Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт философии Российской академии наук

Олег Аронсон

КИНО И ФИЛОСОФИЯ: ОТ ТЕКСТА К ОБРАЗУ

Москва
2018

УДК 18 + 130.2
ББК 87.8 + 85.3
А 84

Редактор
А.В. Володина

Рецензенты
д-р искусствоведения *Н.А. Дымшиц*
канд. филос. наук *А.А. Парамонов*

А 84 **Аронсон, О.В.** Кино и философия: от текста к образу [Текст] / О.В. Аронсон; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2018. – 109 с. : ил. ; 20 см. – Библиогр.: с. 103–107. – Рез.: англ. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0341-3.

В книге эволюция выразительных средств кино осмысляется средствами современной философии. История кино – постоянное столкновение двух типов опыта: искусства и массового зрелища. В первом случае кино предъявляет себя как культурный текст, в основании которого лежат специфические кинематографические средства передачи сообщения. Однако если следовать логике чувственности масс, сами эти средства требуют переосмысления. В книге на примере кадра, монтажа и длинного плана делается попытка показать, как формируется кинематографический образ, выходящий за рамки культурной семиотики и ориентированный уже на совершенно иной тип знаков, аффективных и действующих только в ситуации коллективного восприятия.

ISBN 978-5-9540-0341-3

© Аронсон О.В., 2018
© Институт философии РАН, 2018

Оглавление

Предисловие 5

I

Логика кадра (Микеланджело Антониони) 13
Семиотическое сновидение Кристиана Метца 26

II

Этика монтажа (Артавазд Пелешян) 38
Обыденное возвышенное Жан-Франсуа Лиотара 53

III

Экономика длинного плана (Андрей Тарковский) 68
Фотогения, деньги и Жиль Делёз 86

Список литературы 103
Summary 108

Contents

Preface 5

I

The Logic of a Shot (Michelangelo Antonioni) 13
Christian Metz's Semiotic Dream 26

II

The Ethics of Montage (Artavazd Peleshyan) 38
The Mundane Sublime According to Jean-François Lyotard 53

III

The Economy of a Long Take (Andrei Tarkovsky) 68
Photogénie, Money and Gilles Deleuze 86

Bibliography 103
Summary 108

Предисловие

«Кино и философия» – слишком простое и слишком скучное название для книги. Под обложкой с таким названием может быть все что угодно. Да и книг таких немало. Тем более что на протяжении всей истории кинематографа философия обращалась к нему неоднократно.

В предлагаемой читателю книге акцент делается не столько на «кино», осмысляемом с философских позиций, и не на «философии», еще одним языком которой призван стать в современности именно кинематограф, а на союзе «и». Этот соединительный союз в названии призван указать на зону невозможного равноправия этих двух областей человеческого опыта – восприятия и мышления. Действительно, речь в данном случае идет скорее о несоединимости и противоречии, чем единстве. Кино и философия в большей степени спорят друг с другом, нежели дополняют. Потому книга построена как ряд столкновений кинематографической практики и теоретической рефлексии. Каждая глава в ней содержит две части, из которых одна посвящена переосмыслению определенного кинематографического элемента в опыте конкретного режиссера, а вторая – неким коррелирующим сюжетам, касающимся размышлений о природе кинематографа. Это сделано «монтажно», почти по Сергею Эйзенштейну, для которого монтаж состоял не в соединении частей, а в их столкновении друг с другом, порождающем дополнительный смысл.

Важный подспудный мотив книги – попытка преодолеть то, что привычно называют словосочетанием «язык кино», используемым зачастую метафорически. И хотя в теории кино проблема языка давно отошла на второй план, но в той или иной форме она то и дело заявляет о себе. Однако отказаться от лингвистической модели восприятия кинематографа совсем не просто. В данной книге в центре внимания оказываются те кинематографические знаки, которые не укладываются в эту модель, а являются прежде всего знаками общности восприятия, а не индивидуального понимания. Так, знаки общности проявляют себя в той особой логике кадра, которую открывает Микеланджело Антониони, в практике монтажа Артавазда Пелешяна, интерпретируемого через призму этических отношений, а также в той экономике, которая сто-

ит за предельно эстетизированными планами в фильмах Андрея Тарковского. Фактически благодаря кино и в «логосе», и в «этосе», и в «ойкосе» выделены именно черты коллективной аффективности, связанной с практиками человеческого взаимодействия. Но одновременно «кадр», «монтаж» и «план» выходят за рамки исключительно кинематографической техники создания изображений и становятся принципами мышления, схватывающего материальные знаки общности.

Говорить о кино как тексте – один из способов преодоления лингвоцентризма в нашем восприятии кино, поскольку в понимание текста входят и те перцептивные пространства, которые вступают в конфликт с языком. В литературе подобная практика если не преодоления, то остранения языка характерна, например, для «зауми» русских футуристов и для экспериментов дадаистов.

Кинематографический же текст, в отличие от литературного, опирается на некую предкамерную физическую «реальность», поток жизни, фиксируемый автоматически. Это всегда текст, в котором соприсутствуют два плана: план изображаемой реальности и план *недоверия* к изображению. Всегда есть некоторое ощущение технологии, даже если мы, казалось бы, полностью эмоционально вовлечены в фильм. Этот момент технологии, включенной в изображение, чрезвычайно важен для того, чтобы мы могли иметь дело с кинематографическим текстом, и – как это ни странно – для того, чтобы мы *верили* изображению. Альфред Хичкок отмечал, что для того чтобы происходящее в кадре выглядело естественно, оно обязательно должно быть тщательно сконструировано. Он рассказывал, как снимает поцелуй и насколько неудобно бывает в этот момент актерам, какие неестественные они принимают позы, чтобы в результате это было похоже на некоторую «*реальность*» (то, что он называл «рабочий момент любви»)[1]. Оставим пока без пояснений этот термин, который сам по себе крайне непрост, не только когда мы говорим о кино. Проясним словосочетание «кинематографический текст». Будем отталкиваться от того, как вообще понимался текст, поскольку отношение к кино как к тексту возникло в 1960-е годы вместе с развитием семиотики кино и благодаря тому, что одновременно разрабатывались новые концепции текста в литературоведении. И надо заметить, что то, что тогда принято

[1] См.: *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. С. 152–153.

было называть текстом, отличается от некоторого «естественного» или «натурального» понимания текста, от того, что мы зачастую называем текстом в обыденной жизни.

Началось это с Ролана Барта и Юлии Кристевой. Так, Барт в работах «Удовольствие от текста» и «От произведения к тексту» наделяет текст расширенными возможностями отвечать не только за смысл, но и за некое эфемерное «удовольствие от чтения». Обратим внимание на этот странный режим существования текста, который становится исключительно важен, когда речь идет об аффективной стороне кинематографа. Кристева же вводит взаимодополнительную пару понятий «фенотекст» и «генотекст». И если фенотекст вполне соотносим с обыденным понятием текста, то генотекст представляет собой саморазвивающуюся динамическую *структуру*, отвечающую за порождающий исток самого текста. Благодаря этим исследователям понятие текста было расширено, и появилась возможность применять его к разнообразным культурным объектам, в том числе и к кино. Кинотекст – это то, что в каком-то смысле противостоит языку кино, то есть это такая структура, которая позволяет *не говорить* о языке кино.

Но почему возникает необходимость установить предел для рассмотрения кино в терминах языка? Дело в том, что пока кино находилось в поисках своего языка и осваивало свои выразительные средства, проблема языка кино была одной из ключевых в теории кино. Она оставалась таковой вплоть до Второй мировой войны, хотя уже тогда кино вступило в определенный конфликт с попытками мыслить его как язык изображений или язык визуальных образов. Эту достаточно драматичную ситуацию теоретики почувствовали еще в 1920-е годы, когда у кино отсутствовал звук, были сложности с передачей цвета и пространства. Юрий Тынянов отмечает, что тогда кино осваивало свой собственный язык именно в силу *бедности* выразительных средств[2].

Тынянов, обыгрывая то, что кино называли «великим немым», тут же сомневается в этом именовании, намекая на то, что у кино есть язык, хотя оно и «не говорит». По его мнению, это все равно что поэзию назвать «великим слепым». И тут же он дает такую интерпретацию кино, которую вполне уже можно назвать текстовой.

[2] *Тынянов Ю.* Об основах кино // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 326.

Он вводит понятие «тесноты ряда», которое до этого разрабатывалось им в теории стихотворного языка. Но если там оно касалось специфики стиховой семантики, рождающейся из ритма, строфики и синтаксиса, то применительно к кино оно фактически отсылает к *внеязыковым* единицам кинематографического материала.

Когда же кино обретает звук и цвет, у него неожиданно появляется много критиков. Они замечают, что с этими приобретениями теряются и какие-то выразительные возможности. Но некоторые теоретики склонны отмечать этот момент как обретение кинематографом самого себя, когда уже все средства по созданию иллюзорной реальности доступны и освоены. Но что это значит – «обретение кинематографом самого себя»? Имеется в виду, что пока кино не имело возможности полностью отождествиться с видимой реальностью в изображении, оно не выполняло какую-то свою ключевую функцию. И эта функция – *обман*. Именно с ней мы имеем дело в сцене, открывающей фильм Франсуа Трюффо «Американская ночь», когда следим за почти документальной панорамой парижской улицы и вдруг в какой-то момент слышим закадровый голос: «Стоп! Надо переснять». Далее только что виденное нами реалистичное изображение повторяется вплоть до деталей, но уже под комментарии режиссера, руководящего съемкой за кадром.

До кино функция обмана заменялась функцией искусства. Понимание отличия обмана кинематографического от обмана в искусстве становится очевидным, когда возникает, говоря словами Жиля Делёза, «оптико-звуковая ситуация»: изображение в кино становится реальней самой реальности, а реальность начинает строиться по законам кино. То, что мы сегодня видим на телевидении, в рекламе, в сетевых видеороликах – не что иное, как последовательное развитие этой ситуации. И здесь появляется необходимость в введении понятия кинотекста, поскольку термины языка кино уже не релевантны, а возможность разложения киноязыка на семантические языковые единицы и кинематографические знаки вызывает сомнения. Одним из главных сомневающихся можно назвать Пьера Паоло Пазолини, который вводит концепцию поэтического кино, где основным принципом является то, что кино не имеет грамматики: оно – язык *самой реальности*. То есть язык того, чему в языке всегда было отказано.

Слово «реальность» в очередной раз не объясняется, но объяснение остается подразумеваемым, и, похоже, нет возможности определить «реальность» более или менее строго. Это – все то, с чем имеет дело кинокамера. Попытки семиотики кино были интересны в том числе и тем, что пытались ограничить «реальность» языком. Однако даже один из лидеров этого направления Кристиан Метц в какой-то момент признался, что если кино и язык, то «не вполне». *Не-вполне-язык* – это тот предел, за которым обнаруживает себя возможность говорить о кино как тексте.

И здесь интересно обратиться к Жаку Деррида, который о кино практически ничего не писал, но при этом создал особый способ работы с текстами – деконструкцию. Сам Деррида не раз отмечал, что не уверен в возможностях применения деконструкции к кинематографу. Только в последние годы жизни он дал интервью *Cahiers du Cinema* и написал с Бернаром Стиглером книгу «Эхографии телевидения», которая затрагивает в том числе и сюжеты, связанные с кинематографом. Тем не менее он интересен как создатель той концепции текста, которая, как нам кажется, удивительным образом подходит для того, чтобы говорить о кинематографе.

В чем идея текста Деррида? Чтобы дать ответ, оттолкнемся от его знаменитой фразы, которую постоянно цитируют, и зачастую неуместно: “Il n’y a pas de hors-texte”, что по-русски можно перевести как «нет ничего вне текста»[3]. Деррида говорит, что текст есть нечто *предельно внешнее*. Любое «внутреннее» есть привнесенная метафизика. Текст – это тот посредник, который одновременно и есть начало всего того, что мы считаем наличным и непосредственно данным. А это значит, что если мы находимся внутри текста, то мы не должны пользоваться ничем, что находится за его пределами. Это принцип скорее этический, чем методологический, и уж тем более – не гносеологический. Это своеобразное пред-писание (archi-écriture) самого текста, лишающее его способности быть «чьим-то», быть инструментом. Оно отсылает нас к тем «текстурам» и «следам», которые предполагают иные стратегии, нежели только осмысление текста в рамках культуры, дающее ему ту или иную интерпретацию, порождающую его «внутреннее» содержа-

[3] В русском переводе «Грамматологии» это передано так: «Внетекстовой реальности вообще не существует» (*Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М., 2000. С. 314).

ние. Так вот, проблема реальности в кино непосредственно связана с подобным пониманием «текстур» и «следов», которые Деррида применительно к кино называет «призраками». Реальность в кино не подражательная, а «та самая». Перед нами не миметическое отношение, не отражение, а иллюзия, призрачная материя. Подобно тексту в дерридианском понимании, который, будучи опосредующим звеном между человеком и миром, в то же время есть само начало этого мира. Он одновременно и посредник, и исток. Это очень напоминает Фрейда, который показывает, что у нас нет никакого другого доступа к сновидениям, нежели рассказ о сновидении, который всегда уже культурно оформлен. И дистанция между сном (бессознательным желанием) и рассказом о сновидении (включающим в себя различные способы блокировать это желание) преодолевается в практике психоанализа. Так же в практике деконструкции текст обретает действенность своего порождающего истока (вспомним еще раз о «генотексте» Кристевой).

Иллюзия реальности, *понятая как текст*, и есть реальность как предельно внешнее. Именно с ней имеет дело кино. Даже самый условный кинематограф включает в себя иллюзию реальности. Яснее всего выразился Андре Базен: дело не в реальности, а в obsession – некоторой завороженности, захваченности реальностью[4]. И обсуждать надо именно захваченность реальностью. Статус этой реальности может быть разным, но она является необходимым условием кинотекста. Можно сказать так: реальность – это те текстуры, что связывают нас с миром повседневности; они не читаемы, пока мы относимся к тексту как к тому, что существует только в качестве знаков некоторого языка.

Если мы приходим к такому пониманию кинотекста, то чем будут в этом случае, например, *тексты о кино*? А они разнообразны и многочисленны. Это тот пласт, который ранее отделялся от кинематографа, а теперь становится все ясней, что без него кинематограф невозможен. Они тоже включены в кинотекст наряду с визуальными фильмическими знаками.

Из сказанного можно сделать вывод о двух типах подхода к кинематографическому образу: или как к чему-то изображенному, связанному с представлением и предъявлением образа как изобра-

[4] В русском переводе это передано как «ориентация на реальность» и «навязчивое стремление к реализму» (*Базен А.* Что такое кино? Сб. ст. М., 1972. С. 42).

жения, или как к тому, мимо чего зрительский взгляд постоянно проскальзывает. Второй подход намекает, что кино можно *не смотреть*, а просто быть захваченным образами, им порождаемыми – образами памяти, например, или теми, благодаря которым появляются всевозможные тексты о кино (от рецензии до рекламы, от научной статьи до разговоров в подпитии).

То есть тексты о кино – не только рецензии, критические и теоретические работы. Это лишь одна их часть. Тексты о кино начинаются с простых вопросов: «Смотрел этот фильм? Ну как он тебе?» Тексты о кино начинаются с простейшего действия. Например, с выбора партнера для похода в кино. Неслучайно такой теоретик, как Кристиан Метц в работе в какой-то момент сместил акценты и перестал задаваться вопросом «Что такое кино?», а поставил совершенно другие вопросы: «Что значит ходить в кино? Что значит любить кино? И что значит говорить о кино?» Вся эта инфраструктура текстов о кино дополняет кинотекст, который мы обычно связываем с фильмом, и является неотъемлемой частью формирующегося кинематографического образа. То есть мы должны постоянно различать фильм как некоторый продукт индустрии, некоторую единицу, имеющую свою экономическую составляющую, и образную материю кино, которая не сводится исключительно к фильмам и обнажает знаки («текстуры», «следы», «иллюзии»), не имеющие смысла, не поддающиеся означиванию. Ими наполнен кинематограф. Или, говоря точнее, они составляют его полноту. Эта полнота выражена в концепции текста у Деррида, но также она выражена и в концепции Делёза, где образная материя мыслится как некое виртуальное «целое» (le tout)[5]. Несмотря на то, что философские стратегии Деррида и Делёза принципиально отличны, в случае с кино они соприкасаются. И тот, и другой разрабатывают логику материального целого. Для Деррида это – текст, наполненный призраками, сопротивляющимися его онтологизации. Для Делёза – динамический образ, заместивший для современного человека «книгу» религиозной эпохи и познаваемую «реальность» эпохи Просвещения. Но если текст у Деррида (даже соотнесенный с кинематографом) все еще сохраняет свои связи с языком, культурой и, наконец, метафизикой (со всем тем, что он связывает с европейским логоцентризмом), то образная материя

[5] См.: *Делёз Ж.* Кино. М., 2004.

