того, чтобы собрать с несознательной части населения деньги»¹¹.

О чем говорит эта статья с точки зрения ценности и репрезентации? Упомянутый цесаревич Алексей, который якобы пережил революцию, оказывается поддельной валютой, или же акциями обанкротившейся монархии. Он — бродящая улика ее распада, симптом, выраженный через (трагикомическую) необходимость перевести возникшее расслоение истории в живую монету. Третий элемент монтажного сопоставления Эйзенштейна — реклама из журнала, в которой скандальная звезда Жозефина Бейкер зазывает танцевать танго, джаз и чарльстон в Париже. [Илл. 3.]

Какая связь возникает между этими разнородными элементами? Арест лжецаревича, сбережение прибыли, вырученной на пляске ложного блеска и актерстве, реализуют диалектическую игру разных понятий ценности (того, что Маркс называет Wert и Wertform): игру символической и культовой ценности, меновой и прибавочной стоимости.

Эйзенштейн так писал в своих тетрадях к «Капиталу»: «Из „Капитала“ может быть кинофицировано тем без конца („прибавочная стоимость“, „цена“, „рента“) — мы пожелали кинофицировать тему — о **методе** Маркса»¹². Как понимать подобную формулировку вопроса? Принимая во внимание саму визуально-фрагментарную форму высказывания Эйзенштейна, можно предложить следующий тезис. Теорию ценности, описанную у Маркса как Werttheorie и Wertform, Эйзенштейн интерпретировал на уровне конкретных изображений

11 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1105, л. 49–53.

12 Там же. РГАЛИ, 1923–2–1107, л. 146.

и знаков, включенных в динамику монтажных листов его тетрадей. При этом сложное концептуальное выражение марковского исторического анализа переведено у Эйзенштейна в непосредственную, — однако, комплексную и критическую, — игру со знаками, материальными символами и фрагментами идеологической действительности капитализма.

Вопрос о ценности является сквозной темой и рабочих дневников Эйзенштейна к «Капиталу», и самого «Капитала» Маркса. Эйзенштейн позже писал, что сцена с богами из его фильма «Октябрь» через движение формы «деградирует» как христианский монотеистический символ бога — распятие, так и его абстрактное и единое понятие, его Begriff. Это происходит с помощью монтажа образов отдельных богов-идолов. Противопоставляя идее и символу единого бога языческий танец разнородных и несоизмеримых богов, Эйзенштейн превращает их в эквиваленты, этим же обесценивая бога как единицу. Ритмическое сопоставление выводит единый образ из себя; в танце ценностей он обретает прибавочную стоимость — экзотический и в то же время критический смысл.

На визуальном уровне Эйзенштейн этим жестом затронул одну из главных тем, волнующих Маркса в его «Критике политической экономии». Подход Маркса состоял в том, чтобы представить стоимость/ценность не статическим единством, но динамическим отношением. Для этого он вводит морфологическое понятие «формы ценности». Он пишет: «Уже с первого взгляда очевидна недостаточность простой формы ценности (Wertform), этой зародышевой формы, которая, лишь пройдя ряд метаморфозов, созревает до формы цены»¹³. Опираясь на это заключение, Маркс критикует чисто квантитативное понимание формы цены, возникшее, как он пишет, «под

13 Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. М: Государственное издательство политической литературы, 1960. Т. 1. С. 71.

влиянием грубого практичного буржуа»¹⁴, и предлагает вместо него качественный анализ, учитывающий переход от одной формы ценности к другой. Ценность для него представляет собой не абсолютную категорию, а результат динамического отношения, сформированного общественно обусловленными формами производства и труда. В социальном и политическом климате капитализма товар и труд подлежат бесконечной переоценке. Этому аспекту цены и ценности Эйзенштейн намеревался посвятить особую «главу» своего будущего фильма «Капитал»¹⁵.

Разделяя ценность и ее форму, Маркс выводит из этого различия необходимость «показать происхождение этой денежной формы, т. е. проследить развитие выражения ценности, заключающегося в стоимостном отношении товаров, от простейшего, едва заметного образа и вплоть до ослепительной денежной формы»¹⁶. Стоит обратить внимание на то, насколько сам анализ Маркса диалектичен. С одной стороны, он настаивает на историчности — то есть социальной, политической и антропологической обусловленности — экономических ценностей, которые не могут быть охвачены в сугубо математическом или экономическом рассмотрении. С другой стороны, сам концептуальный язык Маркса напоминает морфологический принцип естественнонаучных теорий Гете. По аналогии с его «Метаморфозом растений» Маркс обозначает ключевой элемент своей теории также термином «метаморфоз». Он пользуется им для описания трансформаций различных форм ценности. Впрочем, это сходство служит не «натурализации» экономических процессов, а выявлению определенной органической и эстетической динамики, присущей развитию ценностей. Точнее, даже не динамики как таковой,

14 Там же. С. 59.

15 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1107, л. 144.

16 Маркс К. Указ. соч. С. 57.

а внезапного «метаморфоза», ведущего к самым «ослепительным» формообразованиям.

Кажется, именно из-за аспекта внезапности и радикальности превращения понятие «метаморфоза» было так дорого Марксу. Оно помогло ему трактовать сложность логического описания перехода от одной формы ценности к другой — перехода, ставшего не только важным звеном диалектики Маркса, но и частью его материалистического метода анализа. Согласно этому методу, конкретные явления никогда не предстают в качестве отражений понятий, а наоборот, непосредственно вовлекаются в процесс мышления, находясь в постоянном взаимоотношении с понятиями, которые они порождают. Материалистический метод анализа Эйзенштейна в тетрадах «Капитала» может быть понят аналогично: визуальный материал здесь предстает не как иллюстрация тезиса или заранее сформулированной концепции, а как неотделимая часть самого движения мысли. Взаимодействие с этой динамической структурой мышления Маркса наводит Эйзенштейна на забытую связь между морфологией и диалектикой, которую Эйзенштейн разворачивает в своем более позднем, но не менее головокружительном тексте: в теоретической одиссее незавершенной книги «Метод. Grundproblem» (1932–1948).

Не менее важную роль Марксово понимание ценности сыграло в толковании Эйзенштейном знака, центрального элемента его представления о монтаже. Знак как подвижную, составную монтажную единицу он противопоставлял статичному и цельному символу: значение символа абсолютно, в то время как смысл знака относителен и зависит от контекста (к этому различию мы еще вернемся ниже). Трактуя знак по аналогии с ценностью, Эйзенштейн отказывается от идеи его произвольности в пользу представления о его выразительной действительности как раздражителя. Следуя этой аналогии далее, Эйзенштейн динамически превращает статичность символа в карикатуру фетиша.

Как параллельная интерпретация ценности и знака выстраивается структурно и эстетически в материалах к «Капиталу»? Маркс объясняет «меновую стоимость» тем фактом, что «в двух различных вещах <...> существует нечто общее равной величины», и «обе эти вещи равны чему-то третьему, которое само по себе не есть ни первая, ни вторая из них»¹⁷. Сходным образом посредством монтажа создается отношение, выявляющее общий третий элемент, незаметный в каждой из двух вещей, взятых по отдельности. Имея в виду этот механизм производства эквивалентов, знак в визуальном ряду понимается как динамический процесс постоянной переоценки — что и является работой монтажа¹⁸.

В материалах к «Капиталу» Эйзенштейн через монтаж разворачивает теорию ценности на уровне знака, противопоставляя при этом динамически-активное понимание визуального знака статической модели репрезентации. Соположение монтажа как метода эстетического с политэкономическим методом Маркса не исчерпывается игрой аналогий, но открывает новый уровень чувственного мышления о кино. Знаку-раздражителю, составному элементу монтажа Эйзенштейн придает осязаемость ценности, осмысляя «номинальную стоимость» как «комплекс аффектов» или раздражителей. Эйзенштейн опирается при этом на экспрессивно-динамическое понимание речи: «слово не знак действия, а действие», как он отмечает это на полях своей рабочей тетради. На этом основании он может утверждать, что «интеллектуальный аттракцион является процессом непосредственного разоблачения идеологии»¹⁹.

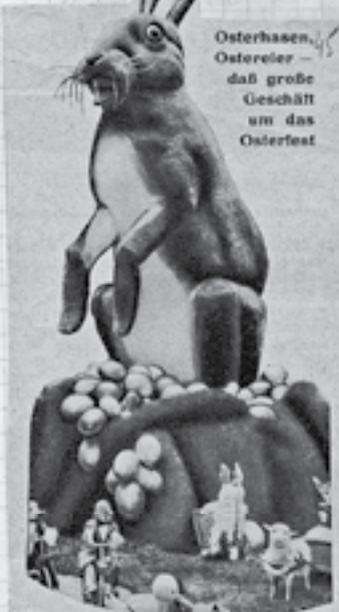
17 Маркс К. Указ. соч. С. 45.

18 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1108, л. 77.

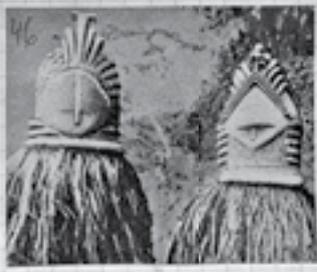
19 Там же.

K § 25

Ermp 24.



Osterhasen,
Ostereier —
daß große
Geschäft
um das
Osterfest



Aber das, was vor vielen Jahr-
hundertern immerhin noch Glaube,
Fanatismus oder Begeisterung und
Hinzeburg für ein ganz bestimmtes
Ethos war, ist heute lediglich und
ausschließlich Politik, Politik im Interesse
der herrschenden Klasse: der Bour-
geoisie. Und dann ist es, außer dieser
Politik, ein Geschäft. Es haben sich
im Laufe der Zeit ganze Industrien um
dieses Ostern herum entwickelt. Ganze
Industriezweige, die mit Osterhasen, Oster-
eiern und anderen netten Dingen zu

Reinhold Fehst der Stern Lesende. Diese Tracht hat dort jeden Dorf. Sie sind in
merklicher Gewand aus Dattelnholz gekleidet. Die Eingeborenen verhehren und
berühren sie und schweben ihnen eine unangenehme Mücke an.

den religiösen Illusionen zu profitieren versuchen
und tatsächlich auch profitieren.

Man braucht sich nur die hier wiedergegebenen
vier Kettenträger ansehen, und man wird be-
greifen, daß dieses Predigervolk, diese Verkünder
der „Frohen Osterbotschaft“ allem, ja allem
anderen eher zuneigen, als der von Christus
geforderten Entsagung und Menschenliebe.

So sehen sie aus — die Prediger
der christlichen „Nächstenliebe“



JAHRGANG VII NR. 155
Berlin, 15. 4. 28

„A. I. Z.“
OSTERN

[Илл. 4.] Страница из дневника Сергея Эйзенштейна. 1928 © РГАЛИ (1923–2–1108, л. 44–54)

ДЕМОНТАЖ СИМВОЛОВ

Эйзенштейн хорошо знал о близости вопросов ценности, культа и фетиша. Он даже планировал посвятить часть «Капитала» продаже объектов культа: «Из этого одного можно было бы сделать целый фильм: Tod dem Osterhasen [смерть пасхальному зайцу]», — пишет он на страницах дневника. Гигантское изображение пасхального зайца на левой половине страницы вырезано Эйзенштейном из немецкого журнала «Arbeiter-Illustrierte-Zeitung», который часто использовал для своих антифашистских монтажей Джон Хартфилд. Рядом с пасхальными фетишами мы читаем надпись: «Пасхальные зайцы, пасхальные яйца — большой бизнес вокруг пасхальных праздников»²⁰. [Илл. 4.]

Это высказывание ассоциирует фигуры четырех католических проповедников, расположенные ниже, с пасхальными зайцами именно по принципу их коммерческой деятельности вокруг праздников. «Вот на кого они похожи, эти проповедники любви к ближнему», гласит подпись. Справа вверху Эйзенштейн приклеивает изображение идолов Буду из Сьерра-Леоне, которые напоминают богов из фильма «Октябрь» и отсылают к его теории «интеллектуального кино»²¹, основанного на принципе **демонтажа** властных символов в пользу живых знаков.

Несколькими страницами далее Эйзенштейн анализирует фаллические истоки образов богов из «Октября», адресуя вклеенный снимок одному из критиков его юбилейного фильма — сотруднику журнала «ЛЕФ» Михаилу Блейману. «Сегодня посылаю фото Блейману», — пишет Эйзенштейн вверху страницы, «с надписью: Блейману портрет головки того члена, откуда брызнуло семя новой кинематографии!»²² Иными словами, не logos, но eidos spermaticos — метафора желания,

20 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1108, л. 44–54.

21 Там же.

22 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1108, л. 175–176.

а не разума — является образом новой кинематографии, плодородным знаком интеллектуального кино Эйзенштейна.

Однако принцип интеллектуального монтажа не был принят его современниками. Формалисты, в том числе друзья Эйзенштейна по ЛЕФу Эсфирь Шуб, Осип Брик и Владимир Маяковский, обвинили его в предательстве истории и революционной эстетики факта. Актер, исполнявший роль Ленина в «Октябре», вызвал знаменитый протестный отзыв Маяковского в 1927 году, один из многих: «Я обещаю, что в самый торжественный момент, где бы это ни было, я освищу и тухлыми яйцами закидаю этого поддельного Ленина»²³. С точки зрения Маяковского, актерское исполнение обесмысливает и выхолащивает фигуру вождя. Сходным образом писал Осип Брик, подчеркивая, что Эйзенштейн не дает «символ истории». Создавая «штампы», из перспективы левой эстетики факта он предает стиль хроникального кино.

Этой полемике посвящены многие страницы записей к «Капиталу». Эйзенштейн даже набрасывает план статьи под заглавием «Можно ли снимать Ленина? Или о тухлых яйцах В. В. Маяковского»²⁴. Как и в других случаях, он противопоставляет статичный и мертвенный символ живому и динамичному знаку. Запрет на инсценировку Ленина означал для него окаменение и идолопоклонническую «национализацию» вождя; вместо того, чтобы устанавливать культ, следует умножать образы, пустить в циркуляцию неподвижные ценности. Свою статью Эйзенштейн, по собственным словам, намеревался проиллюстрировать неизданными или «экзотичными» изображениями Ленина, не вписывающимися в зарождающийся канон²⁵.

23 Маяковский В. О фильме «Октябрь». Выступление 15 октября 1927 года // Новое о Маяковском. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 77.

24 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1105, л. 68–69.

25 Там же. Здесь вспоминается Ленин на трибуне с рисунка Эля Лисицкого, который стоит на несоизмеримой высоте и почти не отбрасывает тени. Также можно отослать к книге «Ленин

126
161

Кораб. А. ^{Букин} ~~Тренин~~ "считай за, смелой"
муж фудлей фудлей каинковато!

§ 49.

Восага-
ауи ки-
но ма-
тернаи
(особенно
& vom Sym-
bolischen
Standpunkt
aus). —



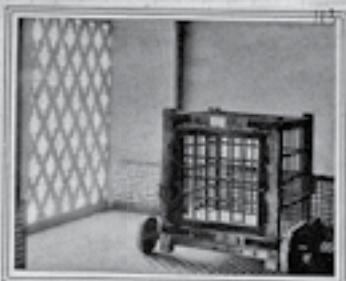
Wie zerrosen so gewonnen. Bei einem Brande „verunglückte“ Wachfiguren eines Panoptikums in London, das die ausgestopften Modelle vieler berühmter Persönlichkeiten enthielt, wurden nach der Reparatur auf Tragbahnen in ihr neues „Heim“ geschafft. *Phot. W. de Wolf*

§ 50.

Особенно
противо-
но, тис
Киевка
на Кон-
сулах.

„Die“
„Woche“
N. 13 31/01
1928

Richte: Der eiserne Käfig, in dem der Sultan Malay Halid seinen Widersacher Bu Hamara schwächen ließ, bevor er ihn seinen Löwen vorwarf





Wie sich amerikanische Verkehrsgesellschaften
 gegen Streikgefahr schützen. Massenpartien für zwen-
 tigend Arbeitskräfte der bei einem drohenden Streik
 der New-Yorker Untergrundbahngesellschaften des 1900.
 wenigsten Verkehrsaufrechterhalten sollen. 622

„Die Woche“

§ 57.

W-13 31/11-28

127/191

[Илл. 6.] Страница из дневника Сергея Эйзенштейна. 1928 © РГАЛИ (1923–2–1107, л. 164–166)

Не углубляясь в этот страстный и сложный спор о ценности репрезентации и зарождающемся культе личности, я бы хотела остановиться на взгляде Эйзенштейна на монтаж как средство перманентной переоценки. Этот взгляд подразумевает динамическое и патетическое понимание образа — «чувственное мышление», которое несколько лет спустя ляжет в основу одного из главных теоретических исследований Эйзенштейна — его незавершенной книги «Метод».

В заметке под заглавием «кощунственные мысли» Эйзенштейн пишет в тетрадях к «Капиталу»: «Что символика не имеет быть свойственной рабочему классу чертой — я писал еще, доказывая, что понятие о пролетарском искусстве не ограничено. Но беда Брика в том, что „Октябрь“ вовсе не родит символику или символический язык»²⁶. Это рассуждение продолжается серией изобразительных газетных вырезок. Одна из них, в центре, фиксирует последствия пожара в лондонском музее восковых фигур. «Поврежденные фигуры знаменитостей были отправлены на починку», сообщает статья, «и с легкостью восстановлены [wie zertrümmert so geworpen]»²⁷. «Замечательный кинематографический материал, — комментирует Эйзенштейн слева, — особенно с символической точки зрения»; последнюю часть своего замечания он формулирует по-немецки: «vom symbolischen Standpunkt aus». [Илл. 5.]

Переход на немецкий, как и в случае других языков, например, французского или английского, которыми Эйзенштейн прекрасно владел, читается здесь не только в качестве диалога с оригинальным материалом — статьей из немецкой газеты «Die Woche» («Неделя»). Его можно понимать и как отсылку к философскому контексту вопроса о символе и знаке, который более или менее явно обсуждается Эйзенштейном на страницах дневника.

Дада» французского историка Доминика Ногез, рассматривающей присутствие Ленина в кругу дадаистов, Ленина пересекающего границы в парике и т. д.

26 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1107, л. 160.

27 Там же. Л. 161–163.

Что может значить «символическая точка зрения» в монтаже Эйзенштейна? Символические восковые тела тают и расплавляются точно так же, как представленные ими иллюзорно-устойчивые ценности, циркулирующие в визуальных сопоставлениях Эйзенштейна. Изображение внизу, вырезанное из того же немецкого журнала «Die Woche», показывает тюрьму, точнее, как указано в надписи, «железную клетку, в которой султан Мулай Хафид держал своего соперника Бу Хамара перед тем, как скормить его львам»²⁸. Эйзенштейн комментирует рядом с ядовитой иронией: «особенно уютно то, что клетка на колесиках»²⁹. Эта реплика перекликается с образом на следующей странице, где мы видим клетку капиталистической эксплуатации: клетка на колесах оказывается метафорической тюрьмой двух тысяч безработных, которых использует в качестве резервистов американская транспортная компания. [Илл. 6.] В эйзенштейновском монтаже эта клетка также перекликается с решеткой на лице бейсболистки — *Das Sportgesicht* — со страницы, описанной выше. В тетрадах «Капитала» уподобление и расподобление происходят одновременно: разнообразие тем должно, по мысли Эйзенштейна, спровоцировать «максимальное размежевание», *Die größte Spreizung*³⁰, и этим же подчеркнуть контрасты: интенсификация посредством ритма, стимуляция посредством подобия.

Таким образом, повтор, точнее — сам ритм мысли, становятся в «Капитале» Эйзенштейна средством избытка, и даже язык распространяется режиссером до избыточности. На нескольких страницах он исследует происхождение французского слова «шовинизм» (*chauvinisme*), столь важного для его ассоциативных цепочек. Он планирует просить левого писателя Анри Барбюса переслать ему новый словарь французского арго, ибо трех уже имеющихся у него в Москве томов ему не

28 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1107, л. 161–163.

29 Там же.

30 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1107, л. 124.

Was ist
"Compact"?

3F

Sie kennen diese Scherzhage, gnädige Frau?
Sie kennen auch die zusammenfallende Bewe-
gung der Hände denn, an die sie gerichtet wird?
Inmer wieder wirkt sie und strahlt genau gleich.

16

39
| 39 гудер |
| 1/10 гудер |

До сюда - "философия"
а далее философия,
woher est ist entnommen:

Все начнется так стр.
24 и 25 взятых из

"УНУ"

Класс 7. Апрель



Aber es gibt noch ein anderes Compact. Auch
zusammengedrückt und fest, aber witzig und feig
- "Khasana-Compact"!

Zu einem festen Täfelchen gepreßt, in zierlichen
Döschen liegend, ist "Khasana-Compact" der
erwähnteste Puder für den Gebrauch außer
dem Hause. Kein Verschütten, kein Bestauben der
Kleider, unauffälliges Auswenden! "Khasana-Com-
pact-Puder" darf in keiner Handtasche fehlen!

19
1928.

Иде-то на Западе. Знаю, где есть воз-
можности переть металлургические заводы
и инструменты. Общак работы не делается.
Зато - выходные контрольные ворота
- магнитные. Команды при помощи

| Иде-то восточнее Мах. |
| Поигдет в "Каштан" |

...Следующими показавшими "Каштан" -
костюм Воронежской губернии сундук, как

хватает. Даже столь тривиальные объекты, как реклама пудры «Компакт» из немецкого журнала «УНУ», достаиваются в его записях «философского анализа»³¹. [Илл. 7.]

ТАНЦЫ ЦЕННОСТЕЙ, ДРОБЛЕНИЕ ТЕЛ

Товары и реклама составляют, пожалуй, самую длинную монтажную цепочку в проекте «Капитал», порождая бросающиеся в глаза аналогии и столкновения с другими темами, как, например, война и эксплуатация. Много раз появляется реклама чулок — тоже своего рода ритмическое повторение одного мотива. На одной из страниц, например: «Живые ноги в витрине магазина, танцующие Чарльстон для рекламы чулок»³². Другой фрагмент цитировался уже в первой публикации в журнале «Искусство кино», а затем в журнале «October»:

«Дырявый чулок женщины и шелковый в газетном объявлении. Начинаящий дрыгать, размножаться в 50 пар ног Revue. Revue. Шелк. Искусство. Борьба за сантиметр шелкового чулка. Эстеты за. Епископат и мораль против. Mais ces pantins пляшут по ниткам шелковых фабрикантов и дерущихся с ними сукончиков верхнего платья. Искусство. Святое искусство. Мораль. Святая мораль»³³.