кинематографа по Делёзу выражает чистые бессубъектные трансформации, она наполнена еще не актуализованными перцептивными и аффективными знаками, через которые, тем не менее, образы уже осуществляют свое действие.

Вернемся еще раз к шутке Тынянова, который назвал поэзию «великим слепым». Если мы пытаемся подступиться к кинематографу через понимание текста у Деррида как абсолютно внешнего или образа у Делёза как динамического целого, то «великим слепым» становится сам кинематограф... Базеновская «одержимость реальностью» участвует в этой слепоте. В ней же участвует и зрительская пассивность, о которой Вальтер Беньямин писал как о необходимом условии восприятия кинематографического зрелища. Но что это за слепота? Ответ подсказывает сам Деррида. В одной из своих работ, посвященной выставке живописных полотен с изображением слепых, он касается ощущения текстуры реальности, опережающего взгляд. Отчасти это пересекается с тем, что Морис Мерло-Понти писал в «Феноменологии восприятия» об активном зрении. Но это и нечто совсем иное. Здесь нам важно уловить «этический» момент связи реальности и текста. «Этический» я ставлю в кавычки, потому что это не моральное суждение, не моральный закон, а некий минимум действия в самой сердцевине пассивности восприятия. В этом пассивном действии и располагается слепота кино. Деррида говорит, что глаз нужен не только для того, чтобы видеть (и мы смотрим кино не тем глазом, который видит). Он, помимо того, что видит, обладает еще и другой функцией – *плакать*[6].

Слезы в данном случае – не психическая реакция на фильм, но один из многих знаков восприимчивости, составляющий нелингвистическую сторону текста. И как элемент текста они акультурны (культура закрепляет слезы за определенным жанром). В таких знаках рождается кинотекст, то есть фильмы, воспоминания о фильмах, их ожидание и все тексты вокруг них, все то, что объединяет нас в аудиторию, обнажая аффективные связи в образах, переживаемых уже не индивидами, а общностями.

---

[6] *Derrida J.* Memoirs of the Blind. The Self-portrait and Other Ruins. Chicago, 1993. P. 127.

I

Логика кадра (Микеланджело Антониони)

Говоря о кино, редко обсуждают отдельные кадры. Чаще они просто воспроизводятся как знак того или иного фильма, как демонстрация работы режиссера с ракурсом, светом или цветом. Однако бывают случаи, когда именно обсуждение и анализ отдельно взятого кадра становятся ключом к пониманию фильма. Один из самых знаменитых примеров – фильм Микеланджело Антониони «Приключение» (1960), где финальный кадр поделен пополам, пространство справа – глухая стена дома, а слева – мужчина и женщина на фоне вулкана Этна, он сидит на скамейке, она стоит рядом, положив ему руку на плечо.

У этого кадра было немало интерпретаций, одну из которых дал сам режиссер: «Значимость финала в “Приключении” несомненна. В зависимости от того, как его воспринимать, его можно считать оптимистическим или пессимистическим. Жорж Садуль верно объяснил то, что я намеревался сказать в последней сцене. Не знаю, помните ли вы ее. В одной стороне кадра – гора Этна во

всей ее снежной белизне, в другой – обыкновенная стена. В известном смысле стена символизирует мужчину, а Этна – женщину. Кадр разделен точно пополам, одна часть, где находится стена, связана с пессимистическим началом, в то время как другая, изображающая Этну, – с оптимистическим»[7].

В этом самоописании есть нечто наивное по отношению к вопиющей формальности изображения. Во-первых, акцентируя символическое значение горы и стены, Антониони словно забывает присутствующих в кадре людей. Между тем, возвышающаяся фигура женщины над спиной сидящего рядом мужчины – это своего рода кадр-в-кадре, дубликат конструкции «гора-стена». Кроме того, этот кадр выглядит как совершенно некинематографический, как живописное полотно, навязанное киноизображению, для которого движение и изменчивость приоритетны. Возможно, это один из первых кадров в истории кинематографа, который заново поставил проблему взаимоотношения кадра и фильма. Но для понимания этого необходимо сначала забыть о его сюжетных и символических интерпретациях, а затем вспомнить о том, что к году, когда снималось «Приключение», стало абсолютно не значимым, – о роли кадра как элемента кинотекста.

Когда применительно к кинематографу произносят слово «кадр», то зачастую, при всей простоте и очевидности сказанного, непросто понять, о чем идет речь. Ясно лишь, что за этим словом стоит какая-то незыблемая базовая единица кинематографического материала или фильма. Ясно также, что ответа на вопрос «что такое кадр?» ждать не приходится, поскольку кажется, что нет ничего проще. Несмотря на это, при попытке определить, что же это все-таки такое, возникают немалые трудности. В частности, кадр не сводим только к фрагменту пленки (это было очевидно еще и в доцифровую эпоху), а значит, есть различие между кадром и стоп-кадром, между кадром кинематографическим и кадром фотографическим; также он – нечто иное, нежели просто изображение, ограниченное рамкой, что делает его восприятие отличным от принципа восприятия картины; наконец, он всегда не один, он существует как вовлеченный в отношение с другими кадрами. Все эти проблемы затрагивались на заре кинотеории, когда кино вы-

[7] Антониони об Антониони. Статьи. Интервью. Тот кегельбан над Тибром. М., 1986. С. 147–148.

рабатывало свой язык, оттачивало свои выразительные средства. Когда же сегодня мы возвращаемся к проблеме кадра, это значит, что кино изменилось настолько, что мы уже не можем полагаться на опыт прежних кинотеорий, в рамках которых кино понималось исключительно как средство выражения или отображения мира, а кадр, следовательно, как один из его инструментов.

И хотя такой подход к кино по-прежнему популярен и даже господствует, особенно когда речь заходит о кино как искусстве, все сильней заявляет о себе отношение к кино как к своеобразной экосистеме образов, в которой обитает современный человек. Другими словами, образы кино сформировали совершенно иное пространство (сегодня это также и образы современных медиа), которое можно назвать *ареалом коллективных аффектов*, где привычные способы восприятия и понимания изображения оказываются все менее и менее значимыми. Возвращение с этих позиций к проблематике кадра позволяет установить отличие не только между индивидуальным восприятием и коллективной чувственностью, но также понять топику бессубъектного мира, для описания которой языка все еще нет, и возможности философии в этом направлении также крайне ограничены.

Прежде чем вернуться к кадру, отметим, что его понимание зависит от отношения к кино, к его месту в современном мире, к его возможностям высказывания. Одно понимание возникает, если мы рассматриваем кино как текст, требующий дешифровки, или даже как интертекст, наполняющий наше восприятие фильма культурными аллюзиями, каждая из которых, вне зависимости от воли оператора или режиссера, оказывается частью фильма как текста культуры. В этом случае кинематографический текст не есть нечто особенное по отношению к любым другим текстам культуры. Он сопоставим с литературными текстами, с живописными изображениями, с музыкальными и архитектурными формами и даже с экономическими или политическими суждениями в том виде, в котором последние представляют себя как часть обобщенного текста культуры.

Между тем возможно и другое понимание кинематографического текста, в котором акцент переносится на способность текста быть кинематографическим и тем самым выходить за рамки культуры, то есть тех нормативных и дискурсивных огра-

ничений, которые наложены на сферу человеческой аффективности. Здесь «кинематографический» – не предикат, а способ трансформации самого текста, его способность не быть равным себе, включать в себя то, что с точки зрения культуры полагалось как вне-текстовое. В этом случае само словосочетание «кинематографический текст» стремительно приближается к оксюморону. Это парадоксальное сочетание текста как эффекта культуры и «нашей» (коллективной) аффективности, которая стала уже не отделимой от культурных артефактов, от клише и стереотипов массового общества.

Казалось бы, нечто подобное мы встречаем в Средние века, когда природа во всех ее проявлениях была «читаема» как некий божественный текст, все в ней имело символическую нагрузку и могло быть интерпретировано посредством Библии. Однако библейское превращение мира в текст (и как следствие, определенный культ текста) сегодня сменяется становлением текста частью новой технологической природы современного человека, которая всегда превышает пространство культуры, и без того стремящееся к тотальности.

Кинематографический текст – это пространство разделенности текстовой культуры и того, что, находясь вне культуры, продолжает нами интерпретироваться в терминах текста. Так, например, интерпретация фильма как произведения искусства сразу же помещает его в систему культурных кодов, нивелируя те следы коллективной аффективности, которые этому сопротивляются и которые ранние теоретики кино связывали с его онирической природой. Сегодня, когда кинематограф все больше инфантилизируется, ориентируясь на спецэффекты и простейшие жанровые клише, нельзя не вспомнить теорию монтажа аттракционов Эйзенштейна, которую он непосредственно связывал с бессознательными (эротическими) желаниями.

Одно из великих достижений Фрейда состояло как раз в том, что он дал возможность «читать» сновидения и желания, придумав, как превратить это дезорганизованное пространство в текст. Его символы бессознательного рождались из речевой практики пациентов (talking cure), затрагивавшей сферу непристойного, ненормативного желания. В результате сами пациенты формировали своеобразные *буквы* этого нового алфавита. Однако чтобы сновидение

или желание были читаемы, необходимой предпосылкой являлось наличие некоторого «бессознательного мышления», сцепляющего буквы, каждая из которых бессмысленна в своей отдельности.

Сводим ли кинематографический кадр к таким образом понимаемой «букве»? Мы могли бы ответить на этот вопрос так: да, сводим, но только в том случае, если он, подобно бессознательному в интерпретации Жака Лакана, структурирован как язык[8].

Между тем Эйзенштейн, будучи поклонником психоанализа, совершенно иначе трактует кадр. Он пишет о нерасторжимости кадра и монтажа и находит пример такого нерасторжимого единства в иероглифе. Иероглифическое письмо, согласно Эйзенштейну, – это своеобразное «кино до кинематографии».

Фактически в понимании кадра постоянно сталкиваются эти два принципа письма – *буква* и *иероглиф*. Первая представляет собой некий неделимый элемент, лежащий в основании любого «читаемого» высказывания. Причем сам этот элемент не имеет никакого значения, кроме того, которое он получает в соединении с другими такими же элементами. Эйзенштейн видит в этом принцип монтажа по Кулешову-Пудовкину. Он противопоставляет этому принципу другой, в котором кадры конфликтуют, сталкиваются друг с другом, но и невозможны друг без друга. В этом случае кадр является, говоря словами Эйзенштейна, «ячейкой» монтажа, или – иероглифом, который близок уже не букве, а бессознательному символу. В таком символе изобразительная сторона зависит от невысказываемых желаний общности, требующих повторяемости таких иероглифов, которые постепенно становятся массовыми клише[9].

Перед нами диапазон способов осмысления кадра. От «буквы», минимального неизобразительного элемента кинематографического языка, до «иероглифа» – изображения, превышающего культурные возможности дешифровки. Фактически это две разные семиотические модели, каждая из которых пытается найти для кадра обоснование в том или ином пространстве текста, в одном

---

[8] Потому так важна для Лакана была именно «буква» – связь желания и смысла («означивания») в той структурной единице языка, которая предшествует любой субъективности (см.: *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997).

[9] См.: *Эйзенштейн С.* За кадром // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: в 6 т. Т. 2. М., 1964.

случае – ориентированном на язык с приоритетом голоса-смысла (как фонетическое письмо), в другом – на изобразительную сторону самой письменности. Интересно, что и в том и в другом случае мы имеем дело с неким лингвоцентризмом, утверждающим кадр как языковую единицу.

При этом и буква, и иероглиф связывают нас с онирической текстологией кино, сводящейся чаще всего к проблемам символической интерпретации коллективных желаний, воплощенных в фильмах как «снах наяву». Такие интерпретации были популярны в 20-е годы, когда проблеме специфического языка кино уделялось особое внимание.

Именно тогда возникло понимание кадра в его нерасторжимой связи с монтажом, и такое положение дел сохраняется в теории кино по сей день[10].

Вернемся теперь заново к финальному кадру из антониониевского «Приключения». Он длится примерно 20 секунд, что позволяет оценить нарочитость композиции и воспринять ее как подсказку если не в понимании смысла фильма, то, по крайней мере, в том, как этот фильм устроен. Действительно, в «Приключении» крайне ослаблен нарративный пласт фильма, а на первый план выходят отношения полов, их неразрешимый конфликт. Однако на всем протяжении фильма то, что мы называем здесь словом «конфликт», слишком приглушено, рассеяно по, казалось бы, незначительным эпизодам, репликам, реакциям персонажей. Финальный кадр словно собирает все эти детали вместе, в концентрированном

[10] В качестве примера можно привести книгу Н. Изволова «Феномен кино», где понимание кадра, несмотря на множество точнейших наблюдений, важных и очень четких формулировок, тем не менее абсолютно наследует эпохе ранней (дозвуковой) кинотеории. Н. Изволов совершенно справедливо отмечает, что термин «кадр» остается неясным и размытым, и пытается воедино собрать ключевые характеристики – такие, например, как «кадр – минимальный материальный кусок конструкции фильма», «кадр – документ предкамерного факта» и многие другие (см.: *Изволов Н.* Феномен кино: истории и теория. М., 2005. С. 33). Также он отмечает, как важно различить кадр и фотографию, кадр и стоп-кадр, обнаружить в пленочном кино-кадре необходимое присутствие фотограммы… Однако ключевым представляется радикальное положение, что «монтажное строение фильма повторяет монтажное строение кадра» (там же. С. 36). В этой формуле в определенном смысле доведено до предела эйзенштейновское представление о кино как единстве внутрикадрового и межкадрового пространств.

виде, и «говорящей» становится сама его композиция. Подобного рода геометрия почти невозможна в пространстве фильма, где господствует движение камеры и изображения, где происходящее в кадре привлекает зрителя куда больше, чем сам кадр. В этом принципиальное отличие кино от живописи и фотографии, в которых композиция и рамка – необходимые составляющие изобразительного языка. Для кино же существенным является не само изображение, а его динамическое соотнесение с другими, отношения внутрикадрового и межкадрового пространства.

Казалось бы, последние секунды «Приключения» совершают своеобразную регрессию от кинематографа к живописи и фотографии. Однако это суждение было бы явно скоропалительным. Скорее, следует сказать, что живопись и фотография в их эстетической функции оказываются под давлением кинематографических образов, поскольку обсуждаемый нами кадр структурирован как фильм и является составной частью фильма. Отсюда и отношение к нему многих зрителей, критиков и самого режиссера не просто как к изображению, а как к своеобразному коду, где черта между стеной и горой важнее привлекательности итальянского пейзажа. Но и код этот не столько что-то дешифрует, сколько указывает на структуру, на способ организации материала, способ чтения.

Также важна геральдическая конструкция этого кадра, когда символическое прочтение горы и стены как женского и мужского становится возможным (помимо предшествующих двух часов фильма) благодаря наличию в кадре мужчины и женщины. Без них это был бы голый символизм, они же привносят с собой в это пространство победившей геометрии всю образную и аффективную ткань фильма. Перед нами уже своеобразный фильм-в-фильме, или – доведенная до предела способность минимального кинематографического изображения быть фильмом, схватывать фильм как некое неделимое целое.

Этот кадр, с одной стороны, никак не опровергает прежние теории, но явно указывает на совершенно иные возможности кинематографа в создании современной образности. Можно было бы считать его аномальным случаем, эффектным приемом отдельного режиссера, но представляется, что в том 1960-м году Антониони поймал нечто большее. Почти во всех следующих его фильмах стали появляться подобные «эмблематичные» ка-

дры, собирающие размытое аффективное поле фильма в целое. Зачастую они оказываются в финале фильма (как семиминутный проезд камеры в «Профессия: репортер» или бесконечная серия взрывов в «Забриски пойнт»), но обычно оказываются своеобразными доминантами в его пространстве. Фактически Антониони открывает специфическую гравитацию кадра, который, даже будучи предельно изобразительно опустошен, вбирает в себя энергию всего фильма.

Конечно, такие слова, как «гравитация» или «энергия», звучат довольно метафорически, но мы попытаемся показать далее тот кинематографический принцип, который заставляет обратиться к подобным метафорам. Прежде всего, они возникают, когда мы испытываем нехватку языковых средств. Именно тогда появляются спасительные метафоры и прочие тропы, организующие поэтическое высказывание. Это касается и того, что осваивалось как «язык кино» и что сначала было средством коммуникации со зрителем, а затем стало средством выразительным. В случае с Антониони, представляется, мы имеем дело с принципиально иной ситуацией, когда поэтика уступает место определенной логике кадра, в рамках которой язык не имеет принципиального значения. Такие вещи, как «гравитация» или «энергия», перестают быть тропами, а становятся местами, где структура (фильма) демонстрирует себя. Это своеобразный акт бессубъектного высказывания фильма, высказывания, которое не соотносимо с нашими представлениями о языке.

Приведем еще несколько примеров подобных кадров из антониониевских фильмов. Например, в «Затмении» (1962) в сцене на бирже камера задерживается на колонне, занимающей почти все пространство кадра, а справа и слева от нее мы видим по половине лица героев Алена Делона и Моники Витти. Формальным геометрическим построением этот кадр очень напоминает финал «Приключения». Однако еще более показательна сцена, где эти же персонажи дважды целуются через одно, а затем другое оконное стекло. Конечно, и кадр с колонной, и сцены с поцелуем можно воспринимать как метафору разобщенности или некоммуникабельности, что неоднократно делали критики, да и сам режиссер давал повод для такого толкования. Но если мы анализируем фильм не с точки зрения его поэтического языка, а с точ-

ки зрения кинематографического понимания кадра, то не можем пройти мимо того факта, что эти два поцелуя, например, давно соединились в один и стали своеобразным кинематографическим клише, которое используют, уже и не вспоминая про Антониони. То есть одно и то же изображение может восприниматься и как факт киноязыка, и как способ толкования кинотекста, и как пример внеязыкового образа, формируемого самим кинематографом и уже не зависимого ни от конкретного режиссера, ни от конкретного фильма. Нас интересует исключительно третья ситуация, поскольку именно в этом случае мы можем уловить те изменения, которые происходят в отношении кинематографического кадра и которые остаются втуне, если мы акцентируем его языковую или поэтическую составляющую.

Итак, кадр становится кинематографическим, когда он собирает в себе некое «целое» фильма, превышающее любую его интерпретацию и перенасыщающее кадр неким *материальным содержанием*, по сравнению с которым смысл кадра (прямой ли, метафорический или аллегорический) кажется банальным. Для такого кадра сам фильм становится его строительной материей. И именно потому подобные кадры достигают уровня клише, то есть максимально реализуют принцип коллективной аффективности, поскольку клише – это нечто общее, разделяемое со всеми вне индивидуального понимания. Обычно такие клише не изобретаются, а возникают непреднамеренно, в опыте кинопроизводства, а потому их создатели остаются в зоне анонимности. Благодаря Антониони с его гипертрофированным вниманием к такого рода кадрам мы можем видеть целую лабораторию трансформации изобразительной логики: от картины к фотографическому изображению и от фотографического изображения к кинематографическому.

В том же «Затмении» есть знаменитая сцена, в которой на бирже объявлена минута траура. Абсурдность ситуации, когда все брокеры, еще пару секунд назад экспрессией своих телодвижений выражавшие динамику рынка и мира капитала, вдруг замерли, когда насильственно остановилось движение, которое остановить невозможно, передается в том числе и невозможным соединением фотографического (приостановленного) изображения и кинематографического кадра. Подобный эффект соединения статики

фотоизображения и кинематографического движения был комедийно обыгран в фильме Рене Клера «Париж уснул» (1925). Но если тогда это был еще один киноаттракцион среди прочих, то у Антониони мы имеем дело с последовательным экспериментом наполнения кадра внекадровым фильмическим материалом (который мы легко принимаем за наши символические интерпретации). Отсюда стремление итальянского режиссера к безлюдным и опустошенным пространствам. Это не столько поэтическая метафора, сколько вполне формальное движение к кинематографическим характеристикам кадра, проявляющим себя через силы и импульсы, исходящие из закадрового пространства. Последнее – не только в том, что происходит за рамкой изображения, оно – и в звуках мира, наполняющих кадр, и в цвете, о котором сам Антониони говорил, что он доводит изображение до некоторой полноты. Оно также и в прочих кадрах фильма, и даже – других фильмов. В этом смысле кадр, который открывает Антониони, – не единица киноязыка, кинописьма или кинотекста, а молчаливый элемент кинематографической материи. И в качестве такого элемента он образует нерасторжимое целое изображения (кадра в привычном его понимании), монтажа и движения.

Обратим внимание на слово «элемент» в данном контексте. Ранее мы писали о букве и иероглифе – прообразах классического понимания кадра как повествовательной единицы и ячейки монтажа. Такого рода понимание ориентировано на то, как кадр должен читаться или восприниматься зрителем. В нашем понимании, которое мы извлекаем из опыта Антониони, кадр удерживает в себе весь фильм как некую множественность образов. Он – уже не часть фильма, а именно «элемент» в его латинском звучании (elementum), или – «стихия», бессубъектная сила, действующая независимо от нас и превышающая наши способности ее контроля[11]. И как стихия эта сила, производящая материю фильмических образов, не может быть зависима от наших способностей восприятия и даже желаний. Потому, кстати, кинематографический кадр практически всегда выглядит как «плохое» изображение, за исключением тех случаев, когда режиссер сознательно его выстраивает, контролируя все детали. Но обычно

[11] В древнегреческом στοιχεῖον, от которого происходит русское слово «стихия», означает букву, но не букву алфавита, а некое начало, основу.

из фильма практически не удается выбрать кадр для рекламного плаката или буклета, где зачастую фигурируют специально сделанные фотографии[12].

Композиционное и изобразительное несовершенство кинокадра – признак наполненности его внутрикадровым и внекадровым движением, то есть признак избытка его материального содержания, которое не сводимо к фиксированному (читаемому, воспринимаемому) изображению.

Стремление кинокадра к живописной композиции или к фотографической остановке мира – знак нехватки жизни. Или, говоря на языке Бергсона и Делёза, – всего лишь изобразительный срез неизобразительной образности. Нехватка – это также и знак конечности, ограниченности возможностей индивидуального (человеческого) восприятия, понимания и интерпретации. То есть нехватка в живописном (подражательном) и фотографическом (фиксирующем) пространствах косвенно указывает нам на господство смерти, структурирующей изображение. Это становится особенно очевидным, когда речь заходит о фотографии[13]. Живопись и фотография, ориентированные на изобразительные каноны, оказываются проводниками метафизики в материальном мире. Кино зачастую рассматривают в этом же русле, когда подходят к нему через проблематику мимесиса (живописного или повествовательного) или как к документальному (фотографическому) схватыванию жизни.

Но и введение различия между изображением и изображаемой реальностью, и фотографическая остановка движения – все это указывает на *нехватку*, ту самую нехватку, которая, как писал Лакан, «всегда в избытке» и которая требует постоянного вос-

[12] На эту особенность кадров из фильма обращали внимание многие, а фотограф Синди Шерман в серии под названием Untitled Film Stills (1977–1980) наоборот попыталась сделать такие фотографические снимки, которые бы выглядели как кинокадры. Анализируя эту и другие работы Шерман, Елена Петровская отмечает ее стремление обнаружить в фотографии нечто нефотографическое (более характерное уже для кинематографа), а именно – «коллективный фетиш» (*Петровская Е.* Антифотография. М., 2003. С. 94–97).

[13] Тема тесных взаимоотношений фотографии и смерти затрагивается в работе Андре Базена «Онтология фотографического образа», где он выводит ее из стремления человека к мумификации (см.: *Базен А.* Что такое кино? Сб. ст. М., 1972) и книге Ролана Барта “Camera lucida”, в которой «смерть» является необходимым условием разрабатываемой им для анализа фотографии аффективной феноменологии (*Барт Р.* Camera lucida. М., 1997).

полнения в виде искусства композиции или поэтического языка. Кинематографический кадр действует иначе. Он собирает в себе и полноту фильма, и ту полноту реальности, которая оказывается по ту сторону мышления и восприятия, то есть всего того «человеческого» опыта мира, который Кант называл трансцендентальным единством апперцепции.

Все эти темы соединяются в фильме *Blow up* (1966), главный герой которого, лондонский фотограф, делает в парке несколько случайных снимков гуляющей пары, а когда проявляет их, то замечает то, чего не видел в момент съемки – скрытый в листве кустарника труп. Наметившаяся жанровая детективная линия в фильме быстро ослабевает, а на первый план выходит соотношение фотографии и той реальности, которую она запечатлевает. Драматургия строится не вокруг сюжета, а именно вокруг неполноты видимости, данной нам в восприятии, полагаемом как «естественное». Полноту видимости (способность видеть скрываемое, опасное, непристойное, сторонящееся взгляда) дает именно *кадр*. Не фотография, запечатлевающая мгновение здесь и сейчас, а последующие манипуляции с ней, увеличение, внутренний монтаж, своеобразный тревеллинг с лупой по изображению, который устраивает главный герой, обнаруживая в фотографии некую «странность» поз, тел, взглядов. Эта сцена есть не что иное, как то, что мы выше назвали фильмом-в-фильме. Фактически фотограф в *Blow up* осуществляет ту самую функцию, которую в «Приключении» и «Затмении» выполняла сама кинематографическая материя, наполняя собой приуготовленное режиссером статическое изображение. Здесь же мы имеем вполне показательный пример отличия фотографического изображения от кинематографического кадра. В последний всегда включены движение и монтаж, превращающие нехватку видимости в ту образную избыточность, на которой и построена логика кино: превышение нашей способности видеть (невозможная причастность к полноте видимости) делает для нас неразличимыми образы кино и материю, из которой соткан мир.

Интересно, что для съемок *Blow up* Антониони выбрал именно Лондон, хотя поначалу собирался снимать его в Италии. Сам он говорит об интуитивности этого выбора. Возможно, так оно и есть. Однако Лондон середины 60-х – настоящая фотографическая столица мира. Это и период расцвета английской социальной фо-

тографии, и эпоха гламура[14]. Главный герой соединяет в себе черты обоих этих фотографических направлений: он владеет дорогой студией в престижном районе, снимая рекламных моделей, и занимается документальной и репортажной съемкой (так, в первых кадрах мы застаем его среди рабочих, выходящих с фабрики после ночной смены – некий подспудный hommage Люмьеру). И это напряжение между жизнью и ее изображением заполняет собой практически все сцены фильма, вплоть до финала, где клоунская группа играет в теннис отсутствующим мячом[15].

Подведем некоторые итоги. Микеланджело Антониони, который всегда сторонился теоретических высказываний о природе кино, в своей режиссерской практике фактически заново ставит проблему кадра. Как мы пытались показать, его понимание, а точнее сказать, опыт кадра не предполагает те повествовательные и изобразительные, а по сути лингвистические, логики (буква и иероглиф), в которых обычно интерпретируется кадр в кинотеории. Его кинематограф предельно ослабляет монтажные функции перехода от одного кадра к другому и функции столкновения кадров друг с другом. Но он открывает возможность рассмотрения кадра как отдельного фильма, фильма-в-фильме. Для такого рода кадров человеческого восприятия уже недостаточно, но они апеллируют к некоторой коллективной аффективности, способной обнаружить себя в знаках кинематографа. Перед нами реализованная на практике модель пирсовского континуума[16], каждая часть кото-

[14] Подробный разбор взаимоотношений режиссера и английской фотографии 60-х годов см.: *Porcari G.* Doubting Thomas: Michelangelo Antonioni's Blow Up // Cineaction. 2013. No. 90. URL: http://www.lightmonkey.net/blowup (дата обращения: 05.05.2018).

[15] Стоит отметить, что задолго до Blow up, в 1953 году, Антониони снял в Лондоне одну из киноновелл своего фильма I vinti, которая также посвящена убийству в парке и также завершается панорамой теннисных кортов. На дальнем плане мы видим силуэты игроков, но, естественно, издалека не можем видеть мяча. И это отсутствие мяча в поле видимости не является нехваткой, оно не воспринимается как нечто странное. Но чтобы этот эффект был максимально ощутим, камера должна приблизиться к играющим (как в Blow up) и показать отсутствующий мяч (или труп – как в сюжете фильма).

[16] В математике идея континуума Ч.С. Пирса, являющаяся условием функционирования его семиотики, альтернативна пониманию континуума как одного из вариантов бесконечного (несчетного) множества у Георга Кантора (подробнее см.: *Zalamea F.* Peirce's Logic of Continuity. A Methodological and Mathematical Approach. Boston, Mass, 2012.)

рого повторяет структуру целого. То, что раньше казалось чистой математической абстракцией, оказывается обнаружимо в кинематографической логике кадра, поставляющего нам весь фильм и даже весь мир в акте моментального восприятия. И это во многом объясняет тот завораживающий эффект, который оказывает на зрителей самое примитивное изображение, и на который все реже способны даже лучшие образцы искусства прошлого.

Семиотическое сновидение Кристиана Метца

Среди огромного числа книг, написанных о кино, теоретических совсем немного. Среди теоретических совсем уж мало тех, которые безоговорочно признаны классикой. «Воображаемое означающее» Кристиана Метца[17] – одна из них. Это – классика теории кино, что само по себе вроде бы предполагает ее «непреходящее значение». Но одновременно с этим – как и в любом произведении, признанном классическим, – нечто в ней, еще недавно казавшееся актуальным, уже принадлежит истории, уже утрачено, и, возможно, безвозвратно. Однако порою то, что утрачено, обладает не только некоторым эффектом ностальгии (по прошлому, когда еще были возможны и «теория», и «классика»), но и чем-то более существенным. Может быть, это даже вовсе и не «утрата», а нечто такое, что могло бы состояться, но так и не состоялось. Может быть это – те ожидания, которые были связаны с теорией кино, но так и не реализовались. И большой вопрос, а могли ли реализоваться? Очевидно только, что книга Метца во многом симптоматичная. Будучи написанной в середине семидесятых годов, она остается одной из самых известных и цитируемых. Практически ни одно исследование в жанре cinema studies или феминистского анализа кино не обходится без ссылок на «Воображаемое означающее» (вкупе со ссылками на тексты Ж.-Л. Бодри или Л. Малви, написанными примерно в то же время). Однако если мы берем в расчет только это измерение книги Метца (условно – «классическое»), то мы теряем нечто важное, а именно то, что по прошествии многих лет вместе с теорией и сама эта книга словно меняется, обнаружи-

[17] *Metz C.* Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinema. Ed: Union Générale d'Editions, Coll 10/18, 1977.

вая в себе потенциал, который, пожалуй, был неведом и самому Метцу. Перед нами не просто еще один возможный способ анализа кино, совмещающий в себе лингвистику и психоанализ (как написано во многих аннотациях к этой книге), но нечто большее – явно недооцененная эвристическая попытка дать право высказывания самому кино. Не просто говорить о кино теоретически, но посмотреть, как само кино меняет не только восприятие зрителей, но и теоретический аппарат исследователей. Другими словами, главными здесь оказываются не фильмы, не выразительные средства кинематографа и даже не природа кино в целом, но вопрос о языковых средствах теории, о самой возможности теоретического высказывания относительно этой странной образной материи, одновременно реальной и призрачной, материальной и иллюзорной, где желание и наслаждение оказываются куда более значимыми, нежели знание и понимание.

Принято считать «Воображаемое означающее» книгой переломной и для самого Метца, и для теории кино. Кристиан Метц, известный семиотик структуралистского толка, прославившийся в 60-е годы своими работами о проблемах киноязыка, о способах анализа и чтения кино-текста, о системе значений, порождаемых самой кинематографической техникой, в этой книге, казалось бы, «вдруг», обращается к Фрейду и Лакану (не забывая, впрочем, о Якобсоне и Женетте), смещая все свои традиционные акценты: вместо вопроса о чтении и понимании кинематографического кода он вдруг задается неожиданным для семиотика вопросом – что значит «любить кино»? Почему мы любим одни фильмы, а не другие? В чем особенность этого «перцептивного состояния», привнесенного в культуру кинематографом? Начиная с подобных «простых», кажущихся почти наивными, вопросов, Метц пытается очертить некоторое аффективное поле, лежащее в основании *любого* кинематографического значения. Причем, как настоящий теоретик, он не доверяет психологическим трактовкам этих перцептивных состояний, прекрасно понимая, что объяснения от психологии являются уже сформированным культурным кодом, включающим в себя те же мифологические, жанровые, повествовательные конструкции, которыми переполнен сам кинематограф. Характерная для всякого семиолога и феноменолога критика психологизма является для Метца необсуждаемым

условием возможной теории. Его не интересует воспринимающий субъект, становящийся в кино крайне пассивным, его не интересует кино и как объект, причем объект достаточно странный, полу-реальный и полу-иллюзорный. Его интересует *отношение* между ними, и оно становится куда более конкретным, чем смотрящий фильм зритель, и более материальным, чем призрачные экранные образы.