Безумная пляска и ритмическое повторение появляются не только на страницах журналов и revues, фетишизирующих товар и ускорение культурного производства городского капитализма; они становятся принципом эйзенштейновского метода. «Диалектика и <...> возможность

31 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1107, л. 35–39.

32 Эйзенштейн С. Дневник от 1927. РГАЛИ, 1923–2–1105, л. 28–29.

33 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1107, л. 26–27.

повтора», определяет он эту тему в дневнике, «т. е. возможность еще и еще раз mit Muße делать сопоставления»³⁴. По мысли Эйзенштейна, диалектика позволяет обнаружить различие среди повторения. В самом избытке он, таким образом, видит возможность порождения ценности единичности — т. е. возможность **иного опыта**. Описывая эту диалектику в записи от 5 апреля 1928 года, Эйзенштейн еще раз возвращается к чулкам: «В таком плане можно было бы решить Ein paar seidene Strümpfe [пара шелковых чулок] — E. p. s. S. — мораль. E. p. s. S. — торговля и конкуренция. E. p. s. S. — индийские женщины, принужденные вынашивать шелковичные коконы под мышками»³⁵. [Илл. 8.]

Эта серия повторов организована так, что порождает критический опыт. Пользуясь концептом Жюль Делёза и Феликса Гваттари, эту серию можно назвать «ритурнелью» (французское слово ritournelle обозначает рефрен³⁶). Монтаж как прием ассоциативной организации материала заставляет плясать видимый мир, высвобождая элементы из их взаимосвязей.

Маркс упоминал танец, описывая принцип критического отстранения. В своем введении к «К критике Гегелевской философии права» 1844 года Маркс писал:

«Надо сделать действительный гнет еще более гнетущим, присоединяя к нему сознание гнета; позор — еще более позорным, разглашая его. Надо каждую сферу немецкого общества избражать как partie honteuse [позорное пятно] немецкого общества, надо заставить плясать эти окаменелые порядки, напевая им их собственные мелодии!»³⁷

34 Там же. Л. 177.

35 Там же. Л. 177–178.

36 Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

37 Marx K. Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie // Marx K., Engels F. Werke. Berlin: Dietz Verlag, 1976. Bd. 1. P. 381.

Обращаясь к этому принципу ритмической интенсификации, Эйзенштейн осуществлял критический проект Маркса, его идею оживления политического сознания пляской окаменевших общественных порядков. Вместе с тем Эйзенштейн осуществляет и пляску ценностей, напоминающую о теории Фридриха Ницше. В «Заратустре» и «Веселой науке» Ницше описал танец как акт щедрости: действие, в котором все чувства вкладываются в движение тела для того, чтобы создать новые ценности и богов плодородия. Танец **дионисичен**. Сходным образом Эйзенштейн позже, описывая теорию монтажа, представлял себе пляску Озириса, египетского бога плодородия и смерти. Танец есть выход из себя — «экстаз».

Капиталистический мир точного воспроизведения и размножения оборачивается на страницах тетрадей проекта «Капитал» дроблением частных, единичных редкостей, данных конкретно, рассмотрением смещенных неповторимых деталей. Как и в случае с живыми ногами в витрине, у Эйзенштейна часто речь идет о частях тела. Например, он помещает на страницу изображение гигантских «ушей Голиафа», использующихся в университетах для демонстрации в учебных целях (по-немецки демонстрация обозначена словом *Anschauung*, в котором, как становится ясно из подписи под изображением, Эйзенштейну дорог был философский подтекст). В комментарии к этой вырезке Эйзенштейн называет себя «режиссером-оптовиком»: «на все оптовое у меня тяга грандиозная», пишет он, «ордена, яйца, маски, посуда Зимнего»³⁸. Это аллюзия на сцены из фильма «Октябрь», в которых обильная утварь Зимнего дворца уничтожается в ходе дионисийского праздника революционеров. [Илл. 9.]

В то же время можно вспомнить о склонности Эйзенштейна к крупным планам: например, в его фильме «Генеральная линия» уши показаны столь несоразмерно и самостоятельно, что напоминают скорее

38 Эйзенштейн С. Дневник от 1928. РГАЛИ, 1923–2–1105, л. 63–65.

А. Истоминский в "Мужик Казарет" № 47 22/10/22
о кинофикации театра ~~и музея~~ и ввиду
того много ассоциативного материала попутно
на Мейерхола ("Великорус").
Привет брат у меня скучие мои фаворы в
кино.

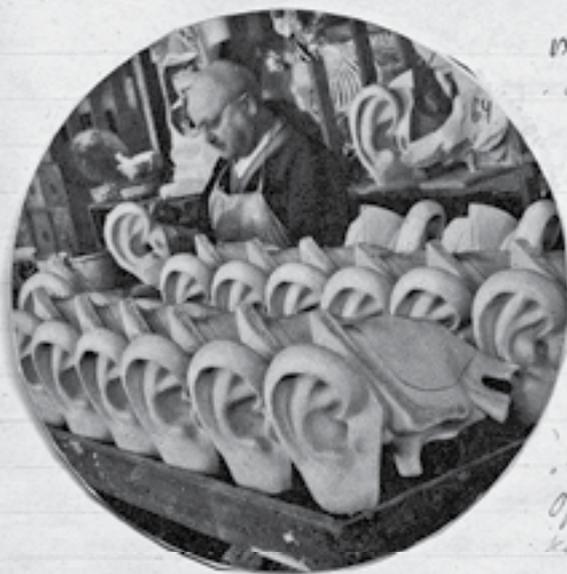
25/11. 27.

Подходит же было
узнаю и учас на
Столешниковой Прв.
да только маффея.
Запретили Союзом.
Но совершенно доста-
точно качественно, чтобы
показать в "Генеральном Мехико"
в сцену, мужики в сорочке,
монтируются параканомо
судно смерти бика в деревне. Nacht aufnehmen.



Lebende Heine, die als Schauspieler-Reklame für ein Strumpf-Geschäft Charleston-sprünge machen müssen

Заметательно у James Joyce'a - das Ausprüfen
der Assoziation fast und manchmal ganz zu



Goliathohren. Arbeitstisch mit künstlichen Ohren zur Anschauungswecken für Universitäten

Мера. Кинимо на
фрагменты опре-
же шило мое
фенисерского
"шанерей" —
фенисероки
- онтовиками.
ка же оттого
и меня при
"гандиоуна".
Федя. Дина. Ласка
ки. Госуда Зинина.
Брауниин. Конга
etc. etc. etc.

2/3-28. "Саханскии граенные франки со сора" —
Сороженские "Киржичини". Но здреро. нафр
Кинцовов в шютик. Хоме. Давис в сфавро
обухаблх. # Oh vous savez! "En bien, est vous vousde"
3/5-28. В кафе Пискарева. Обшуриванносе
"Потрешкина" от эпохи 1907 года — дамо о том,
что Dieu soit loue в. начинается позитивна
Бердникове. и начинается что пока сими-

о логике сна по Фрейду, чем о причинно-следственной связи в рамках этого мотива в фильме.

Демонстративно выставленное ухо снова появляется на страницах дневника в роли фетиша. В верхней левой части одного из коллажей Эйзенштейн помещает фрагмент лица американской кинозвезды Веры Рейнольдс. Ее ухо украшено «насадкой из гнущейся платины, усыпанной диамантами», как сообщает подпись под изображением³⁹. Эйзенштейн обводит украшение красными чернилами. Визуальная техника рекламы, как и кино, способна производить крупные планы и фетишизировать детали. Однако монтажи Эйзенштейна функционируют иначе: они обращаются к внутренним свойствам вещи, чтобы поколебать вмененные ей качества и тем самым расподобить ее, остранить, деавтоматизировать ее восприятие. Юрий Тынянов, близкий друг Эйзенштейна, утверждал, что в поэзии обнаруживается неустойчивость словесной семантики — путем соположения эквивалентов на поверхность выходят «колеблющиеся значения» слов. Качества вещи суть действия, а не простые и устойчивые внутренние свойства.

ПО ТУ СТОРОНУ ЗВЕЗД

Размышляя, видимо, над «Генеральной линией», Эйзенштейн в своем рабочем дневнике в очередной раз использует страницу, вырезанную из журнала «УНУ»: на ней мужчина и женщина смотрят на звезды, и на спине мужчины видна пометка режиссера, сделанная по-немецки красными чернилами, — «Это бык». Эйзенштейн подчеркивает глагол-связку *ist*, форму от *sein* — «быть», продолжая: «Звезды складываются в образ быка и бегут быком по вращающейся небесной сфере»⁴⁰.

39 Эйзенштейн С. Дневник от 1927. РГАЛИ, 1923–2–1105, л. 100.

40 Там же. РГАЛИ, 1923–2–1108, л. 89–90.

В книге «Метод» несколько лет спустя Эйзенштейн подробнее разовьет идею «чувственного» или «конкретного мышления», которую он свяжет с описанным у Люсьена Леви-Брюля законом причастности — мистической партиципации (*participation mystique*), свойственной пралогическому мышлению, в которой формы сопричастны силам таким образом, что ожерелье из зубов медведя способно обеспечить своего обладателя звериной мощью.

Смотря на эти листы Эйзенштейна, можно также сказать, что речь идет о поэтическом или мифическом процессе, в ходе которого способность звезд складываться в созвездия отделяется от них самих, обретает отдельное существование и даже определяет судьбу. На следующей странице Эйзенштейн использует для монтажа астрономическо-астрологическую небесную карту XVII века, воспроизведенную в книге Николая Морозова «Откровение в грозе и буре. История возникновения Апокалипсиса». В правом нижнем углу Эйзенштейн вклеил быка из «Генеральной линии». Запись, помещенная им на предыдущей странице, на фоне этой конфигурации приобретает новый смысл. Мешая английский с французским, он написал: «notre bœuf passera through the firmament chercher s'il n'y a pas entre les astres un „bœuf“. Tout le système céleste tourne! Comètes!!!» («Наш бык пройдет по тверди искать, нет ли среди звезд „быка“. Вся небесная система обращается! Кометы!!!»⁴¹). [Илл. 10, 11.]

Миф возвращается в эпоху технической воспроизводимости, чтобы динамизировать вещи, их свойства и качества. Дробление и расчленение — Эйзенштейн называл монтаж «методом Осириса»⁴² — есть мощная мифологическая операция, теперь производящая новые ценности, вписанные в утопию колхозной жизни «Генеральной линии».

41 Эйзенштейн С. Дневник от 1927. РГАЛИ, 1923–2–1108, л. 190.

42 См.: Vogman E. Osiris-Methode oder die Dialektik sinnlicher Formen nach S. M. Ėjzenštejn // Erscheinen — zur Praxis des Präsentativen. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2013. P. 39–67.



... dieser große Stern, den Sie da sehen, ist wahrscheinlich Billionen Kilometer entfernt ...

VHU: Januar 1928. N: 4. Wettkommen zwischen Komar u. Loxi Korn. O. Konyu. 7. 0. Konyu.

En cherchant cette four dessin (t. s. v. p.) - trouvé en UHU
 ceci. Note boeuf passera through the firmament Cher-
 cher s'il n'y a pas entre les étoiles un "boeuf" along le firmament
 voler ailleurs Martha! Tout le système est à l'envers! Comètes...

[Илл. 10.] Страница из дневника Сергея Эйзенштейна. 1927 © РГАЛИ (1923–2–1108, л. 189–190)

Старинная Астролого-Астроном.

(Воспроизведены из Мanusкрипта «Catalogus veteres affixarum longitudines» 1522)



Съверное Полушаріе.

фигуры являются здесь въ обратномъ видѣ сравнительно съ современными

сферѣ неба* и старались смотреть на

191

Астроном. Кироптис
Кеба.

сopferans:
16 09 года
(Тул. наблюд.)

из книги:
Н. Морозов

«Орбиту
Ветрогов и
Дурь»
Керрия
Возмущенно
Ветер Ано-
Кашитси.
са. Москва
1907. Изд.
Сайкина.



з. Кироптис
ко Ветра!)

Важно кон-
трастирова-
ны от мод-
своих изага
савис' у,
анжало-
изу из
тано
Вотен
димах
вотттан
и алдер-
bards des-
ending
from the
sky in
spirals.

Неслучайно мы находим здесь монтаж разных времен: бык с древней астрологической карты воссоединяется в «Генеральной линии» с быком из нового советского мира.

Но, может быть, это пересекающийся звездное небо бык возвращает к Эйзенштейну как образ сна или скорого колхозного будущего? На взгляд немецкого историка искусства Аби Варбурга, созвездия, Sternbilder, воплощают противоположность между астрономией и астрологией, между мирами магии и логики. Именно в этом смысле понятие «пробуждения» как места взлома (Einbruchstelle), предложенное Бенямином⁴³, обретает значимость **диалектического образа**. Фотография быка преломляет и буквально пересекает небесную сферу XVII века. Этот же бык появляется во сне Марфы Лапкиной, героини «Генеральной линии», и как раз ей мог бы быть посвящен текст Эйзенштейна «По ту сторону звезд», в котором речь идет о возможностях кино без актеров-«звезд».

В этом коротком тексте, опубликованном Наумом Клейманом в его издании «Метода», Эйзенштейн вспоминает о том, что предлагал американскому прокату своего фильма «Потемкин» рекламный лозунг «фильма без звезд», от чего американский прокат, разумеется, отказался. Годы спустя Эйзенштейн пишет:

«Сейчас я вспоминаю этот эпизод, потому что отсутствие „звезд“ в этом фильме было одной из причин, почему внимание внутри самой работы естественно обратилось в сторону бесчисленных кинематографических проблем, которые обычно в условиях „звездных“ протагонистов в других продукциях неминуемо оставались в тени»⁴⁴.

43 Вальтер Бенямин в письме Гретель Адорно от 16.08.1935. См.: Adorno T. W., Benjamin W. Briefwechsel 1928–1940. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1994. P. 157.

44 Эйзенштейн С. Метод. М.: Музей кино, 2002. Т. 1. С. 33.

Исходя из текста «По ту сторону звезд» можно предложить и другую трактовку этого монтажного листа. «Кинематографические проблемы» должны пониматься в свете их политических последствий — как проблемы эстетического выражения политических субъектов. Это ключевая тема для Сергея Третьякова в текстах о «Генеральной линии» и советской технике монтажа⁴⁵, да и во всей «литературе факта», в которой представление факта всегда предполагает его увязку с реальностью. Развивая идеи, намеченные в «Капитале», в «Метод» Эйзенштейн обозначил отношение между фактом и его чувственной действительностью как Grundproblem — фундаментальную проблему **антропологии политического**, идеологии центра противопоставляющую эстетику своеобразий, эксцентрическую «эстетику по ту сторону прекрасного»⁴⁶.

45 Третьяков С. Кинематографическое наследие. Статьи, очерки, стенограммы, выступления, доклады, сценарии. СПб.: Нестор история, 2010.

46 Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. С. 6.

ОБ УТОПИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ: ИСТОРИЯ ОДНОГО ПРОВАЛА («АЛЬБИДУМ», 1928 ГОД)*

ДАНИЛА РАСКОВ

После провала в прокате немой фильм 1928 года «Альбидум» подлежал уничтожению. Чудом сохранился лишь один фрагмент. Оригинальное заглавие отсылает к латинскому наименованию засухоустойчивого сорта мягкой пшеницы беловатого цвета. Были и другие броские варианты названия: «Победа над Солнцем», «Черная пятница на Чикагской бирже», «Степная красавица». Сохранился сценарий Александра Чаянова и Абрама Брагина¹, эскизы декораций Александра Родченко, серебряно-желатиновые отпечатки отдельных кадров, воспоминания режиссера Леонида Оболенского (1902–1991). В 1930 году Александр Чаянов, известный экономист-аграрник, был арестован и впоследствии расстрелян. Такая же судьба ждала и прототипа главного героя фильма — Николая Вавилова. Интерес к картине вернулся в 1980-е годы вместе со всеобщей реабилитацией². Идея и сценарий этого фильма, трагичность его судьбы, могут помочь лучше осмыслить внутренние связи треугольника **«утопия — капитал — кино»** и расширить наше представление об Александре Чаянове как создателе утопий.

1 Чаянов А., Брагин А. Победа над Солнцем («Альбидум») // Киносценарии. 1989. № 5. С. 136–154.

2 Янгиров Р. К истории одной киноутопии // Киносценарии. 1989. № 5. С. 154–163; Тюрин Ю. «Альбидум» единственный фильм Чаянова // Литературная Россия (М.). 1989. № 39 (1391). 29 сент. С. 22.

* В работе над статьей существенную помощь оказали Александр Лаврентьев, Петр Багров, Алексей Артамонов и Александр Погребняк.

УТОПИЯ / КАПИТАЛИЗМ / КИНО

Поиски идеальной модели общества можно наблюдать, по крайней мере, с античности. «Государство» Платона — образец этого жанра. Но совершенно неслучайно сам термин **утопия** и всплеск интереса к этому типу письма появляются примерно в то же время, что и капитализм. Известно, что Томас Мор в 1516 году в шутливом диалоге с античностью пишет «Утопию» о «месте, которого нет», или «лучшем месте». Менее известно, что над своим произведением Мор работает по приглашению Питера Гиллиса в Нидерландах, в наиболее развитой на тот период части страны — в Антверпене, в купеческом доме «Зеркало». В отличие от провинциального Лондона, там развивается торговля на большие расстояния (связь Ганзейского союза со Средиземноморьем), происходит разделение собственности и управления (биржа), растет сеть профессиональных корпораций с одновременным ограничением их монопольного положения. Текст «Утопии» создается в сердце нового типа устройства общества и экономики — капитализме.

Не будет преувеличением сказать, что начиная с Мора утопия с ее поиском идеального становится следствием, реакцией и отрицанием нарождающегося капитализма: как известно, Мор предлагает отказаться от гордыни, а вместе с ней — от иерархии, денег и собственности. Связь эта уже не разрывается: утопия становится непременным спутником капитализма. Антиутопия лишь подчеркивает это родство. В этом смысле любая попытка показать идеальное общество вне капитализма — утопична, а с точки зрения сохранения капиталистического статуса-кво — антиутопична. Освоение нового пространства становится метафорой все более быстро меняющегося общества, устремляющегося фантазией к новым рубежам.

В латинский неологизм из вымышленного греческого — **у-топия** — изначально заложена парадоксальность, поскольку очевидно, что место, которого нет, принципиально не обнаружимо. По справедливому

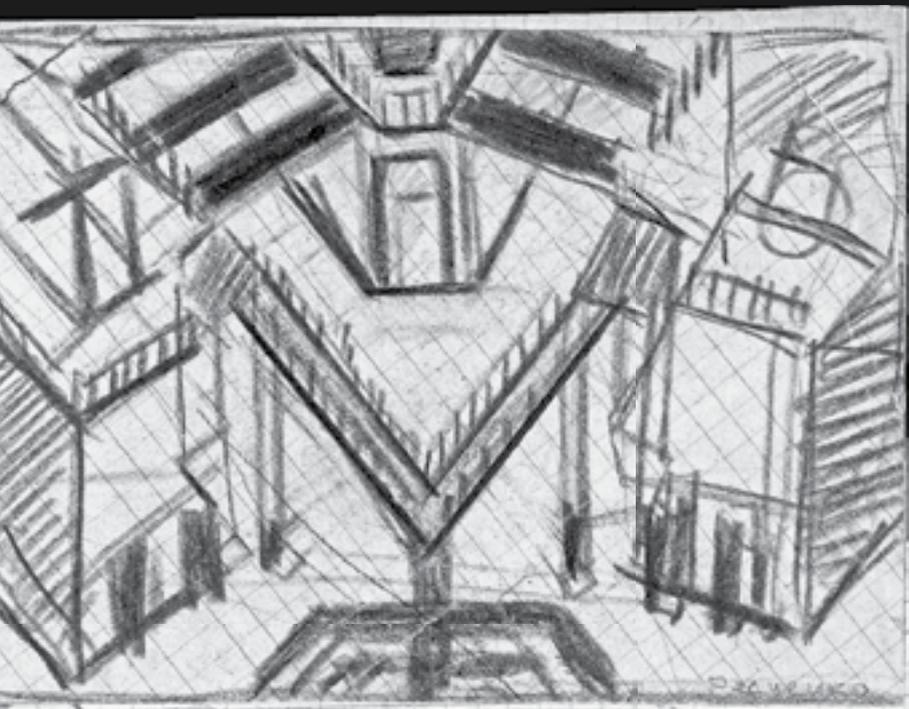
наблюдению Луи Марена, в утопии сразу намечается напряжение между горизонтом и фронтиром, тотальностью и бесконечностью, пределом и трансценденцией, закрытостью и свободой, фантазией и кодификацией:

«Свободная игра воображения в его бесконечном расширении, ограниченная только желанием <...> с другой стороны, четко закрытая тотальность, строго кодифицированная всеми ограничениями и обязательствами права, связывающего и скрепляющего место с непреодолимыми границами, которые бы гарантировали его гармоничное функционирование»³.

Четкие границы гарантируют воплощение гармонии. В то же время в утопии улавливается связанный с капитализмом парадокс между бесконечностью желаний и ограниченностью воплощения. Процесс создания утопий так же не может иметь остановки и даже приостановки, как и производство прибавочного продукта. Утопия становится неотъемлемым спутником капитализма — в ней также воплотились дух покорения новых пространств и внутренняя противоречивость.

Зачастую утопия отрицала капитализм, устранение которого открывало возможности для реализации утопических идей. После Русской революции создатели нового оказались в сложной ситуации, когда надо было строить новое общество, для чего больше было сделано утопистами, чем Марксом, который слишком мало посвятил описанию посткапиталистической формации. Мор же и другие утописты чаще давали простые рецепты. На стороне нового выступают представители художественного авангарда. Включается в эту работу и новое искусство — кинематограф, которому надо агитировать, поновому развлекать, вовлекать, обучать и направлять.