Вовсе не случайно, что в качестве возможного теоретического языка им выбирается именно психоанализ, поскольку он, с одной стороны, имеет дело с аффективными образами (с бессознательным, сферой вытесненного), а с другой – критичен в отношении психологии с ее презумпцией единого и неделимого «я». И, конечно, не случайно, что привлекаемый им психоанализ связан с фигурой Жака Лакана, посвятившего свои работы поиску особого *языка* бессознательного, на котором высказывается само желание. Или, если быть более точным, в котором высказывание отделяется от высказываемого, обнаруживая за высказывающимся субъектом другой, накрепко связанный с первым, субъект – субъект желания. Можно сказать, что пафос Метца в «Воображаемом означающем» состоит именно в попытке отождествления кинематографического повествования с высказыванием, но не режиссера, не продюсера (или кого-то еще, претендующего на роль автора), а именно «субъекта желания», которого нельзя отождествить ни с создателями фильма, ни с его зрителями, но который располагается в «странном месте» – в разрозненных образах, лишенных видимости, в образах *аффективных*…

Итак, одна из основных задач Метца – преодолеть сложившееся противопоставление интеллектуального и аффективного, показать, как кино, становясь объектом исследования, вовлекает нас в совершенно неожиданное теоретическое поле, где вопрос о притягательности кино имеет, возможно, куда большее значение, чем вопрос о правилах его функционирования. Потому-то он не склонен разделять фильмы на достойные и не достойные внимания, на массовую и авторскую продукцию, утверждая, что фильм именно в качестве «низкого» культурного объекта, объекта масскульта, оказывается куда ближе к ответу на вопрос, что это за желание, которое ведет нас в кинотеатр, заставляет снова и снова смотреть кино.

«Смотреть кино»? Но как мы смотрим? Что мы видим? И можно ли это вообще назвать «смотрением»? Не есть ли это какая-то иная перцептивная процедура? Подобные вопросы постоянно витают в «Воображаемом означающем». И было бы ошибкой считать, что они принципиально отличаются от тех, которыми Метц задавался в предшествующий теоретический период, получивший название семиотического…

Между тем, в книгах Метца 60-х годов, и в *Essais sur la signification au cinéma* (1968) и в *Langage et Cinéma* (1971), мы находим его ключевой вопрос относительно кино, который звучит крайне просто, но ответ на него уже предполагает и будущий поворот Метца к психоанализу, и переопределение задач теории кино вообще. А вопрос был таков: является ли кино языком в лингвистическом смысле этого слова? Метц отвечает: нет, кино – не язык… И уже в самом этом ответе заключено множество проблем для господствовавшей в те годы семиотики кино.

Однако сам подобный теоретический ход был не нов. Так, Ролан Барт в небольшой статье 1962-ого года «Риторика образа» спрашивает: можно ли говорить о языке визуальных образов, языке изображений? С одной стороны, многие лингвисты эту возможность отрицают, поскольку это чрезмерно расширяет понимание языка, превращая в язык практически любые поведенческие коды (Барт приводит пример «языка пчел» и «языка жестов»)[18]. То есть под именем языка любым знаковым системам навязывается определенный способ производства смысла (грамматика). С другой стороны, образы могут быть поняты как нечто избыточное по отношению к языку (Барт называет эту сферу «жизнью»), то, что присутствует в изображении и превышает любое его «значение». И в том, и в другом случае мы приходим к разотождествлению языка и изображения, которое достаточно трудно воспринять, поскольку вся европейская письменная культура строилась на том, что изображение *иллюстративно* по отношению к слову, является его копией. Барт находит новый тип визуального сообщения в фотографии – не-языковое сообщение, или, как он говорит, «*сообщение без кода*». Мы сначала «видим фотографию», а уже затем наполняем ее культурными значениями. При этом сама она остается нейтральной как некий фрагмент некодированной реальности,

[18] *Барт Р.* Избр. работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. С. 297.

бытия-в-прошлом, того, что было и что не предполагает никакой иллюзии присутствия… (Это, возможно, один из первых его шагов к будущей аффективной феноменологии, которую он попытается продемонстрировать именно на примере фотографии в своей последней книге «Camera Lucida».)

Подобным же способом Метц пытается нащупать не-языковую (или, точнее, не вполне языковую) природу кино. Только в отличие от бартовской фотографии кинематографическое сообщение предстает у него именно кодом, но кодом самой иллюзии. Любой фильм для него – fiction. И если кино и несет в себе некоторое сообщение, то это всегда сообщение вымысла. А если говорить о «Воображаемом означающем», то здесь это – сообщение желания, накрепко связанное с иллюзорной природой кинематографа, с его постоянным кодированием ложного. Фактически речь идет о том, что фильм представляет, говоря словами Метца, «технику воображаемого». Причем и в смысле вымысла, и в лакановском смысле, когда «воображаемое» оказывается своего рода защитой от травматичной действительности, когда создаются ее иллюзорные образы, в которых ключевым оказывается не соответствие какой-либо действительности, не потребность в тех или иных объектах реальности, но *желание стать объектом желания*. Когда мы говорим об аффективных образах, которые – что уж лукавить – стали камнем преткновения для Метца, то говорим именно об этой включенности в мир других, описанной Лаканом в его знаменитом анализе «стадии зеркала». И вот, когда Метц совершает решительный шаг в сторону лакановского психоанализа, здесь и возникает множество теоретических проблем, которые и до сих пор остаются в большинстве своем неразрешенными.

Прежде всего, пытаясь сохранить наукообразие и теоретический пафос, Метц оказывается в мире, совершенно чуждом классическим представлениям и о науке, и о теории. Мир психоанализа, прежде всего, – *практика*. Несмотря на все попытки придания ему ауры научности (у Фрейда в большей степени, в меньшей – у Лакана), психоанализ призван не *объяснять* мир или человеческое поведение, но *обучать* жить вместе со своими неврозами, обучать «смотреть», уклоняясь от культурного кода, формирующего само наше зрение. И это противоречивое сочетание теории и практики, науки и этики, присущее психоанализу, накладывает свой от-

печаток и на работу Метца, что говорит вовсе не против работы, а *за* нее. Мы прекрасно знаем многочисленные способы использования психоанализа при интерпретации отдельных произведений или патологий тех или иных авторов. Сам Метц дистанцируется от попыток рассмотрения фильмов в качестве симптомов и от биографического использования психоанализа. Его интересует, прежде всего, что может дать психоанализ для выявления специфики кинематографического *означающего*. Этим он недвусмысленно отсылает именно к кинематографической практике высказывания, к сфере выражения и восприятия, подвешивая знание и понимание смысла отдельного фильма или личности режиссера. Неслучайно во многом, что в «Воображаемом означающем» практически отсутствуют примеры из фильмов и отсылки к манере того или иного режиссера, при том что многие страницы посвящены подробному изложению отдельных положений Фрейда, Лакана, Женетта, Лиотара, Якобсона… Кино подобно пациенту в психоанализе перестает быть объектом исследования. А этот пациент, как мы помним, активно порождает собственную речь, и его интерпретация становится не только фактом лечения, но и условием возможности продолжения психоанализа в качестве «теории». Только теория эта крайне необычна, поскольку базируется не на объяснениях или обобщениях аналитика, а на рассказах пациента, – не важно, истинных или ложных (а можно сказать даже: всегда ложных!), – за которыми стоит только одно – желание воплотить фантазм в речи. Фактически психоанализ стал первой дисциплиной, которая сделала воображаемое инструментом анализа.

Метца, который пытается установить связь между кино и практикой психоанализа, в этой связи интересуют, прежде всего, две вещи – фрейдовский способ толкования сновидений и лакановское разделение между глазом и взглядом. И то, и другое имеет непосредственное отношение к вопросу, который мы сформулировали ранее – что значит «видеть» фильм?

Что мы «видим», когда видим сновидение? Все, что мы имеем – это только рассказ о сновидении, то есть, говоря фрейдовским языком, некую «вторичную обработку» образного материала, часть которого неминуемо должна быть забыта, а сохранившееся в воспоминании – воссоединено заново. Так цензурируется работа сновидения, в которой как раз и проявляется невысказываемое

желание. Фрейд, напомним, при толковании сновидений совершает своеобразную редукцию повествовательных и грамматических конструкций, придающих образам сновидения смысл, выявляя точки сгущения (соединение в единый образ разнородных, не сочетаемых друг с другом изображений – то, что Метц называет «значение как встреча») и смещения (замещение образа частичным объектом или же выделение в нем иной доминанты, «перенос значения»). Представляя кино как своего рода «онирический поток», Метц сосредоточивает свое внимание именно на процессах сгущения и смещения как основных фигурах восприятия фильма, находя для них эквиваленты в большей степени в якобсоновских интерпретациях метафоры и метонимии, нежели в лакановских. Это, возможно, самый проблематичный момент во всей книге. Ведь это явная уступка лингвистике, вместе с которой заново происходит объективация образов, сведение их к логике фигур (вместо привычных поэтических тропов), к своеобразной риторике без грамматики... Это выглядит уж тем более неожиданным, если учесть, что Метц следует Лакану, утверждая, что кино имеет дело не с человеческим глазом (отождествляемым с субъектом зрения, субъектом представления), идеальным инструментом, для которого изображение – всегда нечто большее, нежели видимый образ, доступный зрению, а со взглядом, являющимся частью самого образа (Лакан, рассматривая примеры из живописи, предпочитает говорить о «*картине*»). То есть взгляд не принадлежит субъекту зрения, а отделен от него, вынесен вовне (взгляд – всегда «взгляд другого»), и именно он формирует иного субъекта – субъекта желания. Фактически уже в самом этом разделении «глаз/взгляд» мы имеем дело с двумя разными типами удовольствия, отмеченными, кстати, еще Фрейдом. Удовольствие от подглядывания, подсматривания связано с эротизмом познания, с потребностью обладания конкретным объектом. Взгляд же открывает совершенно иное удовольствие, в котором желание обнаруживает себя через утрату. Желание – всегда желание иного объекта, нежели тот, который видим, предъявлен, *пред*ставлен. Взгляд определяется именно утраченным, забытым, он создается мнесическими следами, формируя субъекта желания, или – субъекта восприятия аффективных образов. Образы эти всегда больше, нежели любое возможное изображение, именно они завораживают, притягивают, вводят в состоя-

ние оцепенения. Именно к ним вплотную подходит Метц, пытаясь ответить на вопросы, что значит «любить кино» или «ходить в кино». Однако именно от них он удаляется, обращаясь к теоретическим конструкциям Якобсона, почти механически устанавливая аналогию между сгущением и метафорой, смещением и метонимией. Между тем, сами эти образы связывают кино с особой сомнамбулической практикой, своего рода «сном наяву».

Надо сказать, что Метц делает нечто совершенно отличное от тех многочисленных попыток отождествления фильма и сновидения, которые были популярны всегда, а в области теории – особенно в 20-е годы двадцатого столетия. Он – противник подобной аналогии. Скорее он склонен к отождествлению кино и психоанализа. Кино для него – не сновидение, но оно *структурировано* как сновидение. Это значит, что кино, имея совершенно иную природу, нежели природа сна, в самой своей технологии, в своем способе высказывания повторяет механизм работы сновидения. Материя же этого высказывания – и в этом Метц остается верен своим ранним работам – некий не-вполне-язык. Не язык, но тогда что? Прямых ответов французский исследователь не дает, хотя понятно, что он уже далек от прежних идей, связанных с особым кодом-language, характерным именно для кино, который он пытался представить в своих ранних работах. Однако вся линия рассуждений, пытающаяся соединить Фрейда и Лакана с Женеттом и Якобсоном, подводит нас к тому, что то пространство аффективных образов, с которым сталкивается Метц, это, скорее, *письмо*, нежели речь или язык. И в этом смысле то, что Метц описывает словосочетанием «воображаемое означающее», можно понимать как запаздывающее или отсроченное (вполне в духе Деррида) означающее, то есть такое означающее, которое принципиально отделено от означаемого, которое предполагает иное (нежели соссюровское) понимание знака. Сам же факт соединения означающего и означаемого (что было характерно и для классических теорий кино, и во многом для семиотики кино 60-х) – всего лишь результат символической операции, «вторичной обработки», стирающей следы желания, объективирующей (а порой и онтологизирующей – как в случае с Андре Базеном) фильмическую реальность.

Идея кинематографического письма, возникающего в пространстве, где взгляд уже обнаружил себя как условие восприятия, а глаз с его аналитической понимательной способностью еще слеп,

письма как набора своеобразных нечитаемых иероглифов и каракуль, бессмысленных аффективных знаков, завораживающих зрителя, мнесических следов, где вспоминаемое и забытое создают гетерогенное (и гипногенное) образное пространство, дополнительное изображению, – именно эта идея, похоже, является горизонтом размышлений Метца. Письмо, о котором мы здесь говорим, конечно же, в чем-то близко понятию архе-письма в работах Деррида. И хотя Метц совершенно далек от каких-либо деконструктивистских идей, хотя у него мы не найдем ссылок на Деррида, но само обращение к психоанализу, попытка в этой связи пересмотреть задачи семиотики (пусть даже только на уровне переосмысления риторических фигур), попытка иметь дело с призрачным, галлюцинаторным, сновидческим аспектом кинематографа, невольно приводит его квазитеоретические размышления к тому пределу, за которым маячит критика самой теории.

Конечно, читая «Воображаемое означающее», нельзя не учитывать тот французский интеллектуальный контекст 70-х, в котором были причудливо переплетены структуралистские идеи (Тодоров, Женетт, Кристева) с философией (Лиотар, Делёз и Гваттари, Деррида) и психоанализом (Лакан). Метц словно впитывает в себя самые разнообразные влияния. Он очень чувствителен ко всей ситуации того времени, а потому и тот образ кино, который предстает в этой книге, оказывается совершенно иным, нежели в работах других теоретиков (да и самого Метца более раннего периода). Основное изменение состоит в том, что кино перестает быть *предметом* анализа. Несмотря на то, что Метц в самом начале книги задается вполне традиционным и теоретически корректным вопросом «что может дать психоанализ для анализа кинематографа?», отчетливо заметно, как его рассуждения приводят к ответу на совсем другой вопрос: что может дать кино для лучшего понимания и психоанализа, и семиотики? Кино перестает быть предметом и становится аналитическим инструментом для познания образной материи, на которую любая теория накладывает свои ограничения, выявляя в ней по преимуществу знаки познания и понимания, знаки контроля и господства аналитического глаза. И психоанализ, и семиотика для Метца – дисциплины, открывающие новые типы знаков. И кино, понимаемое как материализованный онирический поток образов, оказывается удачным подспорьем в этом нелегком деле.

Действительно, утверждая, что кино имеет дело не столько со зрением, восприятием изображения, сколько со взглядом как условием возможности зрения, со взглядом, для которого сам зритель оказывается своеобразным экраном, где оставляют свои записи кинематографические образы, Метц с неизбежностью должен изменить и традиционное семиотическое понимание знака. Каковы они, знаки желания, знаки письма, эти призрачные знаки без означаемого? Возможно ли вообще говорить о знаках в данной ситуации? Фрейд, например, предпочитает говорить о символах бессознательного, а Деррида – об архе-письме, его текстурах и следах. Метц же пытается свести специфику кинематографических знаков к фигурам метафоры и метонимии. Такая редукция, конечно, снимает радикальность задачи, поскольку на кону совершенно особое понимание знака как базового элемента любой теоретической конструкции. А коренное отличие состоит в том, что знак перестает быть «знаком чего-то». То есть знак проявляется до своей референциальной функции. А значит, когда мы говорим «знаки желания», то имеется в виду вовсе не то, что какой-то знак отсылает к тому или иному желанию субъекта, а что субъект желания производит особый тип знаков, более того – является условием возникновения знаков.

К иному пониманию знака подводит не только психоанализ, но и современная философия. Мы уже упоминали о бартовской аффективной феноменологии, о понятии письма у Деррида как места, где текст становится грезой, обнаруживая собственных призраков. И, конечно же, нельзя не упомянуть Жиля Делёза, который сначала вводит множественность знаков в своей книге о Прусте, среди которых в том числе оказываются аффективные знаки – «знаки любви», а через десять лет после «Воображаемого означающего» в двухтомнике «Кино» создает грандиозную таксономию кинематографических образов и знаков, в основе которой лежит не изобразительный принцип, а силы восприятия, действия и аффекта. Он вслед за Пирсом мыслит знаки вне языка, лишь исходя из сочетаний различных типов образов. Все перечисленные выше способы отношения к знаку так или иначе ставят под сомнение знак в соссюровском смысле – как единство означаемого и означающего, – но и, что не менее важно, утверждают материальность самого знака. Говоря лакановским языком, знак не указывает на некоторую реальность, но оказывается своеобразным

следом вечно ускользающего объекта желания, то есть – самого *Реального*. И это лакановское «реальное», как и фрейдовское «бессознательное», предполагает определенный момент принуждения. Подобно повторяющимся, постоянно возвращающимся образам сновидений, словно заставляющих воспринимать себя снова и снова, подобно ребенку, требующему прочесть ему еще и еще раз сказку, уже выученную наизусть, зритель вновь и вновь готов пересматривать одни и те же фильмы, или же новые, но все равно несущие в себе нечто *то же самое*. Этот момент «дурного» повторения лишь отчасти имеет отношение к постоянно воспроизводимым сюжетам, мотивам, изобразительным приемам, но прежде всего он связан с тем, что в самом действии повторения заново возвращается утраченный аффект.

Когда Метц утверждает, что «бессознательное – это специфическая организация аффектов и представлений»[19], он не просто отсылает еще раз к Фрейду, но делает полшага к тому, чтобы окончательно радикализовать свое понимание кинематографического образа, в котором аффективные и изобразительные знаки будут разведены. И останавливается. А между тем, именно здесь возникает по-настоящему захватывающая перспектива переосмысления и преобразования самой семиотики, чей статус, несмотря на все претензии последней на научность, всегда был достаточно неопределенным. Сложившиеся в семиотике различные понимания знака были крайне зависимы от того образа научной теории, который господствовал долгое время и предполагал, прежде всего, познавательные и интерпретативные функции. Однако даже в такой ситуации семиотический анализ выглядел избыточной в своей абстрактности теоретической надстройкой над реальностью самого объекта. Референциальная функция, отсылавшая знак к некоторой «объективной» реальности, была призвана замаскировать эту призрачность, ирреальность самой семиосферы. Язык же был тем связующим звеном, который позволял знакам обрести должную значимость, не стать чем-то абсолютно абстрактным.

Но что, если сделать ставку не на инструментальную сторону знака, а именно на ту его призрачность, которая постоянно ей сопутствует, которая является аффективным следом (можно сказать – симптомом) того, почему нечто вдруг *становится* знаком? Ведь,

[19] *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2010. С. 178.

как тонко подметил Жан-Луи Шеффер, призрак впускает в себя изображение в качестве истинного референта[20]. Призрак – знак письма, знак желания, знак повтора и возвращения. Изображение же или повествование оказываются для этой призрачной материи воображаемым означающим. То есть, когда знак является «знаком чего-то», то это «что-то» обязательно замещает материальность аффекта (вытесненного, забытого, фантазматического), проявляющего себя не в изображении, а в повторяемости действия. Культурное производство и воспроизводство знаков призвано стереть тревожащее повторение бессмысленного. Если же мы следуем за Метцем, пытаясь через психоанализ поймать сновидческую природу кинематографа, следуем за ним в поисках неязыковых фигур, которые могли бы быть положены в основание теории кинематографического восприятия, то можем прийти также и к следующему умозаключению: нечто и в самой теории структурировано как сновидение, и это – именно семиотика.

Благодаря кинематографу призрачные и иллюзорные образы перестали быть лишь артефактами нашего сознания, продуктами воображения. Благодаря кинематографу эти образы обнаружили себя в самой сердцевине восприятия. Книга же «Воображаемое означающее» стала одной из первых попыток положить их в основании кинотеории, что, по сути, стало началом конца классической теории кино, той самой, частью которой сам Метц был и остается по сей день.

P.S. В одной из сносок «Воображаемого означающего» Метц приводит цитату из Андре Мальро: «Театр несерьезен – серьезна коррида…»[21]. В эту фразу будто запаяно основное содержание книги, если отбросить теоретические (и психоаналитические, и семиотические) построения. Невидимая этическая задача книги во многом состоит в том, чтобы разглядеть в кино (при всей его банальности) эту самую *серьезность*, серьезность аффекта (пусть слабого и не идущего ни в какое сравнение с корридой), а не искусства, ориентированного на изображение и представление.

---

[20] *Шеффер Ж.-Л.* О мире и движении изображений // Синий диван. 2004. № 4. С. 36.

[21] *Метц К.* Указ. соч. С. 133.

II

Этика монтажа (Артавазд Пелешян)

Начнем с некоторых слов о советском киноавангарде и том контексте, в котором он возник и развивался. Словом «авангард» в истории кино обычно называют ряд течений в национальных кинематографиях, которые характеризуются экспериментальным отношением к самому кино. Принято считать, что первыми кинематографическими авангардами были французский и советский в 20-е годы прошлого века. В их судьбах очень много схожего. В частности, активное участие в кинематографических экспериментах того времени принимали художники, причем, что важно, эти художники действовали не в одиночку, а группами, и это дало повод некоторым исследователям связать напрямую художественное действие авангарда с особой «политикой общности», характерной именно для художественных направлений того времени[22]. Во Франции это

[22] Такого рода мотивы мы можем обнаружить уже в текстах В. Беньямина («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», «Сюрреализм. Моментальный снимок европейской интеллигенции»), а сегодня у А. Бадью («Век»).

были в основном дадаисты и сюрреалисты. В Советском Союзе – футуристы, супрематисты, ЛЕФовцы и многие другие. В первые годы советской власти в кино появились ФЭКСы (Фабрика эксцентрического актера), школа Кулешова, «Киноки» (ведомые Дзигой Вертовым). Это были очень разные группы с очень разными художественными установками, но то, что их объединяло – кинематографический эксперимент. Для русского (советского) авангарда исторически он оказался связан в первую очередь с идеей монтажа.

Основные концепции монтажа известны нам, прежде всего, по работам таких режиссеров и теоретиков кино, как Лев Кулешов (знаменитый «эффект Кулешова») и его ученик Всеволод Пудовкин, чьи статьи были переведены на немецкий язык, и монтажные эксперименты Кулешова стали известны на Западе именно благодаря Пудовкину. Но в первую очередь хотелось бы отметить две фигуры советского киноавангарда, не просто создавшие кинематографическую школу (как это сделал Кулешов), а высказавшие наиболее радикальные теоретические идеи относительно монтажа, которые и по сей день поражают своей необычностью и радикальностью. Это – Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов. Их имена стали олицетворением советской кинематографической монтажной школы. Именно на них в дальнейшем мы сосредоточим свое внимание.

При этом следует отметить, что «авангардное» направление в кинематографе активно развивалось и в других странах. Монтажные эксперименты Абеля Ганса («Колесо») и Рене Клера («Антракт») появляются в том же году (1924), когда Эйзенштейн снимает «Стачку», а Дзига Вертов – хроники «Киноглаза». Примерно в то же время в Германии появляются фильмы Вальтера Руттмана и Ганса Рихтера, а также возникает особый чешский сюрреализм… Все это говорит об определенном интернационализме и кинематографическом *универсализме* авангардистского движения. И этот момент *транснациональности* следует отметить особо. В этом поиски универсального кинематографического языка авангарда сближаются с поисками Голливуда. Хотя Голливуд обнаруживал «универсальность» киноязыка прежде всего в используемых схемах восприятия, которые должны быть понятны каждому, то есть искал своеобразные клише, в которых массовый зритель ощущал себя комфортно как потребитель зрелища. В Советской России таким «американистом» был Кулешов (он сам себя так и называл). Но при этом существовал и

совершенно иной опыт кинематографа, связанный с поиском утопического языка, который зрителю не дан, но который ему еще предстоит освоить. Именно в этом направлении, хотя и совершенно разными путями двигались Эйзенштейн и Вертов. Но время их монтажных экспериментов длилось недолго. Уже в 30-е годы почти повсеместно авангард уступает место иным кинематографическим направлениям, и связано это не только с политическими тенденциями (на что указывают многие историки кино), но и с тенденциями эстетическими. Только в конце 1950-х годов снова возникает интерес к практике авангарда. Так, некоторые сцены в советских фильмах того времени прямо отсылают к монтажной эстетике 20-х. 60-е же годы характеризуются возникновением так называемого неоавангарда в искусстве. В американском кино это – Стэн Брэкхейдж и Кеннет Энгер. Одним из эффектов неоавангарда в кинематографе Европы можно считать серию «новых волн», начатую во Франции. В СССР возвращение к эстетике авангарда в 60–70-е годы происходило в основном в неформальных объединениях литераторов и художников, поскольку в искусстве господствовал официальный государственный соцреалистический канон и периодически шла борьба с идеологическими от него отклонениями. Потому в кино СССР того времени нео-авангард оказывается практически невозможен. Тем удивительней появление в те годы фильмов Артавазда Пелешяна, которые проходят по разряду документального кино, но с очевидностью являются монтажными экспериментами, причем вступающими в диалог и даже полемику с основными монтажными концепциями 20-х годов.

Итак, повторим еще раз: несмотря на то, что киноавангард имеет национальные привязки, само это движение – движение эксперимента с языком кино – транснационально, что позволяет говорить об авангарде как ищущем те возможности в кино, которые параллельно, хотя и совсем иначе ищет и Голливуд. Речь идет об универсальности кинематографического языка, то есть языка, который не требует перевода. И этот «универсалистский» мотив требует особого осмысления, поскольку, будучи воплощенным в кино, он оказывается лишенным всякой абстрактности и имеет отношение к практикам восприятия и коммуникации. Утопия всего авангарда (и киноавангарда в частности) связана с поиском некоего «чистого» языка форм, а это означает также формальный поиск

той реальности, которая универсальна для всех зрителей. При этом сама эта реальность оказывается своеобразной «реальностью действия» (что приближает нас к теме этики).

Какова же эта «реальность действия», которая оказывается общей и для авангардного эксперимента (эстетического) и для социального эксперимента (политического)? И в каком смысле здесь употребляется слово «реальность»?

Само это слово – из XIX века, века науки и познания. Именно тогда оно стало существенным и для искусства. Но для нас и до сих пор «реальность» – то, с чем имеют дело естественные науки. Поэтому когда мы говорим о реальности, то подразумеваем, что она может быть физическая, психическая и т.д., то есть некая видимая, или познаваемая. С ней связана и традиция искусства, называемая «реализм», которая характеризуется как раз тем, что вступает в определенные отношения с теорией познания в том виде, в каком она сформировалась именно в XIX столетии. Она ориентирована на мимесис, на подражание природе, причем природе физической. В этом смысле вопрос о реализме применительно к авангарду как бы внутри себя парадоксален, потому что авангард отрицает ту самую реальность, о которой говорит весь XIX век. Художественный авангард ставит под вопрос фигуративное изображение, на которое ориентирован реализм. Этот момент можно обнаружить не только в радикальных работах Малевича, Кандинского или Мондриана, но уже и в полотнах таких живописцев, например, как Эдуард Мане или Сезанн. Киноавангард доводит эту ситуацию до парадокса: кинематограф вынужден, в силу своих технических особенностей, иметь дело с видимой реальностью, но при этом авангард явным образом меняет отношение к ней, постоянно устанавливая дистанцию к миметически понятому изображению. Монтаж был одним из важнейших инструментов этой практики. Потому когда мы говорим о «реальности» в контексте киноавангарда, мы должны фактически ее воссоздавать заново. Мы должны постоянно думать о том, с какой реальностью имеют дело те или иные режиссеры, которых мы причисляем к этому направлению. И на этом пути «этика» («этическая реальность») может стать важной подсказкой.

При этом нельзя забывать, что мы находимся в ситуации так называемого «этического поворота» в эстетике и политике, о чем недвусмысленно пишет Жак Рансьер, указывая, что этика превра-

щается в модное слово[23]. Сам он разводит этику и моральное суждение. Последнее имеет отношение к устоявшимся ценностям, в том числе и ценностям моральным. Этика же имеет отношение к этосу, то есть некоторому обитанию-в-среде, существованию-в-общности.

И хотя нельзя не согласиться, что «этический поворот», как и прочие повороты (например, лингвистический или антропологический), свидетельствует о том, что некая тема становится популярной и расхожей внутри академической среды, что она тем самым неизбежно вульгаризуется, но это не значит, что здесь не остается ничего кроме «темы». Так, задолго до «поворота» и до диагноза Рансьера эти мотивы (этики, противостоящей ценностям морали и ценностям разума) уже звучали и у Маркса, и у Ницше, а в XX веке, прежде всего, в философии Эммануэля Левинаса. Именно благодаря ему мы можем говорить об этике как о постоянном открытии не-интенциональности сознания. Но это значит, что любая чувственность оказывается своеобразным осадком интенциональности, что вступает в конфликт с интерпретацией чувственного Рансьером. Не-интенциональность сознания (этическое пространство) – это *всегда уже* восприимчивость за пределами восприятия, то есть указание на то в нашем восприятии, что превышает его возможности, что связано с действием, в котором только и проявляет себя «этическая перцепция» (Левинас), абсолютно оторванная от чувственного восприятия. Утопические посылы авангарда, его поиски универсальных форм, наконец, его аэстетизм коррелируют с подобным пониманием этики. Хотя для классического авангарда тема этики так и остается terra incognita, поскольку политические и эстетические мотивы заслоняют ее. Сегодня, однако, мы можем обнаружить «этос» киноавангарда ретроспективно, по тем следам, которые оставлены в монтажных концепциях и экспериментах.

Рассмотрим две фигуры из советского авангарда, различие между которыми столь велико, что позволяет максимально расширить спектр понимания монтажа. Эти наиболее радикальные теоретики из тех, для кого монтаж вообще был чем-то существенным, – Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн.

---

[23] См.: заключительную часть книги Ж. Рансьера «Неудовлетворенность эстетикой» (*Rancière J.* Malaise dans l'esthétique. Paris, 2004).

Линию Вертова можно условно назвать абстрактной. В истории мирового кинематографа ее трудно с чем-либо сопоставить. При некоторых оговорках о близости к вертовской концепции можно говорить применительно к политическому кино Жан-Люка Годара. Линию Эйзенштейна я бы назвал *психо*-аналитической, указывая как на ее связь с идеями психоанализа, крайне популярными в СССР в 20-е годы прошлого столетия, так и на своеобразную аналитику психического и психологического воздействия, развиваемую во многих его работах. К этой линии условно можно причислить также советского кинорежиссера Фридриха Эрмлера и представителей сюрреализма Жермену Дюллак, Луиса Бунюэля и Майю Дерен – всех тех, кто так или иначе апеллирует к реальности бессознательного.

Идея Эйзенштейна состоит в том, что кино – это способ воздействия на зрителя par excellence. Кино не отражает никакой реальности, его задача – воздействовать. Чем сильнее воздействие, тем эффективнее кино. Так возникает самая ранняя концепция монтажа Эйзенштейна, которую он называет «монтаж киноаттракционов» и которая прямо зависима от театральной концепции монтажа аттракционов, развиваемой его учителем Всеволодом Мейерхольдом, Борисом Арватовым и самим Эйзенштейном. Аттракцион здесь – это некий воздействующий момент, эффект привлечения внимания (одновременно «аттракцион» и attraction – притягательность, приманка), при котором теряется дистанция в отношении созерцаемого объекта. Это своеобразный момент десубъективации зрителя. Такого воздействия можно добиться, согласно Эйзенштейну, задействовав структуры бессознательного. Поэтому аттракцион действенен только тогда, когда достигает уровня инфантильного сознания. В этом смысле становится понятна реплика Эйзенштейна о том, что ближе всего к монтажу аттракционов цирковое представление. Монтаж аттракционов – это то, что воздействует на уровень детского сознания со всеми теми инфантильными комплексами, которые сохраняются в любом человеке. В том числе и комплексами сексуальными. Именно поэтому Эйзенштейн говорит, что аттракцион «всегда эротический». Более того, в поздних текстах и записных книжках Эйзенштейна речь идет о том уровне восприятия, который не просто «наивный», не просто «детский», и даже не уро-

вень эдиповой стадии и детской сексуальности по Фрейду, а уровень примордиальный (в биологическом смысле). И концепции монтажа (которые у Эйзенштейна многочисленны[24]) строятся им исходя из этого посыла, а синонимом самого монтажа фактически является вот этот эротический аттракцион, который погружает зрителя в *стихию*, называемую Эйзенштейном Mutterleib (материнское лоно), где зритель совершает регресс к первичным типам восприятия, первичным удовольствиям. Здесь можно привести многочисленные примеры из текстов Эйзенштейна, но самым показательным и наиболее известным является его комментарий к разработке монтажной сцены с молочным сепаратором из фильма «Генеральная линия»[25].

Совсем иное у Дзиги Вертова. У него зритель, или тот, кто воспринимает монтаж, *отсутствует*. Задача монтажа, по Вертову, – *создать* нового зрителя или, точнее, «нового человека». Его идея монтажа заключается в том, чтобы были вскрыты такие элементы нашего восприятия, которые нам недоступны, которые недоступны зрителю, воспитанному в стереотипах буржуазной культуры. Однако недоступность эта располагается им не в забытом детстве, но в утопическом грядущем коммунизме, который призван не только освободить людей, но и открыть в них неведомые силы восприятия.

Вертовский монтаж, с одной стороны, абстрактный (монтаж движений и интервалов), а с другой – он имеет дело с человеческим восприятием и той перцепцией, которая выходит за рамки этого восприятия, которая имеет отношение уже не к индивиду с его персональной чувственностью, воспитанной буржуазными культурными стереотипами, а к тем перцептивным формам, в которых рождается и узнает себя новая общность. При этом именно монтаж *чистых* движений и кинематографических интервалов, исчисленных арифметически (что позволяет уйти от психологи-

[24] Один из первых биографов Эйзенштейна Иван Аксенов уже в 30-е годы выделяет и описывает несколько эйзенштейновских монтажей: ритмический, тональный, обертонный, аликвотный (интеллектуальный)... (*Аксенов И.* Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991). Сегодня, когда собраны и изданы многие ранее не известные эйзенштейновские тексты (*Эйзенштейн С.* Монтаж. М., 2000) видно, насколько разнообразно понимание им монтажа, насколько монтаж определяет для него саму природу кинематографа.