3 Marin L. *Frontiers of Utopia: Past and Present // Critical Inquiry*. 1993. 19 (3). Spring. P. 403.



«Деловой кабинет». Александр Родченко. Эскиз декораций к фильму «Альбидум». (Леонид Оболенский. 1928) © Архив Александра Родченко и Варвары Степановой

Особенно интересно, что попытки эти реализуются в эпоху, которую Юрий Тынянов определял через «киногению» бедности⁴: кинематограф в это время отличается плоскостностью, одноцветностью и отсутствием звуковой речи. Внимание на себя обращает изначальная утопичность кинематографа как медиума. Любой фильм утопичен, поскольку существует в собственном островном пространстве, или, как настаивает Михаил Ямпольский, «в своем собственном закапсулированном мире повествования, со своим пространством и временем»⁵. В кино можно выделить различные места, которых нет — **утопосы** — со своим дискурсивным пространством.

Язык кино усиливает утопический элемент, поэтому к нему обращаются как те, кто славит капитализм, так и те, кто пытается построить новое общество, отталкиваясь от критики капиталистической системы. И провал «Альбидума» — типичный случай провала построения нового типа утопии.

«АЛЬБИДУМ» КАК УТОПИЯ

В заметках по истории советского кино Евгений Марголит точно схватывает основные черты и трудности отечественного кинематографа 1920-х годов. Напряженный поиск нового языка движется между творческим экспериментом «обрадованных молодых людей» и агитационными задачами государства, ориентированными на необразованные народные массы. Эта опора на массу заставляла обращаться к архаичному, доличностному началу⁶. Во многом это объясняет

4 Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 327–331.

5 Ямпольский М. Утопия и гетеротопия. О визуальной репрезентации в кинематографе // Сеанс. 2014. № 59/60. С. 232.

6 Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012.

соседство архаики и авангарда, личности и толпы, героики и смерти. Новая модель киноискусства весьма точно описана в 1925 году Паулем Шеффером:

«Все пролетарско-коммунистическое должно быть идеально-прекрасным, все буржуазное — отвратительным и подлым. Заинтересованное государство, пользуясь быстротой кино, берет реванш за медлительность, с которой действительность следует за его намерениями. Государство, живущее с убеждением, что индивидуум — это ничто, что воля масс — все, и строящее на этом принципе сценарии своих фильмов, может оперировать лишь на очень узкой базе... Цензура, сопровождающая шаг за шагом создание картин и оценивающая любое действие с точки зрения возможности его осуществления в этом несуществующем мире, имеет, таким образом, интереснейшую возможность посредством фильма создать коммунистический идеал быта, в тысячах подробностей выработать настоящий комплекс коммунистических правил жизни»⁷.

Киноутопия колеблется между критикой подлого капитализма и созданием идеалов несуществующего еще общества. Отсюда важность этого искусства для государства.

Оба этих плана представлены и в сценарии немого фильма «Альбидум», за который берется достаточно молодой коллектив (режиссеру было только 25 лет). Действие начинается с голода 1921 года: весь урожай погибает от палящего солнца; остаются лишь одинокие чахлые колосья пшеницы, соранча, черные тучи; падают лошади, дети плачут у иссохших грудей матерей. Главным героем становится ученый-агроном — Григорий Степанович Леонов (его играет Владимир Уральский), — который с помощью селекции и мелиорации объявляет

7 Цит. по: Марголит Е. Указ. соч. С. 12.

войну Солнцу и голоду. Стихия оказывается повержена благодаря случаю: Леонов обнаруживает «пучок полнозерновых колосьев вызревшей пшеницы» и выводит новый спасительный сорт. Вместе с членом кооператива Евсеичем, который лучше знает простой быт и народную мудрость, ученый проходит долгий путь к триумфу. На первых этапах ему препятствует бюрократия в среднем звене, которая именует его не иначе как «маньяк», «комедиант», «агра-цаца картавая». Не обходится развлекательный фильм и без любовного треугольника: практикантка из Тимирязевской академии в исполнении Веры Ширяевой не сразу проникается идеями ученого, сначала ей больше импонирует лихой тарантас Персова — мелкого бюрократа от сельского хозяйства. Впоследствии агроному придется столкнуться еще и с чарами обворожительной француженки Сесиль, посланной из-за океана банкиром Ван дер Пулем, чтобы выманить секреты молодой республики. Конфронтация Запада и СССР проявляется в новинках зерна: «Супер-манитобе», занимающей две трети мирового рынка, противопоставит советский засухоустойчивый «Альбидум».

Положительный образ быта — это Дерюгинская коммуна и опытная станция: красивая местность, благоустроенное имение, инвентарь, техника, открытость науке и новациям. Быт общины не затронут Гражданской войной, в ней развиты кооперация и самоорганизация. Нельзя не обратить внимание на то, что вид и устройство Дерюгинской коммуны отдаленно напоминают аналогичные образы из «Путешествия моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» Александра Чаянова. Однако сложно сказать, что эта линия образцовой русской деревни достаточно рельефно прописана. Интриги и другие сюжеты затемняют ее положительный образ, который не становится ни назидательным, ни вдохновляющим.

В сохранившемся отрывке мы как раз видим перипетии с посевом чудесной пшеницы, которую уничтожает гессенская муха. Заведующий инструкторским отделом Губсельхоза Персов поручает отвезти

последние оставшиеся два мешка на обмолот. К мельницам с плавно вращающимися крыльями мчится автомобиль; по другой дороге, взметая клубы пыли, несется запряженная повозкой лошадь. Сыплется зерно, и после борьбы крылья мельницы останавливаются — драгоценный сорт спасен. Такими сценами наполнена условно «положительная» часть, в которой герои борются с пережитками («кулаками»), с новыми бюрократами и их волокитой, сами с собой. Протагонист побеждает в борьбе со злом, но идеал не складывается, не хватает убедительности, той мощи, что присутствовала в известной опере «Победа над Солнцем»:

«Солнце ты страсти рожало / И жгло воспаленным лучом / Задернем пыльным покрывалом / Заколотим в бетонный дом!»⁸.

Гораздо большее внимание уделяется диалогу с американским кинематографом и изображению гротескной заокеанской реальности. Тут повествование с агрономической саги все больше сбивается на мелодраму, чьи клише не слишком соответствуют критике другой экономической системы.

КРИТИКА КАПИТАЛИЗМА

Во второй части сценария — «Дерюгинская коммуна» — происходит неожиданный слом действия:

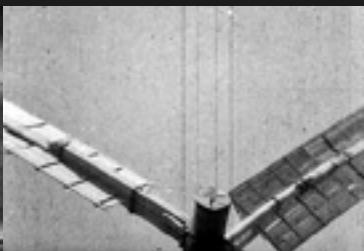
«А в то же время на противоположной стороне земного шара... Вертится глобус... В далекой Америке, в Нью-Йорке»⁹.

8 Победа над Солнцем. Опера А. Крученых. Музыка М. Матюшина. СПб.: Свет, 1913. С. 5.

9 Чаянов А., Брагин А. Указ. соч. С. 140.



Дерюгинская коммуна. «Альбидум». Леонид Оболенский. 1928 © ГФФ



Обмол нового сорта пшеницы. «Альбидум». Леонид Оболенский. 1928 © ГФФ

Сюжет, хотя и несколько избито и ходульно, переносится в другую реальность, которая находится за рубежами, за границей новой утопии, и оттуда шлет свой парадоксально желанный привет. Актеры в этих эпизодах одеваются лучше — платья, костюмы, украшения, — осанка выправляется, в дыму от сигар можно пить виски и танцевать румбу, ездить на дорогих автомобилях, иметь слуг и хотеть объять весь мир своим влиянием. Как и в более позднем советском кино, критика, скорее, завораживает и притягивает своей эстетикой, вседозволенностью, запретностью. Именно в этих сценах наиболее ярко проявляется принадлежность фильма к авангардному искусству.

В Америке — мягкие кресла, ликер, сигары, фокстрот, дорогие подарки, привлекательные блондинки, мужчины в костюмах и цилиндрах. В этой связи любопытны воспоминания Леонида Оболенского:

«На фильме я работал с Александром Родченко, про которого Маяковский говорил: „У тебя, Саша, субъективный объект“. В „Альбидуме“ мне нужно было показать одного банкира. Он встречается с дамой, которую собирается послать в качестве разведчицы в Советский Союз узнать, действительно ли там есть какой-то хороший сорт пшеницы. Великий выдумщик Родченко говорит: „Им нужно беседовать в шикарнейшей обстановке, чтоб непохоже было на полуголодную Россию. Ресторан „Яр“, кабинет, балкон, огромная люстра над столом. Белоснежная скатерть, сытая рожа, полуголое плечо, сверкающий хрусталь! А потом изобразим, как дама охотилась на тигров со слонов“. „Но это же бредово, Саша!“ — говорю я. „Нет, не бредово, мы сделаем так: огромную куклу слона в виде игрушки, которая мотает головой, и не тигров поставим, а зайцев, в которых она будет стрелять. А подбирать стреляных зайцев будет слуга-китаец. Черт-те что — сразу ясно, что дело происходит не у нас“»¹⁰.

10 Тюрин Ю. Указ. соч. С. 22.

Именно эту сцену, эти кадры из фильма «Альбидум» с нежностью упоминает в своей книге Олег Ковалов в главе об экранной пародии: «прелестная шпионка Сесиль <...> появлялась словно бы из кинематографических прерий — представляла в широкополой шляпе и сапожках наездницы, опоясанная патронташем, небрежно свисавшем с бедра, и с улыбкой поигрывала перед камерой винчестером»¹¹. Полет фантазии: охота, танцы, к этому еще добавляются дорогие украшения и мебель, полотна любимого Чайновым Рембрандта.

На одном из сохранившихся впечатков обворожительная Сесиль, которую играет Галина Кравченко, прихорашивается перед зеркалом, а точнее, перед зеркалами: сидя вполоборота, она смотрится в переносное зеркальце, а ее правое плечо видно в большое зеркало, отражающее всю сцену и дающее ей дополнительное измерение, свет и ракурс. Рашит Янгиров в своей статье о фильме отмечал особый «рваный» монтаж и изобретательную работу оператора Григория Кабалова, который советовал:

«Свет делай так. Берешь солнце, берешь зеркало, много зеркал. Отражаешь — получается много солнца. Тут солнце, там солнце, везде солнце. Чтобы волосы трещали...»¹²

Не до конца ясна цель противостояния с американской компанией. Американский капитал хочет создать самый лучший сорт зерна «Супер Манитоба» и тратит на это сотни миллионов долларов. Советский Союз противопоставляет капитализму плановое ведение хозяйства, «рабочую сплоченность и спайку». Но игра, скорее, идет по правилам, предложенным капиталом, только в нее добавляется еще один игрок; он может предпринимать нехарактерные и не вполне понятные

11 Ковалов О. Из(л)учение странного. Т. 1. СПб.: Сеанс, 2016. С. 286.

12 Цит. по: Янгиров Р. Указ. соч. С 159.

шаги, может поступаться своими выгодами ради других целей. Главное, что может представитель нового государства, — это противопоставить миру свою волю, сыграть против, удивить¹³.

В чем роль плановой экономики в мировом разделении труда? Есть явные возможности по-другому выстраивать производственные отношения, отстаивать права угнетенных. Но что происходит? Редкий сорт пшеницы появляется лишь благодаря отдельному энтузиасту и случаю. Интерес агронома не в том, чтобы накормить свою страну, а в том, чтобы продать пшеницу английским профсоюзам и насолить американцам. Показана неудавшаяся сделка с крупным банкиром, который пытается манипулировать общественным мнением, создавая фейковые новости. Леонов встречается с ним — Ван дер Пулем — в Лондоне. Сам факт этой встречи свидетельствует о возможности сговора между капиталистом и бюрократом, представляющим молодую советскую республику. Достаточно странно, что сделка по пшенице, в результате которой цена на нее должна возрасти, не состоялась, ведь это, казалось бы, выгодно и СССР. Мы видим, что от лица нового планового хозяйства сделку предлагается заключить агроному, официально представителю, который единолично может принимать решения о поставках и том, какая цена лучше для СССР. Почему-то Леонов очень радуется, что цена на зерно, из-за отсутствия сделки, упадет, хотя для страны, которая зерно выращивает и активно вывозит, падение цены грозит снижением доходов. Леонов соперничает бедным народам:

13 В 1920-е годы идет активная дискуссия о переходе от капитализма к социализму. Известно, что Ленин в этой дискуссии отстаивал позицию, что в переходный период возможен госкапитализм при диктатуре пролетариата, в рамках которого происходит процесс централизации, обобществления, рационализации в противовес мелкобуржуазной стихии. Данная капиталистическая оболочка, по мысли В. И. Ленина, могла помочь в строительстве не мирового, а национально-го социализма, при котором в крупных концессиях может участвовать и иностранный капитал. См. подробнее: Широкопад Л. Дискуссии о госкапитализме в переходной экономике (1920-е годы) // Из истории политической экономики социализма в СССР. 1920–1930-е годы. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1981. С. 23–63.

«Советский Союз не может строить свое благополучие на голоде трудящихся других стран»¹⁴. Тем самым СССР готов участвовать в сделке на капиталистический манер, вносит свой вклад в международное разделение труда — но демонстративно работает против своих интересов. Характер этой сделки показывает, что воображение рисовало в лучшем случае государственный капитализм, а не коммунизм или социализм. Радость возникает от того, что англичане покупают зерно именно у нас. Доставка дается невероятными усилиями, пароход «Леонид Красин» прорезает в шторм морские волны, и — в духе американского кино и гриффитовского «спасения в последний момент» — весть о приходе зерна появляется тогда, когда ее никто уже не ждал. Планы американского капитала разрушены.

Рациональность капиталистического мира — в магии цифр. Эту особенность отмечали и Маркс, и Зомбарт, и Вебер, да и сам Чаянов. Все качественные характеристики переходят в количественные и исчерпываются ими. В новом обществе рациональность связывается с советской бюрократией, которой, с помощью авангардных художественных средств, Родченко придает геометрическую четкость, продуманность движений по кабинету, способному принимать сразу многих посетителей — для них художником были начертаны линии рационального движения от входа к стулу и обратно. На столе — атрибут современности — телефон. Элементом этого нового рационального устройства можно назвать и табличку, которая попадает в рамку экрана в одном из кабинетов: «Рукопожатия отменяются». На пожатие рук уходит драгоценное время, к тому же в санитарно-гигиеническом плане это не соответствует борьбе с эпидемиями. Нарочитой рациональностью архитектурного замысла кабинета начальника и вывеской об отмене рукопожатий, главным образом, и ограничиваются рациональные устремления нового порядка.

14 Чаянов А., Брагин А. Указ. соч. С. 151.



Сесиль (Галина Кравченко). Эпизод «Охота со сло-
на». («Альбидум». Леонид Оболенский. 1928) © Ар-
хив Александра Родченко и Варвары Степановой



Эпизод «Деловой кабинет». («Альбидум». Леонид Оболенский. 1928) © Архив Александра Родченко и Варвары Степановой

В сценарии очень часто речь идет о миллионах или, точнее, «миллионах». Когда Леонов находит спасительное зернышко, то восклицает: «Каждое зернышко ее стоит миллионы. Этой горстью мы победим Солнце и голод»¹⁵. Посеять надо три миллиона гектаров, собрать десяти-миллионный урожай, что даст сто пятьдесят миллионов чистого дохода. Восстание против Солнца и ветра ценно тем, что даст возможность решить проблему голода. Но сценаристы на этом не останавливаются — зерно поможет наладить экспорт в Лондон и одолеть в конкуренции агропромышленные корпорации США. Магия цифр вполне капиталистическая — миллионы рублей, миллионы тонн.

Биржа, дансинг, роскошные кабинеты — все обладает шармом и эстетикой. Алчность и порок — за кадром, в кадре — красивая, сытая жизнь элегантно одетых людей. Причем в момент конфронтации оказывается, что СССР выступает как участник больших сделок, но с большими возможностями идти против своих собственных интересов. В этот переходный период СССР действует почти как крупный капиталист. Но чтобы продавать зерно англичанам, крестьянам приходится ходить босыми — это высвечивает экран. Критика капитализма часто работает на повышение его устойчивости, но в данном сценарии сама критика становится пародией. Идеино и эстетически она приближается чуть ли не к апологии.

ЧАЯНОВ-УТОПИСТ

«Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» — пожалуй, самое значительное литературное произведение Чаянова. В контексте большевизма — это антиутопия, где крестьяне взяли власть, отменили города, разбили сады и воссоздали московскую

15 Чаянов А., Брагин А. Указ. соч. С. 136–137.

эстетику времен Алексея Михайловича с колокольным звоном, игрой в бабки, самоварами и розовощекими девушками в сарафанах. Власть стала принадлежать кружку продвинутых интеллигентов, которые понимают нужды крестьянства. Основа нового общества — трудовые, семейные хозяйства при сохранении крупного производства, регулирующегося высокими налогами. Справедливости ради надо отметить, что крестьянская утопия все-таки не становится позитивным идеалом, поскольку ближе к концу своего пребывания герой, переместившийся в Москву в 1984 года, замечает тоталитарные проявления, произвол элит и идеологическую шаткость конструкции¹⁶. Чаянов осознавал, что проект крестьянской контрреволюции был смел и опасен. Неслучайно он опасался того, что на Лубянке могут заинтересоваться этим произведением, выпущенным под псевдонимом¹⁷.

Идеал Дерюгинской коммуны из фильма близок к крестьянской утопии — в ней есть кооперация, эстетика старого быта, хотя и нет уже однозначно семейного хозяйства. Симпатии Чаянова на стороне коммуны, которая взаимодействует с агрономами. Будущее сельского хозяйства в фильме не проступает как «отмена самого сельского хозяйства в современном смысле этого слова и переход к изготовлению питательных и текстильных материалов фабричным способом подобно обычным продуктам тяжелой и легкой индустрии»¹⁸ — как это в 1928 году обозначит Чаянов в специальном сборнике, посвященном жизни и технике будущего. Солнце в этом футурологическом описании становится глав-

16 См. психологический анализ крестьянской утопии: Герасимов И. Душа человека переходного времени. Случай Александра Чаянова. Казань: Анна, 1999. С. 134–160. Сравнительный анализ крестьянской утопии и более научных прогнозов Чаянова см.: Raskov D. Socialist Agrarian Utopia in the 1920s: Chayanov. // *Economia*. 2014. Vol. 4. No. 2. P. 123–146.

17 В письме А. С. Ященко из Берлина от 18 января 1923 года Чаянов выражает беспокойство тем, что его авторство станет известно на Лубянке; см.: Aleksandr Chayanov and Russian Berlin. London: Frank Cass, 1999. P. 79.

18 Чаянов А. Возможное будущее сельского хозяйства // Жизнь и техника будущего. Социальные и научно-технические утопии. М.: Московский рабочий, 1928. С. 260–261.

ным героем преобразований, поскольку для нового сельского хозяйства на фабричный манер земля вовсе окажется не нужна — растения будут усваивать «лучистую солнечную энергию». За повышением использования коэффициента солнечных лучей легко проглядывает все та же победа над солнцем. «Альбидум» (а этот сорт действительно существовал) впрямую не упоминается Чаяновым в его прогнозах развития сельского хозяйства, но за сухим обзором научной агрономии угадывается очевидная переключка со сценарием фильма:

«Во время последних засушливых лет можно было видеть реально сохранившиеся посевы засухоустойчивых растений там, где солнце нацело выжгло все остальные обычные культуры. Разработка засухоустойчивости <...> — вот один из путей развития прогрессивного сельского хозяйства сегодняшнего дня»¹⁹.

Научность будущей системы производства Чаянов усиливает метафорой: «ни один момент произвола „Николая угодника“ здесь уж не будет иметь места»²⁰. В этих сентиментальных оговорках Чаянова — наряду с его комментариями о гибнущем Аральском море и заросшем бурьяном за ненадобностью мировым пустырем — проглядывают и символы крестьянской утопии, схватываются планы Дерюгинской коммуны.

Эти оговорки как бы обрамляют футурологию и подмигивают читателю: мол, не стоит так доверять чистой науке. Массовое производство не сможет освоить изготовление некоторых фруктов и вин с их «тонкой ароматностью и вкусовыми качествами». А заканчивается очерк о будущем сельского хозяйства гимном «красной розе с ее одуряющим, свежим, сладостным запахом», которая не сможет

19 Там же. С. 269.

20 Там же. С. 281.

быть воссоздана химическим способом и не будет вытеснена стальной машиной²¹.

Акценты фильма «Альбидум» развиваются аналогично. В новом земледелии после победы над Солнцем прорастает интерес к тому, что должно уже уйти, — тонкости вкуса. Вино и красная роза становятся символами утраты. Очевидно, что в это же пространство исчезающего «органического» может попасть и зерно со вкусом настоящего хлеба. Колебания на границах утопии грозят перевернуть ее в антиутопию. В фильме таким местом утраты становится роскошная жизнь, построенная на алчности. Режиссеру, видимо, ясно, что и зрителю нравится смотреть на идеально причесанных и красиво одетых людей, танцующих в отражении зеркал под живую музыку, на эстетику биржи, где деловые люди решают судьбы мира и в зависимости от конъюнктуры обогащаются или разоряются. Тут тоже непередаваемый аромат и та же амбивалентность.

Мировая известность Чайанова не в последнюю очередь связана с тем, что он стремился найти теоретический экономический язык для некапиталистических форм хозяйствования. В центре его внимания — семейное, трудовое, крестьянское хозяйство. Но заслуга его и в том, что он ставил вопрос в более общем плане — о необходимости теории и языка, охватывающих все некапиталистические формы, и в том числе «государственный коллективизм или коммунизм». Отталкиваясь от Николая Бухарина, Евгения Варги, он пытается наметить не только критику, но и положительные основы организационной структуры будущего общества. Коммунизм, по Чайанову, отличается ориентацией на технический прогресс, использованием государственного производственного плана и внеэкономических мер принуждения²². При

21 Чайанов А. Возможное будущее сельского хозяйства. С. 285.

22 Чайанов А. К вопросу теории некапиталистических систем хозяйства // Крестьянское хозяйство. Избранные труды. М.: Экономика, 1989. С. 140.