[25] См.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: в 6 т. Т. 4. М., 1966. С. 244.

ческой трактовки монтажного приема и прийти к разнообразию стыков, соединений кусков, их длины и интенсивности) приводит к тому, что восприятие отдельных изображений на физическом уровне оказывается порой практически невозможным. Так, Вертов в фильме «Человек с киноаппаратом» (1929) монтировал отдельные кадры, которые глазом не видимы, а различимы только при покадровом просмотре пленки[26]. И в этом была определенная утопия кинематографа, заключавшаяся в том, что когда чувственность зрителя изменится и сформируется чувственность новая (Вертов называл ее «коммунистической»), все эти «невидимые» кадры станут видны, будет видно все монтажное целое фильма. Другими словами, вертовская «перцепция» – то, что остается невоспринимаемым-в-восприятии, но сохраняет при этом свой эффект воздействия. Освоение этого уровня и его актуализация – это и есть создание нового зрителя.

Перед нами две монтажные концепции, одна из которых исходит из примата политического над эстетическим (Вертов), другая же предполагает, что любое проявление политического есть частный случай эстетики, синтеза искусств, воплощением которого является кинематограф (Эйзенштейн). Не случайно, что вертовская линия монтажа исторически моментально исчезает, как только коммунистический идеализм оказывается не у дел, и остается практически невостребованной вплоть до парижских событий 68-го года. Психоаналитический же инструментарий исследования чувственности и вообще все, что связано с бессознательным, с онирической природой кино (своеобразным коллективным «сном наяву»), получили большое распространение, но постепенно уходят далеко от проблем монтажа. Только в более поздних теоретических работах, таких как «Акино» (*L'acinéma*) Лиотара или «Воображаемое означающее» Метца, мы можем заметить локальные возвращения к этой теме. Что касается вертовской теории, то ее значение стало возможным оценить только в 80-е годы, когда вышли книги Жиля Делёза о кино, в которых сформулирована нео-бергсонианская концепция образа. Именно в них Делёз анализирует Дзигу Вертова со стороны этой очень странной материи, названной им

[26] Разбор монтажного построения фильма Вертова «Человек с киноаппаратом» см: *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930. Рига, 1991.

«*перцепцией перцепции*»[27], то есть перцептивного условия самой перцепции. Или: перцептивного условия любого нашего возможного восприятия. Именно эту функцию, согласно Делёзу, выполняет вертовский монтаж.

Обе монтажные теории (и Эйзенштейна, и Вертова) получают развитие в работах Артавазда Пелешяна. Причем не только в его фильмах, но прежде всего в его теоретической статье «Дистанционный монтаж», вышедшей еще в 1974 году[28]. Монтаж, по Пелешяну, – это уже не монтаж аттракционов, но также и не монтаж интеллектуальный, ритмический или обертонный (таковы именования различных монтажей по Эйзенштейну). Также это и не монтаж движений и интервалов Вертова (то, что Делёз называет монтажом перцепций). Если у Эйзенштейна монтируются соседние кадры, столкновения которых вызывают тот или иной эффект, а у Вертова монтажной единицей является интервал между соседними кадрами, порожденный различием движения, то для Пелешяна важно не соединить кадры монтажно, но создать между ними дистанцию: «Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию. Идейный смысл, который я хочу выразить, достигается лучше всего не в стыке двух кадров, а в их взаимодействии через множество звеньев»[29].

Вот как Пелешян иллюстрирует эту идею на примере собственного фильма «Мы» (1969) повторяющимся крупным планом девочки: «Каждый раз эти элементы появляются в разном контексте, в различной смысловой конкретности. И самое главное – это монтаж контекстов. Сменяя контексты, мы достигаем углубления и развития темы. И когда в финале картины «Мы» снова звучит симфонический аккорд, нам становится ясным смысл изображения девочки в начале фильма. В этом тройном повторе (девочка в начале – девочка в середине – люди на балконе в финале) мы видим основную опору дистанционного монтажа. Но в фильме «Мы» есть и другие опорные элементы, данные в изображении и в звуке. Они появля-

[27] См.: *Делёз Ж.* Кино-1. Образ-движение, гл. 3, ч. 3 (*Deleuze G.* Cinéma I: L'image-mouvement. Paris, 1983).

[28] *Пелешян А.* Дистанционный монтаж // Вопр. киноискусства. Вып. 15. М., 1974. (Далее цитируется по изд.: *Пелешян А.* Дистанционный монтаж, или Теория дистанций // *Пелешян А.* Мое кино. Ереван, 1988.)

[29] *Пелешян А.* Дистанционный монтаж, или Теория дистанций. С. 138.

ются один за другим в первой половине фильма. Перечислю их: это вздохи, звучание хора, крупные планы рук, изображение гор. Потом эти элементы как бы ответвляются, некоторые части изображения и фонограммы смещаются на другие доли, размеры, длительности действия. Частью они перебрасываются в другие эпизоды, сталкиваясь с другими элементами и ситуациями. Но как только кадр девочки возникает вторично, все эти разъединенные элементы вновь перегруппировываются и, как бы получив новое задание, проходят в другой последовательности, в измененной форме, для выполнения новых функций. Сначала включается хор, затем вздохи (превратившиеся в крик), после этого – руки и, наконец, опять горы. Еще раз подчеркиваю: дистанционный монтаж может строиться и на изобразительных элементах, и на звуковых, и на любых соединениях изображения и звука. Организуя свои фильмы именно на таких соединениях элементов, я стремился к тому, чтобы эти фильмы стали подобиями живого организма, обладающими системой сложных внутренних связей и взаимодействий»[30].

Из этого описания может показаться, что Пелешян всего лишь придумывает свой специфический способ организации кинематографического текста, подобно тому, как поэт создает свою ритмику и строфику. Именно как к поэтическим текстам подходят к его фильмам многие исследователи. Нас же здесь интересует не столько способ организации кинематографического материала, сколько та концепция дистанций отношений, которая позволяет фильму обрести характер «*живого организма*».

Попробуем довести логику Пелешяна до некоторого предела. Чтобы фильм стал действующей неразложимой живой единицей материи, в нем должен монтироваться *любой кадр с любым кадром*. То есть любая дистанция между *любыми* кадрами в фильме – *дистанция монтажная*, а сам фильм – единство множества отношений между всеми его кадрами. Это очень трудно воспринять иначе, нежели как абстрактную идею, тем более, что сам Пелешян – режиссер-практик и говорит о «художественном выражении», «режиссерском высказывании», «смысловой нагрузке кадров» и т.п. Между тем сама его концепция и ее воплощение в конкретных фильмах словно спорят с режиссером. Реализуя свой принцип дистанционного монтажа, он достигает такой целостности филь-

[30] *Пелешян А.* Указ. соч. С. 139–140.

ма, что его «смысл», «высказывание», «выразительность» словно сливаются воедино и существуют нерасторжимо друг с другом. В результате смысл, который сообщает фильм, почти всегда оказывается тем, который не требует сообщения, поскольку он располагается не на уровне индивидуального осмысления, а в зоне, где выражение и высказывание тождественны, где он уже разделяем, уже общий, хотя и отодвинутый на периферию культурного восприятия. Это смысл, для которого язык не нужен, который просто сжимается до аффективного знака, указывающего на пространство нашей общности, будь то общность трагедии или повседневного существования.

И достигается это именно благодаря тому, что каждый отдельный кадр становится незначимым, не имеющим смысла без полноты монтажных отношений, реализованных в фильме. Другими словами, перед нами не столько поэзия с ее остраняющим эффектом, сколько опыт сопричастности кинематографу как стихии, выходящей за рамки человеческого измерения, и в этом смысле сопричастности бесконечности самого мира и человеческой истории.

Те, кто подходят к такому кино как поэтическому, закрывают путь к радикальности опыта доиндивидуального монтажа, монтажа как формы мышления общности, преодолевающей посредничество любого частного языка. Так же обедняют кино Пелешяна те, кто считает его документалистом в силу того, что он работает с документальным и архивным материалом. Его фильмы сопротивляются привычному пониманию документа.

Анализируя отношение кинематографа Пелешяна с историческим материалом, Эммануэль Андре обращает внимание на одновременное существование двух планов: первый – деконтекстуализация архивного изображения, второй – создание дополнительной изобразительной нагрузки через зрительские горизонты, которые тоже можно назвать «общими» – кинематографический, библейский и мифологический[31]. В каком-то смысле можно говорить не просто о монтаже на уровне тех или иных изображений, но о собирании деконтекстуализованного и детекстуализованного образа, в котором все отношения между изображениями прошлого и настоящего, звуками и ритмами, мотивами, уже виденными в

[31] *André E.* L'image absente. L'écriture de l'oubli dans trois films d'Artavazd Pelechian // Europe, «Écrire l'extrême». 2006. Juin-juillet. P. 178–190.

кино и уже воспринятыми в религиозной традиции, равноправны и предельно актуализированы. Такое собирание образа как торжество нечеловеческой меры порядка, задаваемой стихиями, реализуется Пелешяном в темном кадре. Он появляется во многих его фильмах, воплощая одновременно и полноту образной материи, и архаический запрет на изображение. В одном темном кадре реализуется монтажное целое.

Пелешян снял очень мало картин и монтировал их из уже отснятых материалов, в основном архивных. Ленты его почти все – короткометражные. При этом он очевидный *монументалист*. Даже маленькая десятиминутная работа Пелешяна всегда производит впечатление монументальной скульптуры. Сочетание отчетливой выверенности кинематографического высказывания Пелешяна и его одновременной монументальности, которая превышает возможность перевода этого высказывания на другой язык, превращая любой подступ к «содержанию» его лент в банальность и даже пошлость, делает его опыт поиска универсального кинематографического языка уникальным.

Жан-Люк Годар считает его величайшим мастером монтажа. Снимать кино, которое было бы универсальным (а это всегда было основной манией самого Годара) крайне непросто, поскольку требуется преодоление огромного количества стереотипов, впаянных в само изображение. В любое изображение. Монументальный дистанционный монтаж Пелешяна оказывается одним из немногих достижений в этом направлении. Сам Пелешян в беседе с Годаром даже пытается избежать слова «монтаж», которое невольно тянет за собой шлейф технологических ассоциаций. Он говорит: «не монтаж, а *мера порядка*»[32]. Под «мерой порядка» кинематографа он понимает след довавилонского языка, языка до разделения языков.

Но был ли это язык? Зачем язык там, где господствует солидарность и общность? В каком-то смысле Пелешян обращает подобные вопросы к самому кино. Он демонстрирует определенную сборку материализованных в кадрах и ритмических повторах отношений, которая становится всякий раз знаком утраченной общности.

[32] См.: Довавилонский язык. Беседа Артавазда Пелешяна и Жан-Люка Годара, 1992 г. // Киновед. зап. 2006. № 78. URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854 (дата обращения: 05.05.2018).

Итак, что за реальность открывается пелешяновским монтажом? Прежде всего, мы имеем дело не с реальностью фильма – того, что он изображает, – не с реальностью восприятия и даже не с реальностью условий этого восприятия. Фильм представляет собой некоторое единство и неразложимость (что и создает эффект монументальности), где *все* кадры находятся на «своем» месте, участвуя *всеми* отношениями друг с другом в едином высказывании.

Таким образом, монтаж перестает быть кинематографическим приемом, с помощью которого создается фильм, но сам *фильм предстает своеобразным минимальным элементом монтажа*. Нет отдельной ценности кадра и изображения. Главное – отношение между кадрами. Реальность, стоящая за монтажом Пелешяна – невозможная целостность восприятия. Или: восприятие, в котором мир перестает существовать как картина, опосредованная тем или иным языком, а дан как целое в аффективном опыте общности. *Монтажное целое*, сколько бы ни длилось, все равно схватывает только *мгновение*. В каком-то смысле можно говорить о том, что монтаж Пелешяна преодолевает длительность времени, создавая иллюзию вечности.

Субъект такого восприятия уже не может быть индивидуальным и единичным. Субъектом становится *универсальная общность*. В отличие от вертовской утопии будущего зрителя, который способен будет воспринять нечто когда-либо будущей коммунистической чувственностью, для Пелешяна важно то, что зритель *уже* воспринимает, что уже дано ему, чтобы высказывание фильма не требовало расшифровки и понимания. Это то, что достигает зрителя именно через монтажное целое. При этом, чтобы вопрос о смысле высказывания не возникал, не обязательно, чтобы оно было банальным или ходульным. Достаточно, чтобы оно было «общим», и универсальным именно в этом смысле. Монтаж Пелешяна ищет именно такое общее высказывание, для которого нет слов, поскольку говорящей оказывается общность, в которую включен зритель помимо его воли или намерения.

Это находит свое отражение не только в структуре, но и в тематике фильмов, которая становится частью их органического строения. Не случайно, что они даже посвящены таким мгновениям или событиям общности, как Октябрьская революция («Начало», 1967), невыразимая общность памяти целого народа («Мы», 1969).

Последний фильм удивителен тем, что трагедия армян (геноцид 1915-го года), не имеющая шанса быть показанной на советском экране, дана им не повествовательно, не идеологически, не изобразительно, а именно монтажно.

Также можно назвать «Времена года» (1975), где общность жизни в горном селе диктует свой тип монтажа, и «Наш век» (1981), где такой общностью оказывается мир людей с точки зрения безмолвного и холодного космоса. Ну и, конечно, фильм «Конец» (1991), где люди, едущие в разных поездах, монтируются таким образом, как будто в этом одном поезде едет все человечество. Конечно, все это можно воспринять только как поэтическую метафору, но монтажная концепция режиссера противостоит интерпретации с точки зрения риторических тропов. Здесь сама практика монтажа моделирует стихии, в которых смысл еще не родился, но уже обнаружены те отношения и связи, которые могут стать условием его высказанности. Эти стихии – топосы общности: революция и трагедия, объединяющая людей в народ; пространство города и крестьянская земля; среда обитания животная и космическая, да и просто все поезда мира, где люди невольно соединены вместе, будучи при этом максимально далеки друг от друга. Это лишь те немногие пространства, которых коснулся кинематограф Пелешяна. И серия открыта. Как открыт любой авангардный жест. Более того, саму общность кинематограф Пелешяна открывает как стихию, то есть тот элемент обитания-в-среде, в совместности существования, который противостоит рациональному порядку общества. Таким образом «мера порядка фильма», его монтажное целое – это порядок стихии, в которой нет языка и нет восприятия, в которой каждый включен в совместность действия невольно, бессубъектно, а потому, будучи захвачен этим пространством этоса («этической перцепцией»), уже не можешь распоряжаться моральными ценностями как своей собственностью.

Пелешян выводит на поверхность то, что было скрыто в авангардном монтаже – то его измерение, которое можно называть этическим, универсалистским. Именно поэтому он – продолжатель жеста авангарда, но не традиции авангарда. Он наследует жест – жест, связанный с экспериментом по изменению взгляда, по изменению отношения к действительности, по изменению нашего восприятия, – но повторяет этот жест в ситуации, когда все уже

изменилось, когда авангард уже невозможен. То, что мы называем нео-авангардом, – это зачастую воспроизведение авангарда в его изобразительной традиции. Так авангард становится эстетизированным, принадлежащим традиции искусства и традиции его восприятия. Пелешян же уходит от эстетизации авангарда. Авангард для него – стихия жизни, требующая для своего обнаружения формального и экспериментального поиска. Он авангардист только в этом смысле. Он совершает жест авангарда тогда, когда авангард уже невозможен, когда он только имитируется и продается.

Вероятно, что такой режиссер, как Пелешян, был возможен только в советское время. Не в силу идеологии, а в силу того, что тот позднесоветский период давал определенную иллюзию жизни в остановившемся времени. Это застывшее время давило унынием и предсказуемостью, но теперь мы можем оценить его оборотную сторону – причастность к ощущению вечности. То время через эту сопричастность соприкасалось с античностью. И в фильмах Пелешяна сквозит именно время вечности. На Западе такое кино представить трудно. Там кино вечности неизбежно несет в себе религиозный момент, а у Пелешяна вечность абсолютно материалистична (и в этом близка «материально-чувственному космосу» древних греков, на котором настаивал советский философ А.Ф. Лосев). А что такое этика, как не материализация вечности, данной в опыте совместного существования?