Эпизод «На зерновой бирже». («Альбидум». Леонид Оболенский. 1928) © Архив Александра Родченко и Варвары Степановой



Эпизод «Дансинг». («Альбидум». Леонид Оболенский. 1928) © Архив Александра Родченко и Варвары Степановой

этом Чаянов формулирует три сложных вопроса. Какими методами и на основе каких принципов формировать государственный план, учитывающий тяготы и потребности рабочего класса? Как стимулировать труд? Как предотвратить появление «классовой прослойки», перераспределяющей блага в свою пользу и размывающей «высокое идейное содержание»²³?

Показ новой реальности советского общества в фильме «Альбидум», скорее, обходит эти сложные вопросы стороной. Мы видим, что на местах и в средних эшелонах советской власти не очень хорошо понимают смысл прогрессивных начинаний Леонова. Присутствует не столько четкий план, сколько желание выжить, накормить коммуны. Показано общественное сознание ученого, который беспокоится о судьбах мира и угнетенных народах, но не до конца понятно, что важнее — СССР как мировой игрок или благополучие собственных крестьян. Очевиднее первое. Будущее нового сорта зерна отдано в сценарии на волю обстоятельств: Леонов уже прикладывает к самогону, разочаровывается, теряет надежду и даже наставляет на себя наган, если бы ни случай — Вера вышибает револьвер, а бывалый Евсеич «разрезает зоб петуха и высыпает из него зерна пшеницы»²⁴. Эффектная натурализация лишь подчеркивает иррациональное начало и окказионализм нового общественного устройства. В сценарии однозначно показано, что вся судьба советской системы находится в руках бюрократии, обсуждающей планы и решения за закрытыми дверями, в том числе с представителями заокеанской стороны. Леонов — сознательный ученый, но его решение — возможно, и правильное, — принимается единолично. Сценарий фильма лишь усиливает эти нерешенные теоретические вопросы и обнажает слабости новой социальной конструкции.

23 Чаянов А. К вопросу теории некапиталистических систем хозяйства. С. 139.

24 Чаянов А., Брагин А. Указ. соч. С. 139.



«Альбидум» провалился в прокате вместе с идеей показать положительный образ прогрессивного агронома-селекционера. «Утопосы» биржи и танцевальных залов оказались привлекательнее авангардных и рационально устроенных кабинетов советских управленцев и пейзажей Дерюгинской коммуны. Провал «Альбидума» оказался симптоматичным случаем крушения утопии нового типа. Приходится признать, что едва ли не основная причина этой неудачи — в большей степени, чем работа операторов, художников, актеров, — сценарий, где американский капитал был представлен апологетично, а новая реальность недостаточно убедительно. Зритель читал: «Советский Союз не может строить свое благополучие на голоде трудящихся других стран» и понимал: на голоде трудящихся других стран не может, но на голоде своих — может.

ТЕНЕВАЯ ЭКОНОМИКА И «МОРАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ» В СОВЕТСКОМ МИ- ЛИЦЕЙСКОМ ДЕТЕКТИВЕ

ЭПОХИ ЗАСТОЯ

ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС

Бесчисленные кинодетективы были одной из самых узнаваемых примет двух последних десятилетий советского социализма. Их значение совсем не исчерпывалось задачей организации досуга вечно скучающего советского гражданина. Производство детективов было не только симптомом глубокого социального кризиса, но и попыткой объяснить его моральные причины.

Не так часто в советских детективах можно встретить классическую историю индивидуального преступления, с жертвой и скрывающимся нарушителем, злой замысел которого постепенно проясняется в результате безупречной работы проникательного следователя. В хрестоматийных «Следствие ведут знатоки» (1971–1989) или «Петровка, 38» (1980) такого рода сюжеты составляют очевидное меньшинство. Гораздо чаще речь в них идет о преступлениях экономических, о попытках — иногда внутренних, иногда внешних — подрыва не столько советского государственного строя, сколько самого советского общества. Этот подрыв так или иначе связан со стремлением переопределить место, которое в этом обществе занимает частный интерес. На фоне отношений взаимопомощи, солидарности, бескорыстной дружбы или любви в них проступает иной, скрытый «экономический человек» — и в борьбе за постоянное расширение зоны собственного комфорта он оказывается способен на предательство и коварство. В нем как будто просыпается дремлющий криминальный инстинкт, невероятную разрушительную силу которого уже не

в состоянии сдерживать принятые социальные нормы или карающая сила государства.

Социалистический следователь, в отличие от известной фигуры капиталистического детектива, предстает не как беспристрастный наблюдатель, способный к обобщению беспорядочного нагромождения деталей и производству частных выводов, но как критик, активно воздействующий на непрозрачное и подозрительное общественное целое. Лишенное внимания государства и предоставленное самому себе общество моментально начинает воспроизводить рыночные отношения. Чтобы сдерживать разрушительные индивидуалистические инстинкты, его собственных моральных сил оказывается недостаточно.

Сюжет практически каждого советского детектива связан с зоной «второй экономики»¹, то есть совокупности легальных и нелегальных рыночных отношений, сосуществующих с нерыночным социализмом. «Вторая экономика» является более широким понятием, чем «теневая», которая включает в себя лишь запрещенные законом виды экономической деятельности. Однако даже разрешенная индивидуальная экономическая активность — от торговли на колхозном рынке до пополнения частной художественной коллекции — балансирует на грани преступления, ведь там, где продукты труда обретают форму товара, воспроизводятся разрушительные для основ социализма отношения отчуждения.

Частная собственность, при социализме юридически отрицаемая, продолжает нависать над советским обществом как призрак, постоянно грозящий прорваться в мир живых из вытесненного мира мертвых. Этот дух частной собственности незаконно вторгается в действительность как непреодоленное наследие капитализма, воплощенная «живучесть традиций, привычек и взглядов прошлого»².

1 Ledeneva A. Russia's economy of Favours. Blat, Networking and Informal Exchange. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 48

2 Карпец И. Современные проблемы уголовного права и криминологии. М.: Юридическая литература, 1976. С. 67.

В позднесоветском обществе, декларировавшем построение «развитого социализма», причины преступности уже не могли принадлежать противоречиям настоящего. Предполагалось, что отсутствовавшие в базисе общественных отношений рудименты капитализма продолжали существовать на уровне сознания. Или точнее — под-сознания, противоположного социалистической сознательности, то есть способности возвысить понимание своего собственного интереса до интересов общества в целом. Предоставленное самому себе, сознание отдельного гражданина почти всегда «отстает» от его бытия³, а значит — рискует впасть в «антагонистическое противоречие»⁴ с социалистической действительностью. Содержанием последней становится советский закон, а усилия милиции по его защите — перманентной работой с несовершенным «сознанием». Такая моральная борьба, тождественная самой максиме социалистического права, может быть лишь делом специальных институтов государства, способных подняться над отдельными элементами общества, чтобы оказаться на высоте его понятия.

К началу Эпохи застоя коммунистическая партия уже не вполне воспринимается в таком качестве — она слишком медлительна, забюрократизирована и уязвима перед лицом растущей «теневой экономики»⁵. И в то же время с середины 1960-х начинается параллельный рост влияния МВД и КГБ — двух структур, каждая из которых претендует на роль гаранта моральной дисциплины в обществе. И милиция, и госбезопасность стремятся выйти за пределы ведомственных задач и предложить свой проект морального спасения погружающегося в кризис советского социализма. Почти одновременно (Николай Щелоков в 1966 году и Юрий Андропов в 1967-м) у МВД и КГБ появляются новые

3 Там же. С. 83.

4 Там же. С. 97.

5 Медведев Р. Андропов. М.: Молодая гвардия, 2012. С. 6.

руководители, ориентированные на долговременную стратегию увеличения своего аппаратного влияния.

Возглавив КГБ, Андропов не только стремится постепенно превратить его в плацдарм для достижения высшей власти в стране, но и начинает борьбу за культурную гегемонию в обществе. Постоянно расширяя контакты с художественной интеллигенцией и предлагая ей самые различные форматы творческой самореализации, председатель КГБ использует кино и литературу для продвижения в массы практической «философии» морального обновления. Ее составляющими были принципиальность, высокий интеллект и безусловный приоритет интересов страны над личными комфортом и безопасностью. Государство было прочно защищено от негативного воздействия общества с его растущим эгоизмом и бездуховностью, и именно структуры госбезопасности обладали безусловным правом предлагать ему средства лечения — нравственность, культуру и дисциплину.

Вскоре после своего вступления в должность Андропов знакомится с писателем Юлианом Семеновым, который на долгие годы становится важной фигурой культурной экспансии КГБ⁶. Лично Андропов, по признанию Семенова, был автором идеи многосерийного фильма «Семнадцать мгновений весны» (1973). Разведчики, чей профессионализм предполагает анонимность и напряженную борьбу в реальности, параллельной жизни большинства, — ключевые герои ведомственных сериалов КГБ. Мир и спокойствие советских граждан зависят от итогов этой борьбы на невидимых фронтах.

Так, в одном из ведомственных сериалов по сценариям Семенова, «ТАСС уполномочен заявить» (1984), КГБ фактически предотвращает эскалацию масштабного военного конфликта с Западом, который мог бы начаться из-за событий в некой африканской стране. Опередив возможное непродуманное решение политического руководства, сотрудники

6 Медведев Р. Указ. соч. С. 126.

госбезопасности вовремя выявляют «слабое звено» — московского дипломата, передающего секретную информацию американцам (показательно, что предатель принадлежит к государственной элите, падок на комфортную жизнь и цинично манипулирует влюбленными в него женщинами). Разоблачившие его в итоге сотрудники КГБ отличаются глубоким знанием советского общества, и в то же время не являются его видимой, публичной частью. В сериале «Ошибка резидента»⁷ (1968), выявляя иностранных агентов в среде советских граждан, контрразведчики из КГБ также не раскрывают себя — несмотря на то, что задача нейтрализации диверсантов часто связана с борьбой за рост сознательности общества⁸, сама это борьба остается скрытой и не получает выражения в публичных уроках морали. Добродетель разведчика побеждает в том числе и потому, что не требует себе похвал и признания.

Если модель гегемонии, разрабатываемая КГБ, была основана на героической дистанции по отношению к обществу, то МВД с середины 1960-х годов принципиально ориентируется на публичность. Став министром, Николай Щелоков видит свою задачу в том, чтобы восстановить серьезно пострадавшую в предшествующий период репутацию советской милиции⁹. В первые годы его руководства в МВД происходят серьезные перемены: предпринимается целый ряд мер, направленных на повышение профессионального престижа службы в ведомстве (рост зарплат, новая форма и т. п.)¹⁰, уделяется особое внимание внедрению в милицейские практики современных научных

7 Снят по книге двух высокопоставленных ветеранов госбезопасности — Владимира Петроченкова (писал под псевдонимом Востоков) и Олега Грибанова (псевдоним — Шмелев).

8 Особенно наглядно это тема раскрыта в фильме «Конец операции „Резидент“» (1986), где бездумная страсть к потреблению и преклонение перед западным образом жизни чуть не превращают двух советских студентов в невольных пособников зарубежных разведок.

9 Рубеж 1950–1960-х годов стал временем целого ряда стихийных массовых выступлений против произвола милиции. Подробнее см.: Козлов В. Массовые беспорядки при Хрущеве и Брежневе. М.: РОССПЭН, 2009.

10 Кредов С. Щелоков. М.: Молодая гвардия, 2016.



Майор Костенко (Василий Лановой) и кассир
сберкассы Ямщикова (Манефа Соболевская).
«Петровка, 38». Борис Григорьев. 1980 © Кино-
студия им. Горького

методов, происходят масштабные кадровые перестановки. Именно в это время начинают появляться милицейские сериалы, которые отражают практическую «философию» МВД, ориентированную на завоевание гегемонии в обществе. Их главные герои, советские детективы, — не только смелые профессионалы, но и неутомимые моральные проповедники. Стоя на защите закона, они понимают свою миссию как воспитание «в человеке чувства должного»¹¹. Важность этой задачи связана с непрозрачностью в социалистическом обществе границ между свершившимся преступлением и его нереализованной возможностью: нарушение закона никогда не бывает результатом случайного стечения обстоятельств, практически всегда оказываясь итогом долговременного морального падения. Всякий раз, когда советский человек неожиданно обнаруживает себя в роли преступника, долг следователя состоит в том, чтобы объяснить ему логику этого морального падения и подать руку помощи.

Душа каждого гражданина в советском милицейском детективе превращается в арену манихейского столкновения социалистической сознательности и темных индивидуалистических пережитков. Сотрудник милиции перед лицом этой схватки выступает не в качестве внешней силы закона, нейтральной по отношению к конкретной личности гражданина. Напротив, следователь возникает здесь как голос совести, проявляющий себя в тот момент, когда слишком тихо звучит совесть самого стоящего перед моральным выбором человека. Этот выбор, в свою очередь, никогда не является уникальным, но постоянно воспроизводит конфликт между частным и общественным интересами.

Вовлечение в отношения теневой экономики, таким образом, предстает здесь как моральная проблема: рыночные отношения, в явном или неявном виде присутствовавшие в советском обществе, создают

11 Карпец И. Указ. соч. С. 19.

угрозу «моральной трансформации»¹². Сюжет практически каждого советского кинодетектива — случай противостояния подобной трансформации, почти неизбежной в пространстве того, что Грегори Гроссман называл в СССР «второй экономикой»: экономики, существующей параллельно с первой, социалистической, и представляющей собой совокупность всех рыночных отношений, участниками которых к концу 1960-х годов были уже миллионы советских граждан. Важно, что «вторая экономика» не автономна от первой, а неразрывно с ней связана: рыночные отношения появляются там, где социализм оказывается не способен удовлетворить растущие потребности. Возникая как естественный ответ на торговый дефицит или несовершенство обслуживания, «вторая экономика» постоянно ставит под вопрос моральное единство социалистической личности. Во всех своих проявлениях — от «блата», то есть специфической практики неденежного обмена услугами¹³, до официально разрешенной торговли на продовольственном рынке — «вторая экономика» создает основу для скепсиса в отношении завершенности «реального социализма»¹⁴.

В позднем СССР постепенно складываются два принципиально разных подхода к практикам «второй экономики». Первый, представленный частью партийной и академической элиты, в той или иной форме стремился к осторожной легализации тех элементов «черного рынка», которые выявляли и балансировали реально существующие диспропорции социалистической экономики¹⁵. Этому «конструктивному»

12 Grossman G. The Second Economy in USSR // Problems of Communism. 1977, Vol. 26. No. 5. P. 37.

13 Ledeneva A. Op. cit. P. 4.

14 Иванова А. Изображение дефицита в советской культуре второй половины 1960-х — первой половины 1980-х годов // Неприкосновенный запас. 2011. № 3 (77).

15 Йоханна Бокман показывает, что к 1970-м годам в академическом мире стран «реального социализма» полностью утверждается господство фактически заменившей марксизм неоклассической экономики, нейтральной к любой общественной формации и потому успешно адаптировавшейся под легитимацию реформ начала 1990-х годов. (См.: Bockmann J. Markets in the Name of Socialism. The Left-wing Origins of Neo-liberalism. Stanford: Stanford University Press, 2011.)

взгляду противостоял «ликвидационный», воспринимавший любые уступки рыночным отношениям как угрозу социализму в целом. И если Институт Госплана СССР к началу 1980-х представлял теоретические аргументы в пользу ограниченной легализации, то ликвидаторы концентрировались в Институте МВД¹⁶. Фактически, милицейские «ликвидаторы» рассматривали «экономические» статьи Уголовного Кодекса (и в первую очередь 153 статью, запрещающую спекуляцию) как стратегические высоты социализма, которые необходимо оборонять от стихии рыночного поведения, захватывающей советское общество. В публичной борьбе за гегемонию МВД выступает как единственный надежный защитник социализма в ситуации инертности хозяйственных и даже партийных органов.

Показательно, что многие сюжеты программного милицейского сериала «Следствие ведут знатоки» начинаются с обращений бдительных граждан, столкнувшихся с теми или иными недостатками системы, напрямую в органы внутренних дел. Социалистическая сознательность позволяет как бы угадывать еще невидимые контуры конкретного преступления: чуткость и подозрительность добродетельного советского гражданина в отношении любых наличных элементов «второй экономики» в конечном счете практически всегда наводят милицию на реальное нарушение закона. Союз сознательных граждан и милиции направлен не только против конкретных преступников, но и на перманентное сопротивление «моральной трансформации» сограждан, создающей естественную среду для преступного поведения.

Так, в эпизоде № 10 «Знатоков» («Ответный удар», 1975) бдительная пенсионерка обращает внимание на подозрительное безразличие сотрудника пункта вторсырья к нуждам населения, что позволяет милиции раскрыть целую преступную сеть. В другом эпизоде (№ 21, «Без

16 Rutgaizer V. The Shadow Economy in the USSR // Berkeley-Duke Occasional Papers on the Second Economy in the USSR. 1992. No. 34. P. 30.

ножа и кастета», 1988) отец семейства, возмущенный халатностью домоуправления, обращается прямо в уголовный розыск и дальнейшее расследование приводит к разоблачению системы преступных злоупотреблений сотрудников ДЭЗ. Несмотря на незначительность повода, милицейский начальник начинает проверку немедленно, так как дело в конечном счете идет «о престиже советской власти». Каждое из расследуемых «знатоками» преступлений становится возможным благодаря моральным девиациям советских граждан, самим по себе не являющимися формальными нарушениями закона. Например, одной из линий эпизода «Ответный удар» становится личная драма заводского инженера — слабовольного рефлексирующего интеллигента, утаивающего от жены подлинный источник дополнительных доходов: тяга к личному благополучию и стремление уйти от конфликта делают его жертвой умелых манипуляций и шантажа со стороны лидера преступного сообщества. Борьба за спасение души интеллигента становится практически главным содержанием детективного сюжета — именно воздействие моральной проповеди следователя позволяет раскрыть это дело.

Ситуация потенциального преступления возникает везде, где публичные отношения «первой», социалистической экономики, замещаются рыночными отношениями «второй». В этой серой зоне, втягивающей в себя миллионы советских граждан, места жертвы и преступника предстают как неочевидные и динамичные: преступление происходит там, где рыночная «моральная трансформация» рождает на него «спрос». Вина, не юридическая, но моральная, в той или иной пропорции распределяется здесь между всеми агентами «второй экономики». Этот конфликт между правом и моралью раскрывается, например, в эпизоде «Знатоков» № 18 («Полуденный вор», 1985): бездумная страсть к накопительству, культ потребления и вовлеченность в рынок частных услуг заставляют жертв «домушника» также понести моральную ответственность, тогда как сам грабитель оказывается способен на проявления благородства и солидарности.

В милицейском детективе конкретное преступление является лишь частным проявлением широкой социальной среды агентов «теневой экономики», которая в целом продолжает оставаться безнаказанной. В самом деле, большинство сюжетов «Знатоков» лишь пользуются фактом преступления как возможностью описания различных фрагментов этой масштабной скрытой зоны перманентной «моральной трансформации», будь то частные коллекционеры (эпизод № 14, «Подпасок с огурцом», 1979) или дельцы теневого рынка овощей и фруктов (эпизод № 16, «Из жизни фруктов», 1981). Вовлечение в среду рыночного поведения способно деформировать и обратить в свою противоположность практически каждый аспект межличностных отношений — преданность, дружбу или любовь. Например, в многосерийном фильме Александра Бланка «Профессия — следователь» (1982) милицейское расследование раскрывает не только фактическое преступление (контрабанду и убийство), но и многолетнюю историю трогательной любви, чудовищно искаженной вторжением логики рыночных отношений. Слепая к общественным обстоятельствам любовь жены к мужу-инвалиду приводит к аморальной сделке: инвалид продает женщину своему подельнику, чтобы оплатить долг. Нравственные обязательства по отношению к объекту любви здесь уступают произвольному чувству, что приводит к моральной катастрофе. В одной из финальных сцен фильма милицейский следователь произносит перед обманутой женой впечатляющий монолог о смысле настоящей любви, которая возможна лишь на почве гуманистических и социалистических принципов, непримиримых к любым формам отчуждения.

Вмешательство милицейского моралиста оказывается неизбежным в ситуации раскола личности советского гражданина, существующего одновременно внутри двух экономических и моральных порядков. В ситуации такого расщепления, предоставленный самому себе индивид фактически обречен на поглощение темной рыночной стихией. Более того: принципиальный милиционер, всякий раз осуществляя

свою моральную интервенцию, в конечном счете остается пессимистом в отношении общества, оставшегося без опеки. Печальная мудрость следователя предполагает, что «экономический человек» является единственным органическим порождением этого общества, социалистическая форма которого продолжает сохраняться лишь благодаря государству.

Эта социально-пессимистическая установка ярко проявляет себя в детективе «Подарки по телефону» (1977) советско-латвийского режиссера Алоиза Бренча. Машинисту рижской железной дороги Петерсону постоянно звонит неизвестный, который странным механическим голосом благодарит его за отличную работу и сообщает о переводе очередной значительной суммы денег на сберегательный счет. Растерявшись и не зная, что предпринять, машинист постепенно впадает в отчаянье; он чувствует вину, но не понимает, в чем именно она состоит. В ограниченный семьей и работой жизненный цикл Петерсона вторгается иная, пугающая логика. Эта логика является одновременно и внешней (так как не имеет никакой видимой связи с повседневным существованием Петерсона), и внутренней: она как бы пробуждает скрытые темные стороны его души. Выясняется, что несчастный машинист практически одинок в своей борьбе: он боится обратиться в милицию, его не понимают близкие и коллеги. Единственный способ — взять себя в руки и попытаться сделать тайное явным. Петерсон вооружается фотоаппаратом и начинает фиксировать все подряд: погрузку и разгрузку товарных вагонов, подозрительные или растерянные лица рабочих на станции. В конце концов при участии милиции это помогает раскрыть подпольную сеть контрабандистов, посредством подкупа вербовавшую исполнителей и соучастников. Все вроде закончилось, но Петерсон уже никогда не будет прежним.

Сфера «гражданского общества», частной жизни, предстает в позднесоветском детективе как поле битвы, уже проигранной социализмом: это общество не может регулировать себя иначе, кроме как

через рынок, соответствующий чувственной природе человека. Везде, где советское государство ослабляет моральную дисциплину, в действие вступает рыночная «сатанинская мельница», перемалывающая социум на противостоящие друг другу изолированные индивидуальные существования.