Итак, реальность пелешяновского авангарда уже не утопическая, а дистопическая. Это реальность разделяемого немого смысла или высказывания без языка, что значит разделяемость друг с другом неких этических универсалий, которые могут обнаружить себя не только в моральных предписаниях, но и в том, что нам порой кажется исключительно техническим средством – в монтаже. Вероятно, что Пелешян – один из немногих, а может быть, единственный режиссер, который открыл в монтаже этическую реальность. Но благодаря ему мы сегодня можем различить в кинематографе Дзиги Вертова (после политического поражения коммунизма) и Эйзенштейна (после эстетического поражения искусства) именно этот этический пласт, который сопутствует их концепциям монтажа и их универсалистскому пониманию кино.

Обыденное возвышенное Жан-Франсуа Лиотара

В обширном наследии Ж.-Ф. Лиотара есть лишь один небольшой текст, посвященный кинематографу. Правда, сказать, что предметом статьи *L'acinéma*, опубликованной в 1973 году[33], является кино, будет явным преувеличением. Скорее, кино здесь – определенная отправная точка для размышлений, связанных с иным типом образности, в которую погружена современность, а также попытка через кино подойти к философскому переосмыслению самой проблематики образа.

Тем не менее сегодня работа *L'acinéma* воспринимается как одна из принципиальных во всем творчестве французского философа. Так произошло по нескольким причинам. Одной из наиболее важных среди них можно назвать публикацию в 80-е годы прошлого века двухтомного исследования Жиля Делёза «Кино»[34], где давняя теория образа Анри Бергсона, изложенная последним в «Материи и памяти», благодаря обращению к кинематографу получает новую жизнь. Те образы, о которых писал Бергсон (образы-аффекты, образы-воспоминания, образы-действия) не просто обнаруживают себя в кино, но, скорее, кино оказывается той технологией, которая, говоря языком Делёза, актуализует их виртуальное существование. Кино у Делёза оказывается мощным средством переосмысления философской традиции, указанием на крайнюю непрочность оппозиций чувственного и рационального, восприятия и мышления. Образ оказывается именно в зоне неразличимости, где подобные оппозиции перестают действовать. Те образы, о которых пишет Делёз, оказываются за рамками представления, превышают его возможности, они – не изображения чего-то, но сама материя нашей жизни, в которой производится и иной тип восприятия, и иной тип мышления.

Но помимо делезианской интерпретации кинематографа, позволяющей отнестись к тексту Лиотара уже несколько иначе, поставив во главу угла тему экономики образа, существенную роль в нынешнем восприятии *L'acinéma* играют и поздние работы самого Лиотара, прежде всего, его «Лекции об аналитике возвышенного».

---

[33] *Lyotard J.-F.* L'acinéma // *Lyotard J.-F.* Des dispositifs pulsionnels. Paris, 1973.

[34] Первый том («Образ-движение») вышел в свет в 1983 году, второй («Образ-время») – в 1985-м. Русский перевод обеих книг: Делёз Ж. Кино. М., 2004.

Ныне почти общим местом стало разделение творчества Лиотара на отдельные периоды, кажущиеся почти независимыми друг от друга. Так, мы знаем самого раннего Лиотара с его квазимарксистской версией феноменологии, затем почти полтора десятилетия активной политической деятельности, после чего последовало возвращение к философии в книгах «Дискурс, фигура» и «Либидинальная экономика» (именно к этому периоду по времени примыкает и *L'acinéma*). Затем появляется его самая знаменитая книга «Состояние постмодерна». Наконец, в конце жизни он пишет философско-политический трактат «Распря», который сам считает главной своей книгой, и делает развернутый комментарий к нескольким параграфам по аналитике возвышенного из кантовской «Критики способности суждения». Действительно, связь между очень влиятельной для 70-х годов книгой «Либидинальная экономика» и поздними работами на первый взгляд почти неощутима. Однако, как нам кажется, именно через текст о кино мы можем не только ее установить, но, что гораздо важнее, поставить важные вопросы, касающиеся осмысления современной ситуации.

Итак, обратимся непосредственно к тексту Лиотара.

Прежде всего, отметим, что через неологизм «l'acinéma», который можно перевести на русский язык как *акино*, Лиотар пытается обозначить тот пласт кинематографической образности, который обуславливает особую притягательность кинематографа и при этом постоянно вытесняется самим кинематографом. Речь идет о том в кино, что провоцирует желание его смотреть, невзирая на его «качество» как зрелища.

Понятно, что кино уже имеет свою историю, свои великие фильмы, своих великих режиссеров. Кроме того, кино стало индустрией. Однако Лиотара интересуют в кино те знаки, с помощью которых оно заставляет себя смотреть, или, другими словами, его интересуют фигуры, которые не помогают в повествовании, но, напротив, мешают ему[35]. Кино он определяет как «запись движений» актеров, камеры, света, цвета, фокуса, среди которых многие, будучи запечатленными на пленке, остаются исключен-

[35] В работе *Discourse, Figure* (1971) Лиотар устанавливает оппозицию между дискурсом, то есть определенным способом структуралистского понимания текста, и фигурой, отсылающей к феноменологии восприятия, непосредственно к зрению, к визуальным образам.

ными из восприятия, поскольку не участвуют в создании формы зрелища. Именно через них он рассматривает течение фильма, а не через приемы повествования, которые требуют их не замечать, считать многие «движения» незначимыми. Вопрос, которым задается Лиотар: какова цена этого исключения? Какова цена того, что устраняются движения, несовместимые друг с другом, в угоду общей форме, порядку целого? Он утверждает, что с приходом кино мы имеем совершенно особую технологию, в которой движение не исходит из некоторого порядка, не создается, а обуславливает порядок. Свою задачу он видит в реабилитации того хаоса видимых движений («пустяков», «мелочей»), которые постоянно подвергаются цензуре со стороны повествовательных форм. Фактически он пытается обнаружить кино в его избыточности, в том «лишнем», что сама индустрия кинематографа пытается устранить, но чем постоянно подпитывается… Именно там и проявляет себя «реальность» кино, в том, что культура разучила нас видеть, что глаз перестал различать. Именно эти движения интересуют Лиотара, составляя то, что он называет кино-письмом. Здесь уже видна та логика, которая будет во всей полноте предъявлена в его «Либидинальной экономике». Лиотар пытается сказать, что именно лишнее, то, что не участвует в режиме производство-потребление, и есть экономика желания, возникающая всегда за рамками потребностей, обуславливающая не ценность объекта, а любовь к нему. Так, он различает те движения, которые участвуют в «продуктивном процессе», когда они становятся результатом взаимодействий друг с другом, производя определенные формы-для-потребления (не важно, визуальные ли, нарративные ли), и «непродуктивные движения». Примером последнего для него является пиротехника.

Свою мысль Лиотар разъясняет на примере со спичкой. Спичка может участвовать в движении капитала по схеме: «товар-спичка» → «товар-рабочая сила» → «деньги» → «товар-спичка». Так происходит, когда спичка может быть потреблена, то есть, когда ее зажигают для освещения или для отопления. Но что происходит, когда ребенок зажигает спичку, чтобы *посмотреть* на огонь, зажигает ее снова и снова *для удовольствия*? Он получает удовольствие от самого движения (вспышка, свет, горение…), он вовлечен в удовольствие от чистой траты энергии, он участвует в

некомпенсируемых потерях, в *непродуктивном движении*. Мы застаем его в ситуации чистой растраты энергии ради удовольствия. Интенсивность такого рода удовольствий Лиотар сравнивает с сексуальным наслаждением, особенно когда последнее никак не связано с продолжением рода. В таком наслаждении обнаруживают себя те же силы, импульсы внешнего, силы не просто непродуктивные, но даже разрушительные. Лиотар, вслед за Фрейдом, самого ребенка рассматривает как средоточие таких сил, возврат к подобного рода движениям, имеющим свою особую семиотику – не знаков, но импульсов и аффектов. В пламени спички ребенок восхищается не просто светом или вспышкой, но в том числе и *диверсией*. Лиотар склонен усматривать в этом внутренний эротизм, связанный с фрейдовским «влечением к смерти», которое противостоит порядку «хороших» объектов, конституированных законом.

Таким образом, фейерверк как чистая трата энергии ради удовольствия становится базовым выразительным средством. И если не «главным из искусств», то, по выражению Т.В. Адорно, «самым *правдивым*». В чем же состоит эта «правдивость» фейерверка? Прежде всего в том, что он оказывается на некоторой границе чувственности, где преодолевается эстетическая составляющая явления и открывается нечто иное, нечто беззаконное и непристойное – желание и удовольствие, исключенные из режима производства-потребления. Неслучайно Лиотар пишет о своеобразном «пиротехническом императиве», который, по его мнению, представляет собой требование избыточности движения, нарушающего форму зрелища. Но помимо этого такой императив вводит и своеобразную этику, совершенно поначалу не очевидную, поскольку приостанавливает любую систему производства, в том числе и производство «истины», «красоты» или «реальности», и меняет на какое-то мгновение систему устоявшихся моральных стереотипов, систему ценностей, вводя интенсивность аффекта как то, что замещает сам объект потребления.

В «Либидинальной экономике» он назовет это термином математической физики – *тензор*, – пытаясь указать на ту функцию удовольствия, которая меняет саму нашу чувственность, участвует в постоянной трансформации вещей (и ценностей в том числе). Фактически когда мы говорим о пиротехнике в терминах этики, то имеем в виду именно то, что она осуществляет минимальное (аф-

фективное) смещение относительно наших представлений о морали, чувственности и… удовольствии в том числе. Этика оказывается здесь не на уровне знаков морали, а на уровне перцепции, она оказывается в том месте перцепции, где ценности подвешиваются или меняются. Можно сказать, что таким образом понимаемая этика – пиротехника ценностей, микро-сжигание норм морали.

Сам Лиотар об этом не пишет. Его интересует именно функционирование желания, выплески энергии удовольствия, энергии, для которой в существующей системе производства нет места. Однако обращаясь к кинематографу, пытаясь выявить особую область кинематографического удовольствия за рамками индустрии, идеологии и политики образов, в перверсивных потоках желания, он неизбежно ставит под вопрос эстетику фильма, а также структуры воображения и представления, поскольку все это так или иначе связано с «дисциплиной движений» (Лиотар), неявными нормами и соглашениями. Аффективные дозы (энергетические вспышки) любого кинематографического означающего (оптические эффекты, монтаж, свет, ракурс…) помимо *закона производства* несут в себе также и *закон возвращения того же самого*. В первом случае результатом становится фильм-объект, воспроизводящий посредством «хороших» форм некую реальность, утверждая закон сходства. Во втором же случае перед нами – чистый повтор, возвращающий нас к тому, что не воспроизводимо, к «жизни бессознательных инстинктов» (Фрейд), утверждающих не имитацию реальности посредством изображений, а то, что имитации не поддается – аффект (например, удовольствие). Он не воспроизводим, но повторяем. Он имеет отношение не к присвоению, а к растрате. Для описания этого типа растраты, которую Лиотар напрямую связывает с фрейдовской «либидинальной разгрузкой», он использует понятие симулякра в том понимании, которое придал ему Пьер Клоссовски. Симулякр по Клоссовски – это некое изображение, которое имитирует не объект, а удовольствие (то есть то, что имитации не поддается). В симулякре соединяется несоединимое, что позволяет ему прерывать вовлеченность в производство образов.

По сути, речь идет о том, что нечто, называемое «нашим удовольствием», таковым не является, а есть всего лишь потребность в воспроизводстве уже известного, потребность в опознании изображений, которые адресуются памяти глаза, облекаются в «хорошую

форму», выступающую как синтез движений. Образ-удовольствие в отличие от удовольствия-от-изображения избыточен по отношению к любой форме и любому синтезу. Он никогда не может быть присвоен и освоен чувственностью, и в этом смысле он всегда *не наш*. Он участвует в разотождествлении желания и потребности, десубъективируя восприятие, указывая, что никакое «я» субъектом этого восприятия быть не может. Лиотаровское акино и есть тот постоянно исключаемый пласт кинематографа, где выходит на поверхность бессубъектное желание, не репрезентируемое, но постоянно повторяющееся, возвращающееся. Повтор, в отличие от воспроизведения, непосредственно связан именно с бессубъектностью желания, желания, которое мы не контролируем. Он имеет непосредственное отношение к аффектам (импульсам, влечениям), на которые наложен неявный запрет (социальный, моральный или какой-либо еще), которые не участвуют в системе производства «нужных» («хороших», «ценных») объектов, но возвращаются к вещам ненужным, бессмысленным и, казалось бы, совершенно исключенным из экономики производства-потребления. Лиотар показал, что такое бессубъектное желание не только не противостоит экономике в ее марксистском понимании, но даже является ее условием. Он утверждает даже, что любая политическая экономия тензорна, то есть экономика обмена, постоянного изменения стоимости утверждает процесс трансформации вещей. Такого рода трансформации и движение капитала – проявления потоков желания. Но чтобы понять это, надо выявить различие между повтором неценного (действием желания) и системой воспроизводства, которое моментально стирает ситуацию повторения. Но само это стирание возможно именно потому, что вещей, которые не могут быть трансформированными энергией желания, не существует. То есть сама трансформация (тензор) в каком-то смысле предшествует капиталу, возникающему как возможность извлечения прибыли не из производства, а из трансформации вещей.

Вопрос, однако, состоит в том, почему именно кино становится местом, где желание высвобождается, где оно с наибольшей очевидностью проявляет себя? Уже из сказанного выше мы можем дать ответ такой: кино располагается в идеальной точке функционирования экономики образов, в точке неразличимости желания и капитала. Однако Лиотар, которого в *L'acinéma* куда больше

интересует сама возможность прикоснуться к материи желания, предлагает другой ответ. Он объясняет это тем, что кино соединяет в себе два несоединимых полюса: предельную подвижность изображений и нечто вроде ступора, оцепенения, возникающего в ситуации страха или наслаждения. То, что несовместимо для мышления, для либидинальной экономики, напротив, является необходимым условием.

Для прояснения ситуации неподвижности Лиотар обращается к практике tableau vivant (живых картин), где сохраняется лишь фантазматический план, никак не разрешаемый в конкретном движении и обнаруживающий свой эротический потенциал. Лиотар в качестве примера приводит практику posering'а, распространенную в публичных домах, когда проститутка отделена от зрителя, он не может ее касаться, не может совершать с ней никаких действий, кроме приказаний, какую позу она должна принять. Это не просто вуайеризм, а ситуация отложенности, бесконечной отдаленности синтеза движений, когда эротизм не может разрешиться в каком-то конкретном продукте. Здесь важным является не потребление чужого тела, а сама ситуация, в которой объект-жертва (проститутка) оказывается в ситуации подвластной, унизительной, непристойной. Именно *непристойность* оказывается необходимой составляющей той невозможной цены, которую должно платить удовольствие, чтобы достигнуть перверсивного наслаждения.

Когда Лиотар описывает принцип обездвиженности tableau vivant, он оказывается удивительно близок тому, как понимает кинематограф Альфред Хичкок. Последний говорит, что «кинематографическая логика заключается в том, чтобы следовать правилу саспенса»[36]. Мы все прекрасно знаем о многих сценах в хичкоковских фильмах, которые замедляют действие настолько, что зритель оказывается в напряженном ожидании, в ситуации страха. Однако хичкоковский саспенс – это нечто большее, нежели элемент жанра триллер. Он есть принцип собирания разрозненных, бессмысленных движений (изобразительных, нарративных) в единой точке и без синтеза, в ситуации той неразрешимости, где открывается пространство аффекта. В рамках абсолютно жанрового коммерческого кино саспенс, понятый как принцип, открывает зону непристойного желания, прорывающегося через самые конвенциональные зна-

[36] *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. С. 115.

ки. За вполне потребимыми изображениями, в которых нет ничего ужасного, своим кинематографическим саспенсом (обездвиживанием движения) Хичкок заново открывает *способность желания* в мире тотального потребления образов.

Хичкок является одной из ключевых фигур в концепции кино-образа Делёза. Его кинематограф прочерчивает границу между изображением и теми образами, которые непосредственно учитывают публику, образами-желаниями, образами-удовольствиями, тем, что Делёз называет «ментальными образами». Эти образы уже не внутри фильма, но между зрителем и экраном, между людьми. Саспенс – структура такого рода образов. Но в отличие от Делёза Лиотара больше интересует не столько природа этих образов, сколько их политэкономия.

И здесь самый подходящий момент для того, чтобы кратко затронуть другую важную для Лиотара тему – тему возвышенного, поскольку именно через возвышенное, как это ни странно, удается установить важные элементы либидинальной экономики образа, реанимировать это понятие применительно к кинематографу и современной массовой культуре.