Парадоксальным образом, репрессивная сила социалистического государства, защищающая советский народ от себя самого, по умолчанию признает рынок как его главное природное свойство. Это признание соответствует тому, что Карл Поланьи приписывал капиталистической «цивилизации XIX века», в которой впервые в истории появляется и устанавливает полную гегемонию идея рынка как тотального порядка. Деньги и обмен, прежде бывшие лишь функциями социальной жизни (не всегда необходимыми), отныне подчиняют себе общество со всеми его производными.

«Теперь уже не экономика „встраивается“ в систему социальных связей, а социальные связи встраиваются в экономическую систему. Общество должно быть устроено таким образом, чтобы обеспечивать функционирование этой системы согласно ее собственным законам»¹⁷.

Описывающая этот новый порядок вещей социальная теория (прежде всего политекономия) быстро принимает его как нечто естественное и соответствующее человеческой природе. Такое понимание, в свое время подвергнутое радикальной критике Марксом, удивительным образом снова занимает господствующее положение в стране «развитого социализма». Модель моральной гегемонии, предлагаемая советским милицейским детективом, основана на противопоставлении естественного «экономического человека» внешней силе

17 Поланьи К. Великая трансформация. СПб.: Алетейя, 2002. С. 70.

государства, защищающего общество от саморазрушения через активацию силы социалистического морального долга. В такой модели стихия рынка оказывается неподвластна человеческой воле, проявляя себя как общественное бессознательное.

Частная собственность, преодоленная благодаря торжеству юридической формы социализма и декларируемой им морали, воспроизводит себя как «сознание» большинства советских граждан. В своем известном тексте «Маркс и Западный мир» Эвальд Ильенков фактически утверждал, что частная собственность продолжает оставаться главным нерешенным вопросом советского общества. Социалистическое государство выступает в качестве чистой силы отрицания частной собственности как принципа, его прямой антитезы. Это «грубый коммунизм», который «не может быть ничем иным, как той же самой частной собственностью, только с обратным знаком, со знаком отрицания». Обратной стороной этого отрицания является сохранение отношений отчуждения, пронизывающих реальную жизнь. Над действительным хаотичным и несовершенным обществом, в котором человек переживает свое одиночество и конфликт с другими, возвышается абстрактное «общество», от лица которого выступает социалистическое государство и его возвышенная мораль солидарности и взаимопомощи. Это «„общество“ рассматривается еще как нечто абстрактное, как нечто отличное от реальной совокупности всех составляющих его индивидов»¹⁸.

В ведомственных милицейских детективах с невероятной точностью отражен этот главный трагический конфликт советского проекта, в котором государство, основанное на социалистических принципах, утверждает свою легитимность через перманентное недоверие к обществу, его способности к самоорганизации и в конечном счете готовности управлять собой без помощи сверху.

18 Ильенков Э. Маркс и западный мир. URL: caute.ru/iljenkov/texts/phc/marxww.html.

ПРОГРЕССИВНЫЙ ПОПУЛИЗМ ДЖУЗЕППЕ ДЕ САНТИСА: «ГОРЬКИЙ РИС» — КОММУНИСТИЧЕСКИЙ МЮЗИКЛ?

ЛОРЕНЦО КЬЕЗА

Джузеппе Де Сантис (1917–1995) по праву считается одним из отцов-основателей неореализма. Несмотря на внушительный теоретический вклад и международный успех некоторых фильмов Де Сантиса, должного признания у критики он не получил. Режиссер был убежденным коммунистом. Когда в 1949 году «Горький рис» номинировали на «Оскар», визу в США ему не дали. Да и в Италии политический истеблишмент (в том числе и итальянская коммунистическая партия) всячески третировал Де Сантиса, и, не сумев найти продюсера, режиссер переехал в социалистическую Югославию, где снял еще один фильм, номинированный на награду американской киноакадемии, — «Дорога длиною в год» (1958). Последняя из известных его картин — «Они шли на Восток» (1964), совместный советско-итальянский фильм, в котором Де Сантис безжалостно обличал провальную военную операцию Муссолини 1941–1943 годов на Дону. После 1972-го режиссер уже не мог раздобыть деньги на съемки. Это не помешало ему продолжать писать сценарии, чем он и занимался все восьмидесятые. Примечательно, что один из его последних неоконченных проектов посвящен тому, как девять женщин-террористок, связанных с «Красными бригадами» и «Первой линией», на четыре часа отлучились из тюрьмы особого режима. В русле основных принципов неореализма, главную роль в фильме должна была сыграть бывшая террористка Сюзанна Ронкони, сумевшая бежать из такой тюрьмы в 1982 году.

В данной статье я проанализирую самый известный и недооцененный фильм Де Сантиса «Горький рис» как произведение, требующее многоуровневого прочтения. В центре этой картины — эксплуатация женщин, работающих на рисовых полях. С одной стороны, фильм можно рассматривать как развлекательный, коммерческий проект с традиционным мелодраматическим сюжетом, в котором автор явно задействует зрелищную хореографию бродвейских мюзиклов и не без вуайеристского наслаждения крупным планом дает груди и бедра героинь. С другой стороны, от других произведений неореализма этот фильм отличает радикальная критика капитализма. «Горький рис» одновременно иронично обличает послевоенный американский миф об изобилии и демонстрирует, как этот миф использовался в конкретной ситуации, чтобы разрушить солидарность между легальными и нелегальными работниками в сфере сельского хозяйства. Я утверждаю, что два эти на первый взгляд несопоставимых аспекта (вуайеристский эскапизм и антикапиталистическая агитация) могут сочетаться в контексте самопровозглашенного прогрессивного популизма Де Сантиса. Его неореалистическое кино должно было служить формой развлечения, посредством которой трудящиеся массы могли обрести классовое сознание.

Для начала обрисую в общих чертах, как Де Сантис сам понимал неореализм, и опишу ряд ключевых характеристик его кинематографа.

Неореализм для него был прямым продолжением итальянского сопротивления национал-фашизму. Простые и зачастую практически безымянные представители итальянского рабочего класса в произведениях неореализма выступили в качестве главных героев — впервые в истории итальянской культуры. Это стало возможным лишь потому, что в период Сопротивления простые итальянцы стали действительными историческими героями. Если бы свержение фашистского режима не было обусловлено определенным уровнем народного возмущения, снимать истории о рабочих фабрик и рисовых

полей, рыбаках или крестьянах было бы невозможно. Но эпоха радикального неореализма продлилась недолго: после прихода к власти христианских демократов и параллельного отказа итальянской компартии от идеи революции в конце 1940-х режиссеры-неореалисты в большинстве своем пошли на попятную, а затем и вовсе отказались от прежних политических позиций. Пальмиро Тольятти резко изменил свое мнение о фильмах Де Сантиса — и это служит ярким показателем подобного «возвращения к порядку». В письме от 5 октября 1949 года Тольятти еще горячо защищает режиссера от злопыхателей ждановского толка и пишет о фильме «Горький рис»: «Не понимаю, почему из всех позорных киноподелок, которые мы видим в Италии, мы критикуем с точки зрения эстетики именно фильмы, снятые нашим товарищем [Де Сантисом]»¹. Всего лишь три года спустя вышел его фильм «Рим в 11 часов» (1952), в основу сюжета которого легла реальная история: в одном из римских домов под тяжестью толпы безработных женщин, пришедших по объявлению о работе, обрушилась лестница. После премьеры Тольятти позвонил Де Сантису и посоветовал «сделать паузу и успокоиться»².

Де Сантис всегда подчеркивал важность Сопротивления — и в связи с этим делал акцент на той пропасти, что отделяет неореализм от фашистского кино. Однако столь четкое разграничение можно и оспорить. Историки кино сегодня сходятся в том, что открытая опора режима на кинематограф как средство ухода от реальности и инструмента идеологической обработки (не говоря о развитии жанра кинохроники с его тщательно срежиссированными «фальшивыми новостями») послужила серьезным материальным, экономическим и культурным подспорьем для успеха итальянского послевоенного кино. Любопытно, что, несмотря на присущую ему коммунистическую

1 См.: Fiori S. Togliatti recensore // La Repubblica. 2005. Marzo. 11.

2 См.: Masi S. Giuseppe De Santis. Firenze: La Nuova Italia, 1981. P. 13.

воинственность, Де Сантис был одним из редакторов престижного журнала *Cinema*, во главе которого стоял младший сын Муссолини, Витторио. Если, как утверждает Де Сантис, этот факт действительно позволял ослабить политическое давление на редакцию, то сложно отрицать связь журнала с фашистами.

Однако того, что Де Сантис был приверженцем революционного марксизма, никто не оспаривает. Чтобы лучше понять, каким образом он создавал кино, согласующееся с этой повесткой, необходимо ввести еще одну политическую категорию, а именно **прогрессивный популизм**. Что означает «прогрессивный (или эмансипаторный) популизм» в данном контексте? По убеждению Де Сантиса, реализм в кино должен стремиться не только изображать эксплуатацию пролетариата, но и привлекать этот пролетариат в кинотеатры. Неореалистическое кино — это не просто кино о представителях рабочего класса, это кино **для** них. Соответственно, как парадигматически демонстрирует фильм «Горький рис», неореалистическое кино должно быть одновременно и формой развлечения для масс, и средством, с помощью которого они осознают, что их эксплуатируют (то есть обретают классовое сознание). Говоря словами Антонио Витти, «политической целью Де Сантиса было создать настоящий **голос народного рассказчика** и предложить, посредством кинематографа, форму развлечения для масс и **средство стимулирования социальных и политических перемен**»³ — форму, в которой, важно добавить, развлечение служит механизмом подобной стимуляции.

Для Де Сантиса со всем этим непосредственно связана необходимость развлекать массы с целью расширить их классовое сознание, а это значит, что реализм вполне согласуется с мелодрамой на уровне сюжета. Фильмы Де Сантиса, с одной стороны, часто крайне

3 Vitti A. Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema. Toronto: University of Toronto Press, 1996. Выделено мной. — Л. К.

мелодраматичны (и даже отдают китчем — достаточно вспомнить сцену на бойне в «Горьком рисе»). С другой — мелодраматические истории практически всегда сняты у него на натуре, часто в деревне. Именно ландшафт (прежде всего сельский ландшафт — как, например, рисовые поля в «Горьком рисе», вовсе неслучайно принадлежавшие семье Аньелли), а вовсе не непрофессиональные актеры, оказывается отличительным реалистическим элементом в кинематографе Де Сантиса. В то же время этот реалистический элемент открыто уходит от канонов современного ему искусства соцреализма и вместо этого намеренно обращается к устоявшейся традиции пейзажа в итальянской религиозной живописи (как отмечают критики, сцены отчаяния Габриэллы в «Горьком рисе» после того, как у нее случился выкидыш, отсылают зрителя к иконографии оплакивания Христа Марией). Продуманное размывание и усложнение границы реализма — границы того, что является и что не является реалистичным с точки зрения нарратива и визуальной составляющей, — не означает, будто Де Сантис уходит от марксистской эстетики и ударяется в ностальгическое «коммунитарное» или феодально-социалистское прошлое (как часто — справедливо или не очень — характеризуют кинематограф Пазолини). Напротив, своеобразный реализм Де Сантиса глубоко резонирует с идеей Антонио Грамши о «национально-популярном», то есть с эстетической концепцией, согласно которой произведения литературы и визуального искусства должны выражать характерные, глубинные черты конкретной национальной культуры, — эти черты должны мгновенно распознаваться всеми людьми и тем самым способствовать подъему их классового сознания. В данном контексте нам следует также вспомнить слова Ленина из работы «Детская болезнь левизны в коммунизме»: в противостоянии «левацкому» пуризму и «рабочей аристократии» главная (культурная) задача для коммунистов — «исследовать, изучить, отыскать, угадать, схватить национально-особенное, национально специфическое в **конкрет-**

ных подходах каждой страны к разрешению **единой** интернациональной задачи»⁴.

Можно убедительно доказать, что «национально-популярная» мелодрама с мощным элементом фантазии всегда заметно присутствовала в классическом неореалистическом итальянском кинематографе. Сюжет шедевра Витторио Де Сики «Похитители велосипедов» (1948) крутится вокруг невозможности случайно встретить одного и того же человека (вора) трижды за три дня в городе (Риме) с населением в три миллиона человек. В финале фильма Де Сики с очень подходящим названием «Чудо в Милане» (1951) и страстной проповедью о врожденном добросердечии и действенной солидарности люмпен-пролетариата миланские нищие улетают на метлах в «страну, где слова „доброе утро“ действительно значат доброе утро». Однако Де Сантиса отличает и даже делает уникальным способность признать, что реализм **необходимо** смешивать с вымыслом, что «реального» реализма — будь он социалистический или любой другой — не существует, и использовать это знание в собственных коммунистических целях. В понимании Де Сантиса нереалистическую мелодраму можно конструктивно задействовать в произведении, обличающем социальную несправедливость, — притом что в остальном это обличение остается квазидокументальным и хорошо задокументированным. Как считает Лоутон, «Де Сантис увел итальянское кино от соблазна увлечься псевдообъективной реальностью»⁵. Говоря словами самого Де Сантиса, «моя позиция в связи с реализмом подразумевает преобразование реальности. <...> Я считаю, реализм никоим образом не исключает вымысел или прочие классические кинематографические приемы»⁶.

4 Ленин В. Детская болезнь «левизны» в коммунизме // Ленин В. Полное собр. соч. 5-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1981. Т. 41. Стр. 77. Выделено автором.

5 Lawton B. Foreword // Vitti A. Op. cit. P. 20.

6 Цит. по: Martini A., Melani M. De Santis // Miccichè L. Il neorealismo cinematografico italiano. Venezia: Marsilio, 1975. P. 313.

Introducing
Silvana **MANGANO**

A FRESH AND UNAFFECTED
ACTRESS WITH PRIMITIVE BEAUTY!

De SANTIS

in
"BITTER
RICE"
starring

DORIS
DOWLING

RALPH *** VICTOR
VALLONE GASSMAN

A LUX
Release

An earthy drama of
human passions among
women rice workers in
the Po Valley.



«Впервые на экране — Сильвана Мангано. Естественная актриса первозданной красоты». Американский плакат к фильму «Горький Рис». (Джузеппе Де Сантис. 1949) © NotreCinema



Работа на рисовом поле. «Горький Рис». Джузепе Де Сантис. 1949 © The Criterion Collection

Явную очарованность Де Сантиса американским кино (за что его нередко и необоснованно осуждали) и популярной культурой в целом следует рассматривать с этой же точки зрения. Отчетливое влияние на творчество режиссера русского реалистического кинематографа и политически ангажированного американского кино 1930-х годов (например, «Толпы» (1928, Кинг Видор)) не мешают Де Сантису воздать должное жанру вестерн (особенно в том, что касается развития популярного мифологического нарратива) и бродвейским мюзиклам (особенно с точки зрения хореографии массовых сцен). Те кадры из «Горького риса», где десятки рабочих сажают рис, распевая при этом политически окрашенные песни, можно считать в этом смысле парадигматическими. Они сняты с высокого крана (кадр, заслуженно признанный классическим), чтобы дать зрителю ощущение всеобщей симметрии и координации движений. Скрещение развлечения и революционной идейности воплощается здесь в жизнь самым непосредственным образом. Обличение капиталистической идеологии и пропаганда пролетарской культуры имманентно начинаются с того, что автор беззастенчиво перенимает самые характерные приемы капиталистического шоу-бизнеса. Для Де Сантиса иконография той же Джинджер Роджерс дидактически подходит для распространения коммунистических идей ничуть не меньше, чем крестьяне Мао или реальные итальянские крестьяне, работающие на рисовых полях и поющие «если думаешь, что восемь часов — это мало, поработай сам — увидишь, в чем разница между работой и командованием». В соответствии с замыслом Де Сантиса, «Горький рис» может быть прочитан как минимум на трех уровнях. Каждый уровень адресован конкретной аудитории или социальному классу. По словам Стефано Маззи, «Горький рис» — это «одновременно фильм для низших слоев, среднего класса и искушенных киноманов»⁷. Но в конечном итоге вся эта стратификация должна уступить место единому

7 Masi S. Op. cit. P. 48.

антикапиталистическому посылу, нацеленному на преодоление классовых различий. Для Де Сантиса фильмы должны быть понятны детям и взрослым, крестьянам и рабочим, а не только тем, кто ходит в киноклубы, нескольким критикам и интеллектуалам.

На первом и самом сложном уровне «Горький рис», несомненно, остается интеллектуальным фильмом с акцентом на классовой борьбе и иллюзиях, с помощью которых капиталистическая идеология одурманивает рабочий класс. Здесь ключевым становится конфликт и диалектическое переплетение «иллюзии» и «реальности». **Реальность** представляет собой, в первую очередь, прямую эксплуатацию работников на рисовых полях и то, как капиталисты пытаются ослабить солидарность между нелегальными работниками и теми, кто работает по контракту. В надежде получить работу нелегалы становятся *crumière* (штрейкбрехерами); единственный способ для них заключить контракт — это увеличивать производительность, тем самым вызывая враждебную реакцию работающих легально. Реальность представлена исключительно реальностью капитала, и фильм показывает нам, что эта реальность структурно замаскирована целым рядом иллюзий, возникающих, главным образом, в форме **внушенных желаний**, искусно вводящих представителей рабочего класса в заблуждение. Так, например, главная иллюзия о легкодоступности беззаботной жизни в «Горьком рисе» привлекает, развращает и в итоге убивает главную героиню Сильвану. Многочисленные метафоры подчеркивают и усложняют конфликт между реальностью и иллюзией на протяжении всего фильма: ожерелье, украденное Вальтером и служащее главным объектом внушенных желаний Сильваны, оказывается подделкой; танец с ней Вальтера и заигрывание с Франческой призваны лишь сбить с толку полицию; в первой сцене сам фильм представлен как якобы документальный, но рассказчик вскоре оказывается лишь очередным актером. Посыл Де Сантиса здесь и тонкий, и отчетливый: при капитализме, и особенно

при потребительском капитализме мы все рискуем превратиться в картонные фигуры, которые в другой сцене фильма солдаты многозначительно несут на стрельбище.

Однако атака Де Сантиса на то, что Пазолини впоследствии назовет «гедонистическим капитализмом», также оказывается двусмысленной. На втором уровне, нацеленном главным образом на средний класс, «Горький рис» можно рассматривать как коммерческий эскапистский фильм, в центре внимания которого не только зрелищная хореография, но и, в годы репрессированной сексуальности, вуайеристская эксплуатация женских тел в качестве сексуальных объектов. Из никому не известной восемнадцатилетней актрисы Сильваны Мангано фильм сделал звезду международного масштаба — ее часто представляли как «итальянский ответ атомной бомбе». Все критики — и те, кто был настроен благожелательно, и те, кто резко ругал картину, — единодушно признавали, что главной причиной кассового успеха «Горького риса» стала чувственность Мангано (или, если без ханжества, ее едва прикрытые соски), а не всё, что мы до сих пор обсуждали. В Италии правые партии и церковь осудили фильм как порнографический и включили его в список запрещенных; левые партии посчитали, что откровенный эротизм затмил собой политическое послание. Как удачно сформулировал один из ведущих интеллектуалов итальянской компартии того времени, «рабочих не просветить голыми ногами Сильваны»⁸.

Сегодня интересно задаться вопросом: удастся ли Де Сантису воспеть, говоря словами Лоутона, «чувство освобождения, увиденное им у работающих, объединенных в профсоюзы, независимых и автономных в своей сексуальности женщин»⁹, которых нанимали для сезонной работы на рисовых полях? В нескольких интервью Де Сантис

8 Цит. по Vitti A. Op. cit. P. 38.

9 Lawton B. Op. cit. P. 19.

настойчиво повторяет, что именно в этом и состояло его намерение. Учитывая пуританские и женоненавистнические нравы, характерные для итальянского общества конца 1940-х годов, элемент сексуальной автономии действительно четко прослеживается в сцене, когда самостоятельно приехавшие на рисовые поля из других регионов страны работницы и местные крестьяне напропалую флиртуют вечером у высокой стены. Также Де Сантис подчеркивает: он хотел показать, как политическое мужество женщин сочетается с тем, что безо всякого стыда они стоят полуобнаженными перед мужчинами и даже открыто требуют защитить свои права. Тем не менее трудно отделаться от ощущения, что в данном конкретном случае «Горький рис», по большому счету, в идеологическом плане приводит к ситуации короткого замыкания. Несмотря на относительно прогрессивную позицию Де Сантиса в отношении сексуальности и в чем-то благодаря ей, женщины в фильме в конечном итоге превращаются в сексуальные объекты — парадоксальным образом это выглядит даже слишком откровенно для капиталистической идеологии конца 1940-х.

Наконец, на третьем уровне (который, естественно, не свободен от влияния второго) «Горький рис» дидактически ориентирован на необразованных и зачастую все еще неграмотных представителей низших слоев населения. Делается это посредством анализа, использования и усложнения мифологического восприятия жизни — глубоко укорененного в традиционной крестьянской культуре и одновременно активно присутствующего в импортируемых американских фильмах в жанре вестерн — в качестве средства пропаганды коммунистической идеи. Иными словами, фильм «Горький рис» предполагает явное наличие четкого, почти манихейского разграничения между добром и злом, победителями и проигравшими, когда хорошие в итоге побеждают, плохие — проигрывают, но отдельные положительные люди обречены дорого заплатить за свои грехи. В этом смысле фильм Де Сантиса изобилует стереотипами:

злобная парочка (Вальтер и Франческа) противопоставлена хорошей паре (Марко и Сильвана — в начале); плохой человек (Франческа) раскаивается, но ее бывший возлюбленный, неисправимый преступник (Вальтер), угрожает ей; у плохого парня все складывается неудачно, но в процессе он умудряется соблазнить и растлить хорошего человека (Сильвану), которая в итоге признает свои ошибки, но погибает из-за злодея.

В педагогически-политическом плане важно обратить внимание на то, как в фильме меняются ролями Франческа (воровка искупает свою вину) и Сильвана (наивную простушку ведут к гибели). Франческа довольно прямолинейным образом оказывается спасена, как только становится рабочим человеком, пролетарием и, что важно, демонстрирует солидарность с новыми товарищами. Сильвану, наоборот, изгоняют из коллектива, как только ей в голову ударяет идея легкой богатой жизни; визуально это ярче всего показано в брутальной сцене после изнасилования, когда героиня в отчаянии противопоставлена группе женщин, хлопочущих вокруг Габриэллы, только что потерявшей ребенка. Таким образом, Де Сантис продвигает простую, но действенную мысль: вместо старого крестьянского — и глубоко христианского — мифологического горизонта в конце 1940-х годов новый опасный миф возникает в среде итальянского простонародья — миф о капиталистическом изобилии и связанная с ним мечта об индивидуалистском, эгоистичном американском образе жизни. Как считает Антонио Витти, «фильм демонстрирует, как пристрастие к внушенным желаниям воплощается в стремлении Сильваны обладать ожерельем и останавливаться в шикарных гостиницах», не говоря уже о ее пристрастии к глянцевым журналам, жевательной резинке и буги-вуги, «и ведет ее к предательству и смерти»¹⁰. По убеждению Де Сантиса, с мифом капиталистического потреби-

10 Vitti A. Op. cit. P. 41.

тельства можно сражаться только на его же поле, используя диаметрально противоположный миф рабочего класса (пролетарское пробуждение Франчески), который, в свою очередь, отфильтрован через объединяющий — и в этом качестве национально-популярный — религиозный миф об искуплении.

В заключение можно было бы отметить, что, несмотря на наличие трех разных уровней и целевых аудиторий, в «Горьком рисе» присутствует некий общий, объединяющий посыл. Будучи коммунистом, который перенимает язык и технологию капиталистической индустрии развлечений диалектически, Де Сантис обличает американизацию послевоенной итальянской популярной культуры, подрывающую солидарность рабочего класса. Политическая воинственность первого (интеллектуального) уровня периодически пронизывает и третий (педагогический) уровень, как демонстрирует парадигматический обмен репликами между Марко и Сильваной.

«Сильвана: В Америке все электрическое!

Марко: Точно, и стул электрический есть!»

КТО ПОДСТАВИЛ КАРЛА МАРКСА? НЕО-МАРКСИЗМ И СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ КИНО

ЯРОСЛАВ ГРАДИЛЬ / ДАРИНА ПОЛИКАРПОВА

В теорию кино неомарксизм вошел в середине 1970-х годов и для нескольких поколений исследователей стал одной из центральных методологий. Приставка «нео» неслучайна: несмотря на многочисленные упоминания Маркса, основной опорой нового дискурса служили теоретические работы Луи Альтюссера и Антонио Грамши, сильно сместившие первоначальные акценты. Неудивительно что неомарксизм набрал популярность в проникнутых революционным духом 1960-х, однако спустя почти полвека этому подходу можно справедливо адресовать некоторые методологические вопросы: насколько, на самом деле, он марксистский? И насколько он пригоден для изучения кино? Не упустил ли марксизм из виду базовые для учения проблемы, пройдя двойную переработку — к неомарксизму как таковому и далее к его апробации в теории кино?

С одной стороны, закономерен вопрос от ортодоксальных марксистов: может ли марксистская кинотеория функционировать без помощи порядком изношенной мумии «критической теории» (культурного марксизма, не имеющего отношения к Марксу)? С другой стороны, вопросом о том, что открывает марксизм как методология, имеют полное право задаться исследователи кино. Аппаратная теория — адаптированный Жаном-Луи Бодри для кинотеории концепт идеологического аппарата Альтюссера — стала общим местом, универсальным ответом на вопрос об идеологической природе кинопроцесса и зрительского восприятия. В 1980-е годы, с утверждением

культурализма (во многом построенного на британских культурных исследованиях (cultural studies)), популярность Альтюссера на теоретической сцене сменилась культом Грамши, благодаря чему исследовательский акцент сместился в сторону проблемы восприятия массового кино разными социальными группами и их сопротивления господствующей идеологии. Однако сам кинематограф вновь рассматривался как нечто вторичное по отношению к обозначенной проблематике — в одном ряду с другими явлениями, существующими в условиях капитализма. Его эстетическое измерение продолжало ускользать от исследователей, работающих в рамках марксистского дискурса, который, несмотря на это очевидное упущение, тем не менее претендовал на возможность дать исчерпывающий ответ на любой поставленный вопрос.

Сегодня нужна новая ревизия теории кино. Нам предстоит выяснить, что мы подразумеваем под неомарксизмом как методологией, по-пробовать критически отнестись к уже состоявшимся попыткам изучения кино последователями неомарксизма и попытаться найти ответ на вопрос, возможна ли марксистская кинотеория в принципе. Со стороны марксизма призыв, необходимый для преодоления существующих проблем, мог бы звучать следующим образом: «Назад к Марксу!» Со стороны теории кино — «Вперед к исключительности кино как объекта исследования!»

ИСТОРИЯ И ПРОТИВОРЕЧИЯ

НЕОМАРКСИСТКОЙ КИНОТЕОРИИ

Проблема, которая встает перед нами в ходе рассмотрения развития неомарксизма на протяжении XX века и о которой теперь необходимо заявить, — это **тотальная аберрация марксизма** в теории кино, где ссылки на Маркса, в большинстве своем, стали

не более чем риторическими фигурами, употребляемыми либо экспрессивно (например, в среде марксистских кинокритических журналов, редакторы которых относят себя к «левым»), либо квазиметодологически — т. е. опосредованно, когда теоретической основой на самом деле являются не тексты Маркса, а работы тех, кто осуществил их радикальную переработку. Случаи, относимые к первой категории, появлялись спорадически и сосуществовали с магистральными направлениями кинотеории. Про тексты второй категории можно сказать следующее: неомарксизм, начавшийся с Франкфуртской школы, обращается к кино в рамках проблемы «культурной индустрии». Подобный интерес к кинематографу как частности заметен уже в работах немецкого социолога Зигфрида Кракауэра, чьи работы о влиянии кино на социологию масс, часто воспринимаемые в контексте советской «теории отображений», и сегодня рассматриваются в качестве одних из ключевых для классической теории кино¹. Вместе с тем, до Второй мировой войны такая постановка вопроса была актуальна скорее на уровне отдельных исследований, нежели организованного кинотеоретического направления. Труды же Франкфуртской школы задали тренд на восприятие голливудского кинематографа как идеальной репрезентативной модели омассовления культуры, закрепив за ним ряд негативных коннотаций, оказавших влияние на последующую теорию. Интересующее нас положение вещей — становление неомарксизма одним из «больших нарративов» кинотеории — складывается позднее: со второй половины 1960-х годов, когда левый поворот в западноевропейской и американской интеллектуальной жизни достиг своего пика.

1 См.: Кракауэр З. 1) Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977; 2) Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

Неомарксизм, претендующий на возобновление активной теоретической работы с текстами Маркса, предложил новые условия: можно сказать, что на место экономического базиса как основы встают те вопросы, которые Марксом относились к надстройке. Раскрыть это возможно на примере одного из центральных концептов, с помощью которого разворачивалась мысль неомарксистов, — отчуждения. Маркс выделяет четыре типа отчуждения человека: **от процесса труда, от продукта труда, от своей собственной сущности, людей друг от друга**². Их условно можно разделить на две категории — базисные (первые два типа) и надстроечные (вторые два). Особенность неомарксизма состоит в том, что он обращает внимание только на «антропологически-экзистенциальные» грани отчуждения, классифицированные нами как надстроечные, не видя отчуждения в его полноте. Таким образом, неомарксизм в теории кино отчуждается и от кино, и от марксизма, поскольку вообще не работает с двумя первыми категориями отчуждения — экономическими. Это может быть концептуально выражено в идее Грамши о том, что коммунистический человек предшествует коммунистическому обществу и что работать надо именно с человеком, сделав его, при содействии культуры, коммунистическим. Вместе с тем, остается большой проблемой то, что культура, с помощью которой неомарксисты хотят изменить человека, в капиталистическом обществе коммунистической не является. Несмотря на это, призывы новых левых отклониться от магистрального курса классовой борьбы и интегрировать учение Маркса в культурный контекст получили разнообразное практическое воплощение в рамках кинотеории.

С конца 1960-х годов по всему миру создаются новые киножурналы марксистского толка. Проиллюстрировать тенденцию мы можем на примере американского «Cinéaste» и британского «Screen». Первый,

2 Маркс К. Экономико-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М.: Государственное издательство политической литературы, 1956. С. 6; 563–567.

если мы вспомним сказанное ранее, можно назвать журналом **от** марксистов — журналом с ясным политическим взглядом в риторике и контенте. «Искусство и политика кино были той парой понятий, которые заботили „Cinéaste“ со дня его основания в 1967 году»³. Редакционная политика журнала с самого начала предполагала освещение кинематографа стран третьего мира, чей расцвет происходил как раз в это время, поддержку антивоенных выступлений и т. д. В теоретических дебатах редакция «Cinéaste» также принимала участие, впрочем, скорее экспрессивно, чем аргументированно, — посредством карикатур и настойчивого противопоставления практики бездеятельной теории. «Cinéaste» — это, в первую очередь, **позиция**. Пользуясь расхожей формулой Годара — это политический журнал, но не журнал, сделанный политически: он может сочувствовать, прославлять, рассказывать, но он не будет преобразовывать сам способ восприятия кино. В этом его существенное отличие от другого полюса нашего исследования — журнала «Screen», давшего название кинотеоретической парадигме 1970-х годов, — **субъект-ориентированной теории** или **screen theory**⁴.

Субъект-ориентированную теорию формирует ядро из четырех основных направлений — неомарксизма, психоанализа, семиотики и постструктуралистской литературной критики. Под неомарксизмом в данном случае понимается корпус текстов французского философа Луи Альтюссера, ставшего поставщиком большого количества концептов для обновленной кинотеории — **идеология, аппараты, интерпелляция, сверхдетерминация** и т. д., — которые, совмещенные с идеями лакановского психоанализа, стали парадигмальными для screen theory.

3 Sclar R. Cineaste's Early Years: The Quest for a Radical, Readable Film Criticism // Cinéaste. 2007. Vol. 32. No. 4. P. 34.

4 См.: Bordwell D. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory // Post-Theory: Reconstructing Film-Studies. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996. P. 3.

Обобщение альтюссеровской «идеологии как системы репрезентаций» задало обличительный тон разговору о кино как источнике опыта, отличного от других в частности, но столь же репрессивного в целом⁵. В одной из самых влиятельных статей этого периода, автором которой стал французский теоретик Жан-Луи Бодри, кинематограф был представлен как один из «идеологических аппаратов» — «киноаппарат», — поставляющий значения и осуществляющий во время сеанса конструирование субъективности зрителя, лишенного любой самости⁶. Концепция Бодри строится на сопоставлении киноаппарата и ренессансной перспективы, призванной дать иллюзорное ощущение объективности, а в специфическом случае кино — иллюзию длительности. Теория кино при таком абсолютизирующем подходе превратилась в практику вычитывания из фильмов «фигур умолчания» — поиска и анализа тех приемов (в общем-то, всех), которые являются имплицитными проводниками идеологии. Здесь на помощь пришли психоаналитические концепты, адаптированные Лаурой Малви⁷ и Каджей Сильверман⁸ — **теория «шва», пристальный взгляд, голос матери**. Несмотря на то что репрессивность приписывалась кинематографу в целом, основным объектом нападок стало голливудское кино как наиболее старательно скрывающее собственную сконструированность под реалистическим покровом и производящее однозначный гипнотический эффект. Самой репрезентативной и подробной статьей, посвященной критике Бодри, можно назвать текст Вэнса Киппли-мл. «Чей аппарат?»⁹

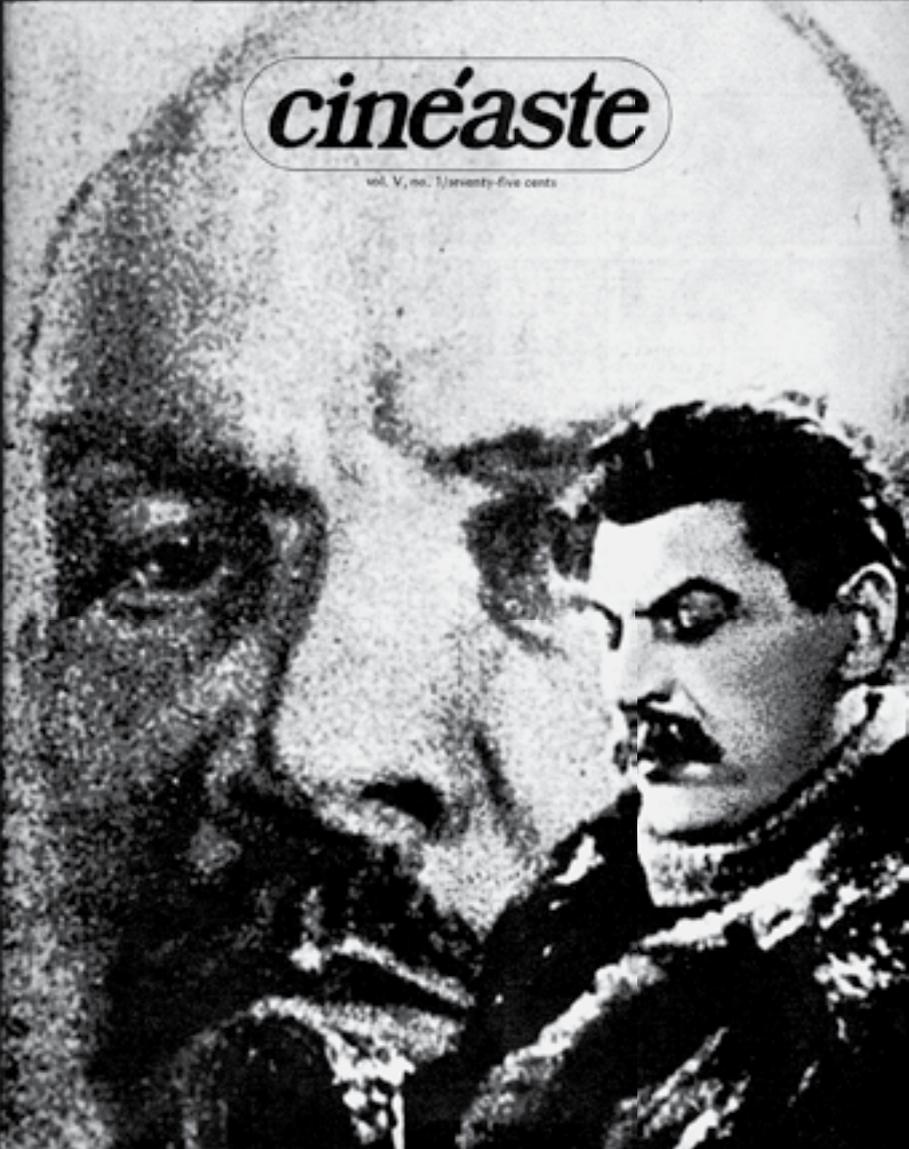
5 См. Stam R. *Film-Theory. An Introduction*. Malden, MA: Blackwell, 2000. P. 134.

6 Baudry J. L., Williams A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // *Film Quarterly*. 1974–1975. Vol. 28. No. 2. P. 39–47.

7 Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории*. М.: Профили, 2000. С. 280–296.

8 Silverman K. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalyses and Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988.

9 Kopley Jr. V. Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History // *Post-Theory: Reconstructing Film-Studies*. P. 533–549.



cinéaste

vol. V, no. 1, twenty-five cents

Обложка журнала «Cinéaste». 1972. Vol. 5. No. 1.

© EBay

ogy (as exemplified by deep focus in particular) and camera movements (determined by the action of the protagonist), combined with invisible editing (demanded by realism) all tend to blur the limits of screen space. The male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action.

C.1 Sections III. A and B have set out a tension between a mode of representation of woman in films and conventions surrounding the diegesis. Each is associated with a look: that of the spectator in direct scopophilic contact with the female form displayed for his enjoyment (connoting male phantasy) and that of the spectator fascinated with the image of his like set in an illusion of natural space, and through him gaining control and possession of the woman within the diegesis. (This tension



Marilyn Monroe and Robert Mitchum in a publicity shot from *Ever of No Return* (1954). "As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence" (MULVEY, page 838).

Концепция Бодри метафорически воплощается в короткометражном фильме Эдвина Портера «Дядя Джош на киносеансе» (1902): герой принимает киноизображение за реальность и, пытаясь проникнуть в него, прорывает экран, за которым обнаруживает киноаппарат. Для Бодри подобное положение зрителя — постоянные метания между осознанием иллюзорности экранной проекции и верой в ее подлинность — является краеугольным камнем в понимании функционирования кинопроцесса, порождаемого киноаппаратом. Согласно парадигме всей субъект-ориентированной теории, зритель, находясь в темном зале, полностью отдается схожему со сном состоянию удовольствия и оказывается совершенно пассивным и беззащитным перед тем, что навязывает ему киноаппарат, который, в свою очередь, выполняет репрессивную функцию проводника идеологии. Киппли подчеркивает, что такое видение зрителя вышло далеко за пределы статьи Бодри и стало общим местом всех американских исследований кино последних десятилетий. Критический взгляд в этом случае восстает в первую очередь против тотальности предложенной концепции, которая не учитывает ни разницы в условиях показа, ни индивидуального зрительского восприятия. Альтюссерянско-психоаналитическому взгляду Киппли противопоставляет исторический анализ форм зрительской рецепции в соответствии с изменениями условий и практик просмотра (например, с появлением телевидения), спецификацией зрительских мотиваций (к примеру, поход в кино компанией) и поведения во время просмотра (проблема внимания).

В 1980-х годах в кинотеории происходит смена прежних неомарксистских предпочтений в пользу другого направления. Рецепция Маркса в результате этого становится еще более опосредованной, так как работа теперь ведется даже не с текстами его прямых последователей, а с тем, как они были поняты в рамках британских культурных исследований — направления, формировавшегося с середины 1950-х годов. Ведущие представители культурализма — Джонсон, Холл, Иглтон, Уильямс — разделяли

последующий скепсис в отношении марксизма альтюссеровского типа, отмечая в нем определенную недостаточность, и отдавали предпочтение работе с идеями Антонио Грамши.

Статья Джонсона, определяющая проект культурных исследований, обозначает границы предшествующей теории следующим образом:

«Формализм, который интересует меня больше всего, связан с различными структуралистскими и постструктуралистскими текстами, повествованиями, позициями субъекта, дискурсами и т. д. Я отношу сюда, неизбежно упрощая, весь ряд, который простирается от сосюрровской лингвистики и леви-строссовской антропологии до раннего Барта и того, что иногда называют „семиологией маркера „я““, а также развития после мая 1968 года в кинокритике, семиотике, теории повествования, включая сложное пересечение альтюссероанского марксизма, более поздней семиотики и психоанализа. При всех различиях между ними, эти подходы к „практикам означивания“ разделяют общие парадигматические пределы, которые я называю „структуралистской близорукостью“»¹⁰.

Мы приводим довольно большую цитату, чтобы заострить внимание на том, что все перечисленное соотносится Джонсоном с понятием «формализм». Несмотря на то что условность такого обобщения оговаривается в тексте, оно, как кажется, наиболее точно определяет принципиальное расхождение между screen theory (или «теорией-1975») и подходом культурных исследований. Продемонстрировать это различие легче всего на примере того, каким образом в том и другом случае новые теории обращаются к марксизму. Джонсон не единожды делает акцент на том, что альтюссероанский марксизм с его стремлением к тотальности заставляет рассматривать

10 Джонсон Р. Так что же такое культурные исследования? // Логос. 2012. № 1. С. 116.

любое культурное явление (в том числе и произведение искусства) как единообразно структурированное и единообразно воспринимаемое, сохраняя в конкретном тексте, разбором которого занимается, все общие интенции и исключая все остальное. Для культурализма, напротив, текст является всего лишь средством для проявления контекста, в котором он создается, распространяется и воспринимается. Джонсон пишет: «...основным объектом культурных исследований, на мой взгляд, является не текст, а социальная жизнь субъективных форм в каждый момент их обращения, включая их текстовые воплощения»¹¹. «В каждый момент» в данном случае означает отказ от синхронической статики текста и переход к более близкому классическому марксизму диахроническому подходу, сконцентрированному на развитии «субъективных форм» в длительности и последовательности. Важность исторического контекста неоднократно подчеркивается авторами культурных исследований. Вместе с тем их анализ направлен не только на выявление исторических детерминаций, но и на то, каким образом то или иное культурное явление встраивается в другие дискурсы.

Однако то, что было характерно для британского варианта культурных исследований — политический аспект, возвращение классово-проблематики, попытки обратиться непосредственно к социальным группам, — в американской их рецепции 1980-х годов было полностью снято в пользу деконструктивистских перепрочтений массовой культуры. Обращение к тем фильмам, которые раньше оставались за рамками теоретических рефлексий, можно считать определенным позитивным сдвигом и обновлением. Но в совокупности с постмодернистским взглядом (Джеймисон) и остаточным влиянием Франкфуртской школы, американский культурализм, можно сказать, ограничился лишь расчисткой поля: предложил альтернативу субъект-ориентированной

11 Там же.

теории, но не сделал этот шаг радикальным. С точки зрения марксизма, он не сумел предложить достойного политэкономического основания, принявшись «деконструировать идеологию»; с точки зрения теории кино — заместил старые проблемы новыми.

Статья Майкла Уолша¹², посвященная критике неомарксистской теории Джеймисона, может быть разделена на две части и два направления анализа: общие положения и их (не)адаптация при переходе к фильмам. В концепции Джеймисона тотализирующую функцию выполняет История, детерминирующая такие сферы человеческой деятельности как культурное и экономическое производство, тесно связанные между собой. Основным интерес для философа представляет последняя из трех выделяемых им культурных парадигм — постмодернизм (ему предшествуют реализм и модернизм) и сопряженная с ним в экономике логика позднего капитализма. Уже на этом этапе Уолш высказывает большие сомнения в адрес подобной концептуализации, подозревая, что выделение столь масштабных периодов грешит условностью и неточностью, и обращая внимание, в частности, на то, что теоретики, говорящие о постмодернизме или позднем капитализме, даже в условиях одного и того же дискурса постоянно расходятся в определении хронологических рамок. Переход от модернистской парадигмы к постмодернистской ведет, по Джеймисону, к смене способа производства субъективности, которая на последнем этапе оказывается расколотой и фрагментированной, и снятию бинаризов, включая основной: в эпоху постмодерна Природа, до того выраженная в сохранении очагов аутентичности в странах третьего мира, полностью вытесняется Культурой при помощи распространившихся на другие территории механизмов индустрии первого мира. Хотя марксистски ориентированный взгляд Джеймисона заявлен как диахронический, Уолш указывает на то, что теоретик достаточно скудно освещает проблемы перехода от

12 Walsh M. Jameson and "Global Aesthetics" // Post-Theory: Reconstructing Film-Studies. P. 481–500.

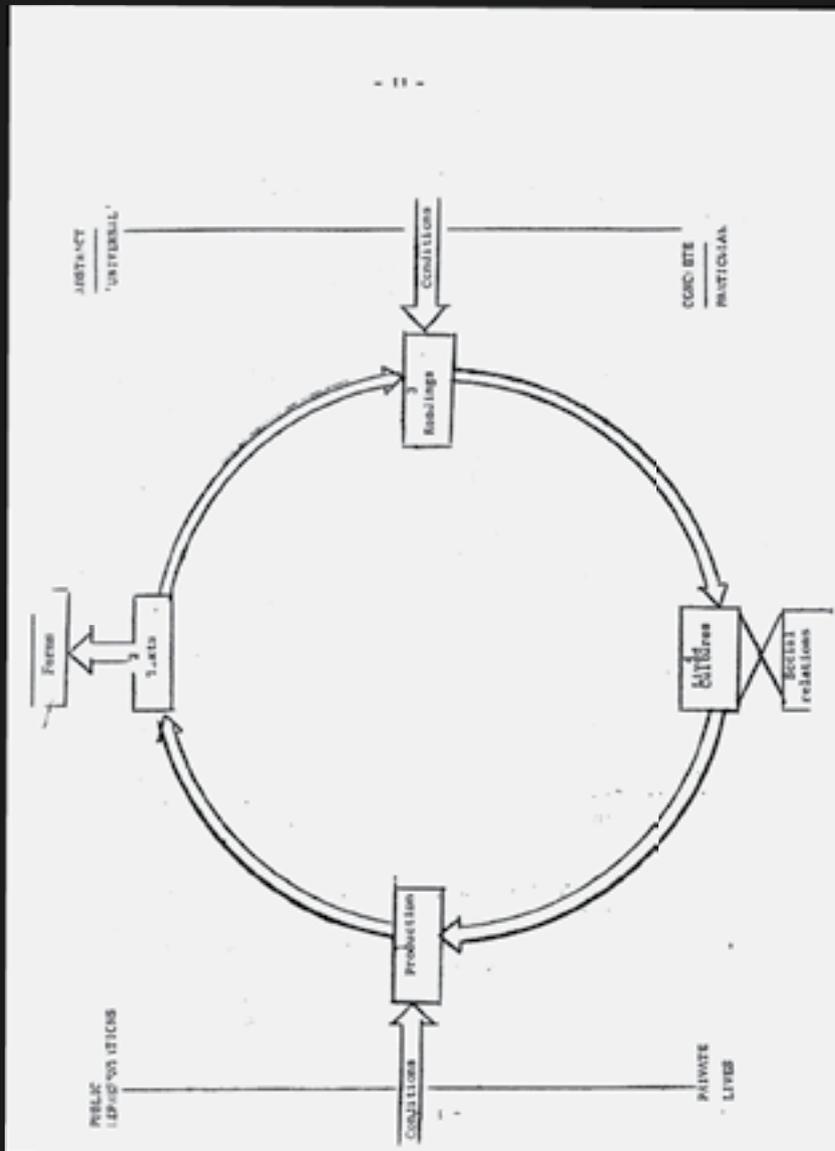


Схема из рукописи статьи Ричарда Джонсона
 «Так что же такое культурные исследования?»
 1983 © University of Birmingham

POSTMODERNISM

OR,
THE CULTURAL LOGIC
OF
LATE CAPITALISM



FREDRIC JAMESON

Обложка книги Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма». Durham, NC: Duke University Press, 1991

одного этапа к другому, намного больше внимания уделяя синхроническим процессам внутри конкретного периода.

Любопытно, что отход Джеймисона от субъект-ориентированной теории выражается, например, в том, что кинематограф он рассматривает более дифференцированно, обращаясь к тем его аспектам, которые будут активно разрабатываться позднее: жанры (ностальгическое кино, конспирологическое кино), экономика кинопроизводства, фильмическая форма, кинематограф стран третьего мира. В этом смысле Уолш критикует Джеймисона не за выбор объектов исследования, а за позиции, с которых они анализируются. Так, к примеру, им не отвергаются выделенные жанры, но ставится под сомнение, что появление кино как ностальгического, так и конспирологического связано с фрагментированностью постмодернистского взгляда, невозможностью помыслить современность как Целое и создать ее адекватную репрезентацию. Еще одним моментом, на котором делает акцент Уолш, является то, что Джеймисоном декларируется внимание к экономическим способам производства, но, по факту, ограничивается обобщениями вроде «позднего капитализма», совершенно не разрабатывая детали экономического производства, например внутри киноиндустрии. Критикуя формализм за представление о фильме как изолированном объекте, Джеймисон рассматривает его как вместилище идеологии.

В целом, несмотря на то что культурализму Джеймисона свойственна большая детализация в соответствии с количеством вопросов, находящихся в его общем фокусе, главная проблема остается прежней. Как заключает Уолш: «Используя единичное произведение искусства для того, чтобы выстроить широкомасштабную и тотальную периодизацию и концептуализацию, Джеймисону не удастся сделать конкретный анализ точным из-за игнорирования более локальных связей»¹³. Порядок остается прежним: потребность перейти

13 Walsh M. Op. cit. P. 498.

к обобщениям превосходит анализ конкретного произведения, низводящегося до иллюстрации. Кроме того, на примере Джеймисона особенно очевидно, что представление о культуре как тексте (текстах), который можно осмыслить только посредством «чтения», американским культурализмом не пересматривается.

Подводя итог первой части нашего разговора, можно сказать, что неомарксизм, на протяжении нескольких десятилетий считающийся одной из центральных кинотеоретических методологий, многим исследователям показался неудовлетворительным уже к середине 1990-х годов. В какого рода критике нуждаются обозначенные нами подходы? Свой взгляд на эту проблему уже успела предложить последовавшая за ними пост-теория. Одним из главных критических жестов философа Нозля Кэрролла было отрицание роли идеологии как центральной для понимания фильма: «Большое количество аспектов кинематографического восприятия можно исследовать вне зависимости от политического и идеологического контекста»¹⁴. В это же время произошел и возврат к производственной и дистрибьюторской экономической проблематике, которая, как это ни парадоксально, вовсе не бралась в расчет предыдущими неомарксистскими теориями. С 1990-х годов новая теория кино начала отказываться от штампов, закрепленных за безличной машиной голливудского кинопроизводства, стараясь дифференцировать его изучение и обращая внимание на экономику кинопроизводства, но, согласно Джанет Уаско, не обзаведясь комплексным аналитическим подходом, учитывающим как экономические, так и социополитические условия¹⁵. И хотя пост-теоретическая линия и смогла найти убедительные аргументы против современного ей методологического использования

14 Carroll N. Prospects for Film Theory: A Personal Assessment // Post-Theory: Reconstructing Film-Studies. P. 49.

15 Wasko J. The Political Economy of Film // A Companion to Film Theory. Malden, MA: Blackwell, 2003. P. 221–233.

неомарксизма, данный вид критики, сделавший выбор в пользу простого отказа от любых политических акцентов, с нашей точки зрения, также не может рассматриваться как единственно верный.

КРИТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ НЕОМАРКСИЗМА

И ЕГО ГРАНИЦЫ

Первым нашим шагом в разговоре о критическом потенциале упомянутых направлений будет выделение условной четверицы областей, между которыми каждый неомарксистский подход в кинотеории производит свое перераспределение сил: экономика, политика, этика и эстетика. Можно сказать, что альтюссеррианский вариант марксизма в теории кино действует по линии «политика-эстетика», а именно — производит «политизацию эстетики». Такой теоретический поворот, с одной стороны, приводит к обобщениям, в рамках которых отдельный фильм перестает играть ведущую роль, так как опосредуется механизмами киноаппарата. Этот подход политичен настолько, что, кажется, уже не оставляет места эстетике, которая низводится до поставщика идеологии. Вместе с тем, это не совсем верно. Не вполне корректны и обвинения в абсолютной безысходности субъект-ориентированного подхода со стороны посттеории, ставшей с 1990-х годов основным источником критики предыдущих теоретических направлений. Это правда — реципиент всегда пассивен, но возможность для сопротивления присутствует в самом фильме. У сторонников «теории-1975» был проективный выход из теоретического тупика — авангардный кинематограф, порывающий с реализмом. В ложных соединениях, остранении, нерепрезентативности, ненарративности, саморефлексивности — в авангардистской и экспериментальной эстетике, а не в темах и сюжетах фильмов теоретики-альтюссеррианцы находят потенциал для

борьбы. Эстетика мыслится ими политически, и именно она остается тем пространством, где разворачивается битва с идеологией. Другой вопрос — насколько их предложение адекватно существовавшему (и продолжающему существовать) положению вещей. Если и рассматривать классический голливудский стиль как проблему «мнимого реализма», то авангард будет лишь одной из линий возможного ускользания от него. Как кажется, дело здесь в том, что голливудское кино — универсальный враг для всех новых направлений, но с равновозможными противоположными друг другу акцентами. В выражении «мнимый реализм» ударение можно сделать на слове «мнимый» — и утверждать следом, что есть «реализм подлинный», дающий вещам проявиться; можно — на слове «реализм» — и восставать против любого из его подвидов, противопоставляя им саморефлективный, эксплицитно сконструированный кинематограф. История кино показывает, что обе эти центрированные вокруг «плохого Голливуда» линии развивались параллельно: первая — от итальянского неореализма и большинства «новых волн» стран третьего мира; вторая — от французской «новой волны» и спектра «авангардов». Какой из этих путей более правильный — спорный вопрос, но, в любом случае, ни один из них не должен исключаться. Альтюссеринский марксизм перестает быть марксизмом и становится сомнительным для теории кино в тот момент, когда лишает шанса на спасение большую часть зрительской аудитории (так как предложенный им проект требует, в сущности, элитарного и искусственного взгляда), ограничивая также и разнообразие художественных практик (потому что диктует режиссерам, **как** нужно снимать), и когда вовсе исключает возможность активного, сопротивляющегося зрительского восприятия вне зависимости от того, на что оно направлено. Отчасти отмеченные недостатки пытался решить теоретический подход, пришедший ему на смену, а именно — англо-американские культурные исследования.

Какой, однако, стала теория кино с приходом культурализма? На некоторые положительные моменты мы можем указать сразу же — во-первых, она стала **дисперсной**. В рамках культурализма такие направления, как гендерная и квир-теория, постколониальные исследования, урбанистика и т. д., применялись к кино намного свободнее, чем в предшествующий период. Во-вторых, произошло **расширение объектного** поля, что мы уже отмечали как позитивный сдвиг, позволивший размыть границы между элитарной и массовой культурой не только на уровне заявлений, но и в действительных исследовательских практиках.

Однако разговоры о совмещении политического и эстетического в конце концов приводят в неомарксизме к тому, что эстетическая проблематика снимается вовсе. **Восприятие** меняется на **потребление** — и, как следствие, важен оказывается не столько фильм, сколько социальный контекст. В тех же случаях, где продолжает проявляться необходимость анализа именно кино, о нем говорят как об истории, которая могла бы быть реализована с помощью любых медиа, потому что главное — не то, **как** оно сделано, а то, о **чем** оно (имплицитно или эксплицитно) высказывается. Проблема идеологии сохранилась, но **этика** заменила **эстетику**. Процесс просмотра перестает представляться априори идеологичным — каждый фильм имеет в своем сюжете определенный этос, переполненный идеологическими импликациями. Вместе с тем, борьба с ними возможна, так как зритель, научившись «вычитывать» то, что не видно с первого взгляда, оказывается подготовленным. Но само кино становится не привилегированным объектом исследования, а одной из иллюстраций социальных и политических процессов, полностью утрачивая свою специфику. В вопросе взаимопродуктивности теории и практики проблематичным оказывается выявить какой-то определенный вектор: насколько готова такая теория к вызовам со стороны новых киноэкспериментов, новых форм визуального искусства и т. д., если, как кажется, вовсе не проявляет к ним интереса? Какой способ

сопротивления она может предложить всему кинематографическому производству, если работает лишь с потреблением?

С другой, марксистской стороны, серьезные обвинения могут быть предъявлены к подходам и Грамши, и Альтюссера. «Политизируя эстетику», Альтюссер совершает антимарксистский жест в том, что разделяет эстетику и экономику. Для мысли Маркса подобное разделение если и не отсутствует вовсе, то уж граница между ними не прокладывается столь жестко и безапелляционно. Проблема именно в том и заключается, что, отрывая первые два (якобы экономические) типа отчуждения от вторых (якобы антропологических), неомарксизм в общем и Альтюссер и Грамши в частности сами отрываются от Маркса и марксизма. Тот факт, что кинематограф существует в капиталистическом обществе, не дает нам права говорить, что кино само по себе всегда является и будет являться механизмом идеологии и интерпелляции, — иначе нам пришлось бы признать и то, что сам марксизм, созданный в буржуазном обществе, ничем кроме репрезентации буржуазной идеологии быть не может. Только конкретные, совершенно определенные моменты в процессе создания кино делают его тем, чем оно является для неомарксистов, — это структура отчуждений, актуализированных в каждом отдельно взятом продукте человеческой деятельности. Марксистской кинотеории необходимо вернуться к базису и обратить внимание не на репрессивность опыта кино, а на разделение труда при создании произведения.

Вопрос, к которому теперь нам хотелось бы обратиться — возможна ли разработка подлинно марксистской теории кино? Какими путями стоит здесь двигаться? Пытаться создать основание для всех дисперсных подходов? Стать одним из таких подходов, претендуя лишь на определенную зону в общем масштабе кинотеории? Или современная теория и вовсе может обойтись без марксистских фигур? А может, единственный способ возродить марксизм в кино — утверждать не теорию, а практику?

КАКОЙ ДОЛЖНА БЫТЬ МАРКСИСТСКАЯ ТЕОРИЯ КИНО

Наиболее уместным для неомарксизма в кинотеории представляется вполне практический вопрос: как возможно избежать разделения труда? Если предпринять попытку археологии конкретного фильма, то как возможно вычленить готовый продукт, выпущенный студией или коллективом? Где, собственно, появляется фильм? Данное затруднение происходит от самого специфического характера деятельности: с одной стороны, это интеллектуальный труд режиссера, но в то же самое время это и технический труд съемочной группы и актеров.

Когда мы говорим о книге, мы не ставим под сомнение, что в итоге книга является результатом умственного труда писателя, а работа типографии воспринимается как практика, опосредующая отношения «работник (писатель) — овеществленный труд (текст) — прибавочная стоимость (изданная книга)». В случае кино совсем не так очевидно, что считать овеществленным трудом (фильмом) и как оказывается возможным сводить съемочную группу и актеров к тому положению, которое занимает типография в случае с книгой.

Чтобы избежать разделения труда, нужно вместо иерархизированного ряда «режиссер — съемочная группа — актеры» получить коллектив авторов, в котором процесс деятельности не будет подразумевать режиссера (*rego* — лат.: управляю, правлю) «творцом», а остальных «пособниками». Здесь можно вспомнить один из пунктов манифеста «Догмы 95» — убрать из титров имя режиссера. Однако недостаточно отказаться от должности режиссера — либо заменить фигуру «режиссер» коллективной практикой «режиссерства»: формула, где «каждый господин — никто не господин» ложна по определению. Речь идет о конкретной, актуализированной в акте творения практике. Альтюссериянский и грамшианский марксизм пытается ухватиться за авторское кино как за феномен культуры, т. е. исходит из

логики различных подходов к искусству и воспринимает фильм как объект. Но мы не можем говорить об объекте, поскольку для марксистской мысли не существует объекта отдельно от производительных сил и производственных отношений. Ответом на вопрос: «что такое кино?» должен быть анализ этих отношений. Без такого рода анализа, в случае, когда культура воспринимается как культура-без-истории, и кино, понятое как феномен культуры, никогда не сможет быть опознано марксистски.

Выше мы начали говорить, о том, что при разных практических формах производства фильма капитал и власть производятся различно. В «авторской» схеме производства режиссер конструирует особую сборку, в качестве точки сцепки которой выступает его собственная фигура. Авторское кино оказывается сценой для «насилия магического Императора — его узла, его сети, его „одного удара на всех“»¹⁶. На съемочной площадке режиссер обладает политической властью, и его деятельность лежит в области указов и требований к трудовой деятельности других, которая должна принять форму, соответствующую его желаниям. Высвечено противоречие «режиссер — съемочная группа», но пока не вполне ясно, какого рода это противоречие, поскольку капитал до сих пор остается в тени. Капитал приобретает энергию, когда мы уходим от «Императора-Режиссера» к труду команды. Капитал «жертвуется» (меценатом, государством, фондами), или используется ранее накопленное режиссером. Так или иначе, режиссер распределяет его, под контролем или самовольно. Судьба и движение капитала оказываются хаотичными, вывести из них какую-то структуру на примере уже созданных фильмов представляется нам проблематичным. Голливудская студийная система, напротив, начинает с того, что первым

16 Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, М.: Астрель, У-Фактория, 2010. С. 719.

делом проясняет отношения капитала. Это крупный капитал медиаконпаний, которые преследуют цель его приумножения. Мысль Маркса предельно проста, конкретна и, со всеми оговорками, как вычками и уточнениями, истинна: частная собственность — это разделение труда; разделение труда приводит к односторонним формам деятельности. Люди занимаются разными видами труда, и всех их связывает некая надличностная, надындивидуальная сила, отчуждающая их не только от результатов их труда, но и от самих себя.

«Дело в том, что как только появляется разделение труда, каждый приобретает свой определенный, исключительный круг деятельности, который ему навязывается и из которого он не может выйти: он — охотник, рыбак или пастух, или же критический критик и должен оставаться таковым, если не хочет лишиться средств к жизни, — тогда как в коммунистическом обществе, где никто не ограничен исключительным кругом деятельности, а каждый может совершенствоваться в любой отрасли, общество регулирует все производство и именно поэтому создает для меня возможность делать сегодня одно, а завтра — другое, утром охотиться, после полудня ловить рыбу, вечером заниматься скотоводством, после ужина предаваться критике, — как моей душе угодно, — не делая меня, в силу этого, охотником, рыбаком, пастухом или критиком»¹⁷.

Промежуточный итог можно обозначить следующим образом: политизация («марксизация») кино должна проходить в первую очередь

17 Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. Т. 3. С. 31–32.

не по линии политизации эстетики (или этики), а через комплексный анализ экономических и властных практик в процессе кинопроизводства. Для марксистской мысли работа с эстетикой кино имеет шанс не быть паразитичной там, где эстетика ставится под вопрос не с позиций «культурного марксизма» и отчуждения человека от человека, а там, где работает с отчуждением в его совокупности, затрагивая и самый важный момент — экономическое и трудовое отчуждение творения от творца.

В настоящий момент можно констатировать, что политический вектор кинотеоретических исследований чувствует себя значительно увереннее вне «большого нарратива» классовой борьбы — в утверждении внушительного количества разных линий сопротивления (гендерной, сексуальной, расовой, национальной), вполне обходящихся и без марксистского дискурса. Обращение к экономическим вопросам с определенных пор стало очень популярным, но вовсе не требующим обязательного марксистского прочтения. В то же время очевидно, что огромное количество кинотеоретических проблем не относится ни к политике, ни к экономике.

Когда марксизм говорит о кино, он либо критикует, либо предлагает свой проект — т. е. учреждает новые практики. Это ангажированный подход, неважно, насколько симпатична может быть его ангажированность. Если исходить из того, что для теории кино принципиально важно быть внимательной и восприимчивой к своему объекту, не ограничивать его и ничего ему не предписывать, ждать от тех, кто кино создает, новых решений, о которых можно будет что-то сказать, — то марксистская теория кино невозможна, потому что ее проект предшествует любому конкретному фильму.

Таким образом, ответить на вопрос, какой должна быть марксистская теория кино, можно предельно кратко — она невозможна, будучи либо всегда-еще-критикой, либо всегда-уже-практикой.

Андрей Горных. Доктор философских наук, профессор Европейского гуманитарного университета (Вильнюс). **Движение капитала и «движущиеся картинки»: к генеалогии кино.** Карл Маркс в «Капитале» описал сущность товара как объективированного момента движения капитала: товар есть не вещь, но сгусток противоречий. Вальтер Беньямин развил этот марксистский анализ применительно к ситуации визуального поворота XX века, фиксируя новую качественную фазу нарастания имманентных противоречий движения капитала, и, по сути, описал социальную генеалогию фотографии и кино. / Но существует и целая традиция анализа генеалогии кино как части более широкого культурно-технологического аппарата — пассажи, диорамы, железные дороги, туризм и др. Рождение кинематографического пространства и времени предстает в ней теми «побочными эффектами» (Мишель Фуко), которые в конечном счете оказываются *raison d'être* микрофизик власти как таковых. В данном случае — микрофизик рельс, вагонов, портативных фотоаппаратов, стандартного времени, туристической мобильности и т. п. Если с этих позиций возвратиться к неомарксистскому прочтению Маркса, то становится возможным детектировать рождение фотографического и кинематографического опыта до железнодорожных «микрофизик», на уровне социально-экономической системы.

С. 7

Олег Аронсон. Кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН. **От фотогении бедности к киногоении денег.** В центре внимания статьи — особая привлекательность фильмов о деньгах, об обманах, подделках, кражах,

ограблениях, мошенничествах, где деньги выступают не как фотографический объект, а являются невидимым двигателем кинематографической динамики. / Эволюция кинематографа обнаруживает в деньгах не только инструмент экономики обмена, но и некий аффективный избыток, своеобразную ойкономию образа. В этом случае они проявляют себя как стихия (элемент) современного глобального мира, являясь неотъемлемой частью его существования. И именно как стихия, т. е. нечто, выходящее за рамки представления, воображения и возможности познания, они не имеют фотографии, ориентированной на визуальные качества объекта, а обладают киногенией, передающей прежде всего скорости и трансформации, в которых кино проявляет себя уже не как техника представления, а как сама материя современного мира, одним из элементов которой являются деньги.

С. 29

Александр Погребняк. Философ, кандидат экономических наук, доцент кафедры проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук Факультета свободных искусств и наук СПбГУ. **Капитал: скорость и память (Жиль Делёз смотрит Орсона Уэллса).** В тексте сделана попытка развить политэкономический потенциал философского аппарата, представленного в книге Жюль Делёза «Кино». Сам Делёз лишь в одном — однако, ключевом — месте своей работы обращается к знаменитой формуле капитала, предложенной Марксом; эта формула (D—T—D') иллюстрирует переход от образа-движения к образу-времени, в чем, по Делёзу, заключается наиболее важное событие в истории кинематографа. / Если этот переход Делёз исследует на материале множества фильмов сразу нескольких выдающихся режиссеров середины XX века, то в данной статье углубленно разбирается лишь один из них — «Мистер Аркадин» Орсона Уэллса. Такой выбор объясняется тем, что именно эта картина не просто повествует о капитализме

и капиталистах, но обнажает принципиальную гомологичность структур капитала и кино как таковых — и в то же время обнаруживает предел этих структур, намекая на возможность и необходимость выхода в пространство по ту сторону денег и фильмов. **С. 53**

Виктор Мазин. Кандидат философских наук, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Факультета свободных искусств и наук СПбГУ, заведующий кафедрой теоретического психоанализа Восточно-европейского института психоанализа. **Времена кино и индустриализация капитал-фантазма.** Разговор о капитале в отношении кино возникает в этой статье в связи с третьим, связующим их элементом — промышленностью. Кино, как известно, самое промышленное из искусств, но здесь речь идет также об индустриализации сознания-восприятия потребителя развлечений. Кинематограф оставляет в душе зрителя свой индустриальный след. Подобная индустриализация сопряжена, с одной стороны, с циркуляцией капитала, с другой — с проблемой кинотемпоральности. На пересечении кино, капитала и времени в конце статьи возникает фигура режиссера Юфита, которому эта статья и посвящается. **С. 75**

Нина Савченкова. Доктор философских наук, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Факультета свободных искусств и наук СПбГУ, профессор кафедры теории психоанализа Восточно-европейского института психоанализа. **Первичные образы Алексея Германа, или Реальность как эксцесс.** В статье фильм Алексея Германа «Трудно быть богом» рассматривается в качестве радикального вопрошания о пределах кинематографа, а его основное формальное решение — как капитализация Воображаемого, или «эксцесс реальности». Язык кино, понятый как эпистемологический инструмент, позволяет

исследовать реальность в ее различных модальностях. Так, память и воспоминание являются основными способами конституирования реальности в кино через обращение к переживаниям прошлого. / В этом тексте анализируется специфический механизм «припоминания» настоящего, предполагающий своего рода «трансфер» зрителя в контекст кинематографического опыта, — операция, основанная на двойственном отношении к кинематографической условности (игра дистанций близости и дали) и предпочтении материальной составляющей жизни кадра.

С. 95

Елена Вогман. Доктор филологических наук, научный сотрудник Института общей и сравнительной литературы в Свободном университете Берлина. **Метаморфозы ценностей: «Капитал» Эйзенштейна.** Экранизация «Капитала» Карла Маркса Эйзенштейном — призрак сразу в двух смыслах: хотя этот замысел не был реализован, он до сих пор не дает покоя кинематографистам, историкам и писателям. Более того, его первое «материальное» явление — десятистраничный отрывок из рабочих записей режиссера — был отмечен отсутствием (изображений и рабочих материалов Эйзенштейна). / Статья вовсе не претендует на то, чтобы представить эти неопубликованные материалы во всей полноте, но делает попытку снова вызвать призрак «Капитала» — в этот раз основываясь на обширных архивных материалах, связанных с ним. Это «наглядное обучение диалектическому подходу», как называл его сам Эйзенштейн, состоит из более чем пятисот страниц с рисунками, газетными вырезками, диаграммами, набросками статей, негативами из «Октября», заметками и теоретическими размышлениями, развернутыми цитатами из разнообразных источников и другими материалами. / Статья исследует внутреннюю формальную обусловленность стратегий Эйзенштейна в «Капитале» и утверждает, что его сложность, эпистемологическая и эстетическая эффективность

обнаруживаются именно в устройстве материала — гетерогенных темах и разрозненных фрагментах, нелинейном, непостоянном и нерасчлененном потоке. Именно в этом «рассеянном» языке, который он ассоциировал с потоком сознания в «Улиссе» Джойса, Эйзенштейн видел самый большой критический и аффективный потенциал будущего кинематографа. **С. 115**

Данила Расков. Кандидат экономических наук, заведующий кафедрой проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук и руководитель Центра исследований экономической культуры Факультета свободных искусств и наук СПбГУ.

Об утопии в кинематографе: история одного провала («Альбидум», 1928 год). Статья посвящена немому фильму 1928 года «Альбидум», который провалился в прокате; на сегодняшний день сохранился лишь небольшой его фрагмент. Картина была снята режиссером Леонидом Оболенским и художником Александром Родченко по сценарию экономиста Александра Чаянова и журналиста Абрама Брагина. Идея и сюжетные перипетии данного фильма, трагичность его судьбы, могут помочь не только лучше осмыслить внутренние связи треугольника «утопия — капитал — кино», но и взглянуть на Чаянова как на мыслителя-утописта. Особое внимание в статье уделено внутренней динамике и напряжению киноутопии, которая балансирует между героизацией личности и обезличенностью масс, между созданием универсальной гармонии и выделением локализованных контуров ее границ, между критикой капитализма и производством нового социального идеала. **С. 149**

Илья Будрайтскис. Историк, политический теоретик, публицист. Преподаватель Московской высшей школы социальных и экономических наук и Института проблем современного искусства. Член редакционного совета «Художественного журнала». **Теневая**

экономика и «моральная трансформация» в советском милицейском детективе эпохи застоя. В статье предпринимается попытка исследования советских милицейских кинодетективов как части борьбы МВД за общественную гегемонию. Преступление в таком детективе практически всегда связано со сферой «второй экономики» — параллельной социализму реальности рыночных отношений, в которую к концу 1970-х годов так или иначе вовлечено уже большинство советских граждан. Сфера частной жизни предстает в позднесоветском детективе как поле битвы, уже проигранной социализмом: «гражданское общество» не может регулировать себя иначе, кроме как через рынок, соответствующий чувственной природе человека. Согласно «моральной философии» милицейского детектива, везде, где советское государство ослабляет моральную дисциплину, в действие вступает рыночная «сатанинская мельница», перемалывающая социум на противостоящих друг другу индивидов. Используя понятия Антонио Грамши и Карла Полаanyi, автор рассматривает милицейский детектив как зеркало кризиса позднесоветского общества.

С. 173

Лоренцо Кьеза. Философ, теоретик и переводчик. Директор Школы гуманитарных исследований Генуи и приглашенный профессор Европейского университета в Санкт-Петербурге. **Прогрессивный популизм Джузеппе Де Сантиса: «Горький рис» — коммунистический мюзикл?** Джузеппе Де Сантиса можно назвать одним из отцов-основателей неореализма. Несмотря на его значительный вклад в теорию и международный успех некоторых фильмов, внимание критиков к нему было и остается невелико. Де Сантис был убежденным коммунистом. / В статье «Горький рис» рассматривается как сложная работа, которую следует читать на нескольких уровнях. Фильм посвящен эксплуатации работниц на рисовых полях. С одной стороны, его тем не менее можно считать

эскапистским коммерческим произведением: в нем есть традиционный мелодраматический сюжет, прямо заимствованная из бродвейских мюзиклов хореография и вуайеристские крупные планы груди и бедер главных героинь. С другой стороны, открытое обличение Де Сантисом капитализма не имеет равных среди других неореалистических фильмов: «Горький рис» иронически разоблачает послевоенный американский миф о благоденствии и показывает, как он использован для разрушения солидарности между легальными и нелегальными работницами. Эти два аспекта, как будто несовместимые, объединяются благодаря самопровозглашенному прогрессивному популизму Де Сантиса: кино неореализма, согласно ему, должно было быть развлечением для масс, через которое они приобретут классовое сознание.

С. 187

Ярослав Градиль. Студент Института философии СПбГУ. **Дарина Поликарпова.** Студентка Факультета свободных искусств и наук СПбГУ. **Кто подставил Карла Маркса? Неомарксизм и современная теория кино.** В качестве «большого нарратива» неомарксизм вошел в теорию кино в середине 1970-х годов, став одной из центральных методологий. Приставка «нео» здесь неслучайна: несмотря на многочисленные упоминания Маркса, основной опорой нового дискурса служили теоретические работы Альтюссера и Грамши — представителей так называемого культурного марксизма, сильно сместившего первоначальные акценты. / Аппаратная теория — адаптированный Бодри для кинотеории концепт идеологического аппарата Альтюссера — стала общим местом, универсальным ответом на вопрос об идеологической природе кинопроцесса и зрительского восприятия. В 1980-е годы, с утверждением культурализма на теоретической сцене, популярность Альтюссера сменилась культом Грамши, благодаря чему исследовательский интерес сместился в сторону проблемы восприятия

массового кино разными социальными группами и их сопротивлению господствующей идеологии. Эстетическое измерение кинематографа продолжило ускользать от исследователей, работающих в марксистском дискурсе, который, несмотря на это очевидное упущение, претендовал на возможность дать исчерпывающий ответ на любой поставленный вопрос. / Но, вероятно, можно действовать по-другому? Со стороны марксизма призыв, необходимый для преодоления существующих проблем, звучит как «Назад к Марксу!» Со стороны теории кино — «Вперед к исключительности кино как объекта исследования!»

С. 201

Andrei Gornykh. PhD in philosophy, Professor at the European Humanities University (Vilnius). **Movement of Capital and the Moving Image: Towards Genealogy of Cinema.** In “Capital”, Karl Marx described the essence of commodity as an objectified moment of capital’s movement: commodity is not an object but a bungle of contradictions. Walter Benjamin expanded this Marxist analysis and applied it to the 20th century’s visual turn, to capture a qualitatively new phase in intensifying inherent contradictions of capital’s movement; and, essentially, described a social genealogy of photography and cinema. / There is, however, a tradition of analyzing genealogy of cinema as a part of a broader cultural and technological apparatus: arcades, dioramas, railways, tourism, etc. The birth of cinematic space and time is seen, then, as one of those “side effects” (Michel Foucault), that, in the final analysis, prove to be a *raison d’être* of microphysics of power. In this case: microphysics of rails, train cars, portable cameras, standard time, tourist mobility, and so forth. A Neomarxist reading of Marx from this standpoint makes it possible to detect the birth of photographic and cinematic experience prior to the railway “microphysics”, at the level of the socioeconomic system. **P. 7**

Oleg Aronson. PhD in philosophy, Senior Researcher of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. **From Photogenic of Poverty to Cinematic of Money.** The focus of this paper is the peculiar allure of films about money—about frauds, counterfeits, thefts, robberies, con tricks—in which money is not treated as a photogenic object but rather as an invisible engine that gives momentum to cinematic dynamism. / Cinema’s evolution discovers not only an economic tool in money, but also a certain affective excess, a particular economy of the

image. In that case, money manifests itself as a natural element of globalized modernity, an indispensable part of its existence. As an element—i. e. something beyond representation, imagination and possibility of perception—money does not possess a photogenie (bound to an object's visual qualities) but is defined by cinegenie, which conveys, above all, velocities and transformations; cinema in those reveals itself not as a representational technique but as the very stuff of modernity, of which money is one of the elements. **P. 29**

Alexander Pogrebnyak. Philosopher, PhD in economics, Associate Professor at the Department of Interdisciplinary Studies in Social Sciences and the Humanities, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University. **Capital: Velocity and Memory (Gilles Deleuze watches Orson Welles).** This paper attempts to expand the political-economic potential of the philosophical apparatus introduced in Gilles Deleuze's book "Cinema". Deleuze himself invokes the famous formula of capital proposed by Marx just once in this work, but in its key moment at that; that formula (M—C—M') illustrates the transition from the movement-image to the time-image, which, according to Deleuze, constitutes the single most important event in cinema's history. / Whereas Deleuze discusses numerous films by several prominent directors of the mid-20th century to explore the transition, this paper analyzes just one in depth: Orson Welles' "Mr. Arkadin". The reason for choosing it is that not only the subject matter of this particular film is capitalism and capitalists, but also that it reveals the fundamental homology of cinema and capital's structures in and of themselves; and simultaneously discovers a limit to these structures by hinting at possibility and necessity of moving beyond money and films. **P. 53**

Victor Mazin. PhD in philosophy, Associate Professor at the Department of Interdisciplinary Studies and Practices in the Arts, Faculty of Liberal

Arts and Sciences, Saint Petersburg State University; Chair of Theoretical Psychoanalysis at the East European Institute of Psychoanalysis. **Cinematic Times and Industrialization of Capital-Phantasm.** In this paper, discussion of capital as related to cinema emerges in connection with a third element that links them: industry. Cinema, of course, is the most industrial of all arts, but the issue here is also the industrialization of the consumer's consciousness-perception. Cinema leaves an industrial footprint in the viewer's psyche. Industrialization of this kind is related to, on the one hand, circulation of capital, and on the other hand, to the problem of temporality in cinema. The figure of the director Yevgeniy Yufit, to whom this paper is dedicated, appears at the intersection of cinema, capital and time. **P. 75**

Nina Savchenkova. PhD in philosophy, Associate Professor at the Department of Interdisciplinary Studies and Practices in the Arts, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University; Professor at the Department of Theoretical Psychoanalysis at the East European Institute of Psychoanalysis. **Aleksei German's Primary Images, or Reality as Excess.** In this paper, Aleksei German's film "Hard to Be a God" is seen as a radical interrogation of limits of cinema, and its formal execution, as a capitalization of the Imaginary, or "excess of reality". Language of cinema, understood as an epistemological tool, provides a means of exploring reality in its various modalities. As such, memory and recollection are the main ways to constitute reality in cinema through reference to past experiences. / The paper analyzes a particular mechanism of "recalling" the present, which implies transferring, as it were, the viewer into the context of cinematic experience: a procedure based on a dual relationship with cinematic convention (an interplay of closeness and faraway) and preference to the material component of the screen image's life. **P. 95**

Elena Vogman. PhD in philology, Postdoctoral Research Fellow at the Institute of General and Comparative Literature at the Free University of Berlin. **Dance of Values. Eisenstein's "Capital" Project.** Eisenstein's adaptation of Karl Marx's "Capital" is a phantom in a double sense: although never realized, it has nonetheless haunted the imagination of many filmmakers, historians, and writers to the present day. Furthermore, its first public "materialization"—a ten-page fragment of the director's work diaries—was marked by what remained absent: Eisenstein's images and working materials. / Far from pretending to represent this unseen material in its totality, this essay aims to conjure the phantom of "Capital" once again—only this time on the basis of the full scope of "Capital's" archival body. This "visual instruction in the dialectical method", as Eisenstein himself called it, comprises of over 500 pages of drawings, press clippings, expression diagrams, plans for articles, negatives from "October", sketches and theoretical reflections, extensive quotations from different sources, and various other materials. / This essay explores the internal formal necessity underlying Eisenstein's choices in "Capital", arguing that its complexity as well as its epistemic and aesthetic efficacy reside precisely within the state of its material: the heterogeneous themes and disparate fragments, its non-linear, provisory, and non-articulated flow. It is in this "diffuse" language—associated with the stream of consciousness of Joyce's "Ulysses"—that Eisenstein saw the strongest critical and affective potential for the future cinema. **P. 115**

Danila Raskov. PhD in economics, Chair of Interdisciplinary Studies in Social Sciences and the Humanities and Head of the Center for the Study of Economic Culture at the Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University. **On Utopia in Cinema: A Story of a Failure ("Albidum", 1928).** This paper is devoted to "Albidum", a silent film that came out in 1928 only to fail in theaters; nothing but

a short fragment has survived to this day. The film was directed by Leonid Obolensky and designed by artist Alexander Rodchenko, made from a script by economist Alexander Chayanov and journalist Abram Bragin. The movie's idea and storyline, as well as its tragic destiny, can be used not only to understand the interconnections within the triangle of utopia, capital and cinema, but also to see Chayanov as a utopian thinker. The paper pays particular attention to the inner dynamic and tension of the film utopia that straddles individual glorification and anonymity of the masses, creation of a universal harmony and outlining its local boundaries, critique of capitalism and production of a new social ideal.

P. 149

Ilya Budraitskis. Historian, political theorists, essayist. Lecturer at the Moscow Higher School of Social and Economic Sciences and the Institute of Contemporary Art in Moscow. Member of the editorial review board of the Moscow Art Magazine. **Shadow Economy and “Moral Transformation” in the Soviet Police Procedural of the Stagnation Era.** This paper attempts to explore Soviet police procedurals as a manifestation of the Ministry of Interior's efforts to claim leadership status in the society. In films of this kind, the crime is nearly always linked to the realm of “second economy”: a reality of market relations, parallel to socialism, that, by the late 1970s, the majority of Soviet citizens were involved in some way. The sphere of private life in the late Soviet procedural is portrayed as a battleground of a war that socialism has already lost: “civic society” can only self-regulate through market, which corresponds to innate human sensibility. According to the genre's “moral philosophy”, wherever the Soviet state loosens moral discipline, “satanic mill” of the market comes in, grinding society into adverse individuals. Invoking ideas of Antonio Gramsci and Karl Polanyi, the paper analyzes the soviet procedural as a reflection of a crisis in the late Soviet society.

P. 173

Lorenzo Chiesa. Philosopher, critical theorist, translator. Director of the Genoa School of Humanities and Visiting Professor at the European University at St Petersburg. **Giuseppe De Santis' Progressive Populism: "Bitter Rice"—a Communist Musical?** Giuseppe De Santis was arguably one of the founding fathers of neorealism. In spite of his significant theoretical contributions and the international success of some of his films he has received relatively little critical recognition. De Santis was a committed communist. / In this paper "Bitter Rice" is analysed as a complex work that should be read on different levels. The film focuses on the exploitation of women rice workers. On the one hand, it could still be regarded as a commercial escapist film: it stages a traditional melodramatic plot, explicitly adopts the spectacular choreography of Broadway musicals, and voyeuristically indulges in close-ups of the protagonists' bosoms and thighs. On the other hand, De Santis's radical denunciation of capitalism is unmatched by other neo-realist movies: "Bitter Rice" both ironically denounces the post-WWII American myth of affluence and shows how it is concretely used to undermine the solidarity between legal and illegal agricultural workers. These two apparently incompatible aspects can be reconciled following De Santis's self-avowed progressive populism: neorealist cinema had to be a form of entertainment for the masses by means of which they could acquire class-consciousness. **P. 187**

Yaroslav Gradil. Student at the Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University. **Darina Polikarpova.** Student at the Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University. **Who Framed Karl Marx? Neomarxism and Contemporary Film Theory.** Neomarxism entered film theory as one of its "grand narratives" in the mid 1970s and became one of the most prominent methodologies. There is a reason for the prefix "neo"—although quotes from Marx abounded in the new discourse, it was largely based on theoretical writings by Althusser and Gramsci who represent the so-called cultural Marxism, in

which original emphases were shifted. / Apparatus theory—Althusser’s concept of ideological apparatus adapted for film theory by Baudry—became commonplace, an across-the-board answer to the question of cinema’s ideological nature and audience reception. In the 1980s, as culturalism had been established on the theoretical scene, Althusser’s popularity was replaced by a cult of Gramsci; as a result, research focus shifted to the problem of reception of popular cinema by various social groups and their resistance to dominant ideology. The aesthetic aspect of cinema remained elusive for researchers working in the Marxist discourse, which, in spite of this conspicuous omission, claimed capability to offer a comprehensive and definite answer to any and all questions. / But is there, perhaps, a different way? On the part of Marxism, the call to action required to overcome present problems, is “Back to Marx!” On the part of film theory, “Onwards, to exclusivity of cinema as a research object!” **P. 201**

КИНО / КАПИТАЛ

Сборник докладов VI Международной научной конференции Центра исследований экономической культуры СПбГУ.

Издатель: Любовь Аркус. Составители: Алексей Артамонов, Александр Погребняк. Переводчики: Андрей Карташов, Оксана Якименко. Корректоры: Екатерина Дробязко, Валентина Кизилю, Анастасия Клубкова. Дизайнер: Петр Лезников.

Подписано в печать 17.05.2018. Формат издания 60×84/16. Объем 13,95 усл. печ. л. Бумага «Maestro Print Sytyvkar», 80 г/м². Тираж 1000 экз. Печать офсетная. Заказ № 4071/18. Рекомендовано для читателей старше 16 лет.

АНО «МЦСЭИ „Леонтьевский центр“». 190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25, лит. А, оф. 202. +7 (812) 712–66–00. Подготовлено к печати в **ООО «Мастерская „Сеанс“**». 197101, Санкт-Петербург, Каменоостровский пр., д. 10. +7 (812) 237–08–42. Отпечатано в **ООО «ИПК Парето-Принт»**. 170546, Тверская обл., пром. зона Боровлево-1, комплекс № 3А. +7 (4822) 62–00–17.

Все новинки издательства «Сеанс» — на сайте **shop.seance.ru**.

«Старое проклятие подтачивает кино — деньги, то есть время»

Жиль Делёз

Кинопроизводство приносит убытки и прибыль; экономические структуры становятся предметом изображения на экране. Но связь кинематографа с капитализмом не просто внешняя, — они схожи по своей сути. Тексты сборника показывают, что единая система «кино/капитал» является моделью устройства современного мира и конгениальна логике его социальных, культурных и политических процессов.

В сборник вошли статьи философов, историков, психоаналитиков и экономистов, среди которых Олег Аронсон, Илья Будрайтскис, Виктор Мазин, Александр Погребняк и Нина Савченкова. Текст Данилы Раскова сопровождают уникальные фотографии декораций по эскизам Александра Родченко. В статье Елены Вогман впервые публикуются фрагменты дневника Сергея Эйзенштейна, посвященные его не-реализованной экранизации «Капитала».



CEA № IC