Дело в том, что те изменения, которые произошли в культуре и искусстве XX века, требуют заново задаться вопросом о месте возвышенного. Торжество массовой культуры словно отрицает саму эту категорию, превращая ее в привычный дискурсивный инструмент, от которого требуется только одно – нивелировать разрыв между современной культурой, ориентированной на бесконечное воспроизводство и потребление образов, и культурой классической с ее приоритетом индивидуальности, автора и его творческой способности, и, прежде всего, способности воображения. Заимствуя из лексикона классической традиции категорию возвышенного, современная культурная индустрия фактически пытается сделать вид, что «индивидуальное творчество», «глубокая мысль», «высокое искусство» – не просто историко-культурные стереотипы, но то, что позволяет и сегодня выносить эстетическое суждение, устанавливать иерархии, отделять «хорошую» форму от «плохой». Другими словами, «возвышенное» не просто перестало быть работающей категорией, но проблематично говорить даже о чувстве возвышенного, поскольку за ним привычно стоит бесконечный ряд культурных образцов, его конструирующих. Когда мы слышим о

возвышенном, то чаще всего это один из инструментов легитимации различия высокого и низкого в культуре, то есть нерефлексивного возвращения к тем ценностям, которые в современном мире оказываются по крайней мере под вопросом.

Среди двух категорий классической эстетики «прекрасного» и «возвышенного», которые со времен Эдмунда Бёрка составляют неразлучную пару, судьба «прекрасного» в искусстве была в фокусе постоянного внимания и теоретиков, и художников. Современная ситуация, когда искусство включилось в товарные отношения, стало частью культурной индустрии, позволила Адорно говорить о том, что, когда искусство сегодня производит «прекрасное» (непосредственно связанное с чувственным удовольствием от созерцания предмета), оно с неизбежностью производит китч[37].

Но здесь как раз и возникает важный вопрос: а что происходит, когда в массовой культуре производится «возвышенное»? И возможно ли такое производство вообще? Можем ли мы указать место возвышенного в культуре, где само индивидуальное переживание, считавшееся долгое время необходимым условием возвышенного, оказывается практически утраченным?

Для ответа на эти вопросы необходимо вернуться к некоторым положениям, которые были развиты Кантом в его «Критике способности суждения», в отдельных разделах, посвященных аналитике прекрасного и аналитике возвышенного. Кант сразу же оговаривает, что рассматриваемые им прекрасное и возвышенное относятся не к чувствам или логическим суждениям, а к *способностям*, к способностям *изображения* и *воображения*. Прекрасное для него связано с формой предмета, возвышенное имеет отношение к бесформенному, к невозможному усилию удержания собственной конечности перед лицом бесконечности. В связи с этим прекрасное как чувственно схватываемая форма заключает в себе некоторую целесообразность, возвышенное же нецелесообразно, оно указывает на несоразмерность миру самих наших способностей изображения и воображения. Но можно говорить и шире – о

[37] «Чувственная приятность, порой навлекавшая на себя различного рода кары и гонения со стороны сторонников аскетически-авторитарного образа жизни, в ходе исторического развития превратилась в явление, непосредственно враждебное искусству, – благозвучие музыки, гармония красок, нежность и изысканность речи, все это стало китчем и опознавательным знаком индустрии культуры» (*Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М., 2001. С. 395).

способности представления, поскольку указанная несоразмерность возникает только в тот момент, когда мы сталкиваемся с непредставимым: либо с чем-то настолько грандиозным, что сама избыточность подавляет возможность схватывания формы (говоря словами Канта: «велико вне всякого сравнения»), либо со страхом и ужасом (а точнее, со способностью души им сопротивляться), то есть с переживанием невообразимого. Первое Кант называет математически возвышенным и именно ему посвящает основные свои размышления, второе – динамически возвышенным, остающимся в «Критике способности суждения» куда менее проясненным.

Именно своеобразная диалектика прекрасного и возвышенного как целесообразного и нецелесообразного позволяет Канту дать свое предельно лаконичное определение искусства как целесообразности без представления о цели. Однако эта диалектическая связь разрывается в XX столетии, когда прекрасное выступает в формах некоторой эмпирически данной «красоты», лишенной самим массовым производством изображений какой-либо отсылки к возвышенному. Так произведения классического искусства, будучи растиражированными, невольно превращаются в китч.

Задача, которую решает Лиотар, – вернуться к проблематике возвышенного вне его связи с «прекрасным», рассмотреть возвышенное как указание на место несобственной аффективности (нечто близкое кантовскому «общему чувству»), где способность желания оказывается в своеобразном вакууме, поскольку обнаруживает себя в ситуации отсутствия объекта желания. Это и есть тот самый ступор, обездвиживание движения самого желания, который Бёрк называл «ужасом». Именно к этому Кант максимально близко подходит в своих рассуждениях о динамически возвышенном, проявляющем в нас способность к сопротивлению силам, перед которыми мы бесконечно слабы. Он как раз и связывает это со *способностью желания* (в отличие от математически возвышенного, имеющего отношение к способности познания). Фактически для него возвышенное как способность желания предстает неким единством эстетического и этического опыта, неразрывностью аффекта и мышления, мышления и действия… Что, как не знаменитый категорический императив, характеризует это лучше всего – невозможное предписание, предписание поступка, на который никому никогда в его индивидуальном существовании не хватит

сил. Именно это позволяет Лиотару говорить об этической составляющей возвышенного. Другими словами, если и рассуждать о «чувстве возвышенного», то следует признать, что мы имеем дело уже не просто с ощущениями или эмоциональными переживаниями, а с чем-то, что можно вслед за Левинасом назвать «этической перцепцией», лежащей в основании любых моральных форм. Все это приводит нас заново к вопросу: как возможно возвышенное «общего чувства»? А это уже почти прямо отсылает нас к кинематографу, к массовой культуре, к миру медиа-образов.

Лиотаровское акино – это не просто письмо движений, это письмо, читаемое через аффективность «общего чувства».

Акино сохраняет некий неоприходуемый избыток – те «лишние», неконтролируемые, бессодержательные знаки, не отсылающие ни к какой уникальности, а воплощающие в себе предельную банальность, которые настолько никчемны и ничтожны, что их не касается механизм воспроизведения. Эти вечно презираемые знаки – уже и не знаки в соссюровском смысле. Сама референциальная структура знака как универсального посредника подразумевает идею постоянного воспроизводства смысла, то есть уже в самом знаке мы сталкиваемся с неким миметическим отношением, в котором в концентрированном виде содержится различие подлинника и копии, истины и лжи. И если где-то искать место возвышенного в массовой культуре, то именно среди этих неуникальных, нереференциальных знаков. Это те рассеянные моменты (бесформенного), которые притягивают нас и одновременно вызывают отторжение. Завораживают и раздражают. Это то, что заставляет зрителей постоянно смотреть телевизор и постоянно ругать то, что они смотрят. Возмущаться пошлостью, но ловить каждый момент ее появления на экране. Регулярно включать информационные и новостные передачи, зная при этом, что они лживы и манипулятивны…

Если ранние кинотеории пытались хоть как-то разобраться с этим эффектом почти наркотического воздействия образов, то относительно телевидения он почти не обсуждается, а в лучшем случае просто постулируется. Более того, риторика некоторых аналитиков и работников телевидения выглядит порой почти циничной, когда взывает к силам индивидов не смотреть то, что им не нравится, переключить канал, пойти почитать книжку… Но не

смотреть невозможно именно потому, что образы, о которых идет речь, отмечают границу возможностей человека, его способности восприятия, понимания и воображения. То есть, сколь бы ничтожны, пошлы и непристойны ни были эти образы, они действуют по логике возвышенного, по логике «негативного удовольствия», в соответствии с которой индивид не в состоянии контролировать желание, а является его заложником.

Интерпретируя кантовскую третью «Критику», Лиотар обращает внимание на эту видимость негативности, заключенную в самом чувстве возвышенного. Он говорит о возвышенном как «чистом избытке», через который мы получаем возможность проникнуть в иную эстетику с ее непосредственным бесформенным осмыслением своего «субъективного» состояния[38]. Аналитика возвышенного, по Лиотару, не просто отделена от суждения вкуса с его скрытой антиномичностью (редукция эстетического суждения), но отвергает саму способность воображения, мышления в понимательных формах, располагаясь на стороне аффекта. Но аффект этот уже не психологичен и не эмпиричен. Аффект возвышенного как раз преодолевает естественность того, что мы называем чувством.

Так, если через чувство прекрасного мы оказываемся в сообществе разделяющих тот или иной вкус, считающих именно это чувство предельным («естественным»), то чувство возвышенного – если и чувство, то такое, которое парадоксально ни с кем нельзя разделить, но при этом оно и не является «нашим», а указывает в сторону сообщества, которое мы еще не обрели. Через возвышенное мы оказываемся связаны с теми, с кем не готовы разделять общие чувства, иметь общий вкус, с теми, кого мы не понимаем…

Сегодня масс-медиа как нельзя лучше высвечивают эту ситуацию. С одной стороны, разного рода «возвышенные» слова (а точнее, сказанные с определенным пафосом, который должен убедить нас, что мы присутствуем при чем-то возвышенном), такие как «высокая культура», «великое искусство», «родина», «патриотизм», «мораль», «вечные ценности»... Эти и другие клише постоянно произносятся с телеэкрана, образцы высокого искусства и нравственности предстают в конкретных видимых формах, которые воспроизводятся вновь и вновь. С другой стороны, телевидение

[38] *Lyotard J.-F.* Lessons on the Analytic of the Sublime. Stanford, 1994. P. 53–54.

помимо этого «производства возвышенного» находится в постоянном режиме повтора образов, которые никак не участвуют в производстве и воспроизводстве. Условно этот пласт можно назвать «непристойным», но употребляя это слово, важно уйти от оценочных коннотаций. Возвращаясь к введенному разделению между повтором и воспроизведением, мы можем сказать, что непристойное – невоспроизводимая обыденность. Это не только то, что шокирует, но и все те явления, которые завораживают невозможным соединением банальности и а-моральности, открывающим внеморальность жизни вокруг нас. Непристойное – все то, что образует тот самый «избыток», бессодержательный и бесформенный, который ограничивает наши способности понимания, оценки, восприятия (а шире – воображения), открывая способность желания. Это пласт образов, находящихся за рамками представления, но предстающих как вполне конкретные изображения. Мы их видим, но не можем вообразить. Потому-то эти образы существуют только в режиме повтора, оставаясь каждый раз аффективными, шоковыми (пусть это и микро-шоки), невоспроизводимыми. Более того, они обуславливают в том числе и воспитательную, моральную риторику, или, по крайней мере, одно здесь не отделимо от другого.

Одним из характерных примеров такого вторжения «экономики желания» может служить реалити-шоу, зритель которого вовлечен в абсолютную скуку обыденности, наблюдая за тем, что происходит «на самом деле». Зритель здесь оказывается захвачен вовсе не зрелищем, а ожиданием, возможностью появления того, за чем наблюдать не пристало.

Итак, по Лиотару, именно фасцинирующие и предельно абстрактные движения кинематографа, неоприходуемые индустрией (акино), обнаруживают критичность в отношении кино как культурного продукта, оказываясь своеобразной иллюстрацией к современному пониманию возвышенного.

Страх, оцепенение, ужас или удовольствие в рамках либидинальной экономики – уже не эмоции, а телесные движения, в которых осуществляется *опустошение* чувственности. Вовлеченность зрителя тогда есть не что иное, как соединение нереального (абстрактного) изображения с реальностью движения. Неслучайно Лиотар видит в этом акино потенцию авангарда, который для него есть воплощение практики возвышенного в искусстве. Практика

эта связана с открытием таких образов-изображений, которые сопротивляются воображению, представляя собой чистое потребление, потребление без возврата, без производства. Однако концентрируясь на искусстве авангарда, имеющего дело с бессодержательностью изображения, Лиотар не замечает, что практически все, о чем он говорит, применимо и к массовой культуре, имеющей дело с избыточным производством изображений и с неявным запретом на воображение, реализуемом в легализации вытесненного из изобразительной культуры слоя непристойного. С этим непристойным принято бороться, отождествляя его с конкретными проявлениями пошлости и глупости. Между тем, непристойное – более сложное явление. Это область на границе моральных норм и эстетических суждений, к которой причастен каждый. Это область не сознания и разума, но тела, телесных движений и реакций, в которых действует желание, сопротивляясь культурным регламентациям. Зритель продолжает смотреть раздражающую его передачу, поскольку способность познания уступает место способности желания, явленного в негативном удовольствии. В этом смысле место пошлости и глупости (а шире – непристойного) обладает теми необходимыми свойствами, по которым его можно считать областью масс-медийного возвышенного.

Можем ли мы говорить о морали пиротехники? Или о морали электричества? Вряд ли. Однако в отношении масс-медиа нам приходится говорить о своеобразной пиротехнике непристойного, которая выглядит как аморальная, но при этом несет в себе потенциал уже не столько иной эстетики, сколько иной этики. Непристойное не располагается на уровне суждений, оно реализуется в действии сил, в которых жизнь сопротивляется морали, ставшей вообразимой, воспроизводимой, ходульной, то есть манипулятивной, а не действенной. И момент возвышенного, который обнаруживается в силах медийного непристойного, именно в том, что в нем фальсифицируется мир устоявшихся ценностей, вскрывается их технологическая составляющая, их способы контроля за обществом.

Именно коммуникативная избыточность придает кинематографическим и телевизионным клише специфические измерения – доверие ложному, вовлечение в неразумное. Речь идет не о вере в неправду, а об аффективной радости обмана (хорошо известной искусству), о ритмически повторяемых шоках, располагающихся

в разрывах между стимулом и реакцией, разрывах, которые призвана восстановить логика причинно-следственных связей. Этики ложного и непристойного, таким образом, располагаются не в области суждения, а в той перцептивной зоне, где происходят постоянные отклонения от морального закона. При этом сама эта зона проявляет себя в неожиданных коммуникативных взаимосвязях, открывающихся, как показывает Лиотар, именно через возвышенное, где общность-в-образе обнаруживается с теми, с кем ты разделен социально, интеллектуально, политически.

III

Экономика длинного плана (Андрей Тарковский)

Когда кинематографисты или историки кино говорят о длинном плане (то, что по-английски называют long take), то имеется в виду, прежде всего, достаточно продолжительный отрезок фильма без монтажных склеек и с явно ощутимым, но не слишком быстрым движением камеры. Последнее обстоятельство чрезвычайно важно, поскольку нами будет обсуждаться именно такого рода длинный план, а не просто безмонтажный кусок, где камера может быть статична, а может двигаться в рваном ритме, с увеличенной скоростью, использоваться в ручном режиме съемки и прочее.

Конечно, можно привести множество примеров длинного плана и без движения камеры, которые обычно сводятся к общему плану или план-эпизоду. Примеры из фильмов Флаэрти, Уайлера, Уэллса проанализированы в работах Андре Базена. На их основе он строит свою теорию глубинной мизансцены кадра.

Кроме того, современный кинематограф переполнен технически изощренными эпизодами, где движение камеры уже перестает быть соизмеримо с человеческой чувственностью или, точнее, указывает на возможности расширения восприятия, ограниченного рамками повседневного перцептивного опыта. Первые эксперименты с такого рода необычными движениями были сделаны уже в кинематографе 20-х годов прошлого века и получили свое теоретическое обоснование в текстах Жана Эпштейна и Дзиги Вертова.

Мы же сосредоточимся на длинном плане, который обладает определенной степенью консервативности по отношению как к монтажным экспериментам, так и к экспериментам с движением камеры. Он, с одной стороны, отсылает нас к самому началу кинематографической технологии, еще не знавшей монтажа, с другой – открывает важнейшее дополнительное движению в кадре измерение кинематографа – движение самого плана, то есть возможность внутрикадрового монтажа, монтажа без монтажных склеек. В этом смысле с технической стороны в длинном плане уже содержится «весь» кинематограф, то есть кадрирование плюс монтаж. Жиль Делёз показал, что кадр и монтаж являются теми двумя фундаментальными техническими характеристиками, которые создают новый тип образа (кинематографический образ), схватывающий мир движения и, как следствие, саму изменчивость мира в элементарных перцептивных актах.

Однако при этом длинный план интересен именно тем, что он не сводится ни к кадрированию, ни к внутрикадровому монтажу. Неслучайно основные примеры использования длинного плана мы находим в кинематографе после Второй мировой войны, который, согласно Жилю Делёзу, открывает образ-время, приходящий на смену господствовавшему образу-движению, формируемому именно кадром и монтажом. Образ-время возникает, когда исчерпаны возможности выразительности образа-движения, когда звук, цвет, закадровое пространство настолько освоены кинематографическим восприятием, что различие между миром и изображением перестает быть существенным. И вот длинный план – это как раз один из тех кинематографических элементов, которые одновременно указывают на новые возможности кино и отсылают нас к киноархаике.

Характерно, что одним из самых знаменитых фильмов, целиком построенных на длинном плане, был фильм «Веревка» (1948) Хичкока, режиссера, никогда не стремившегося к эксперименту с изобразительной формой, а экспериментировавшего прежде всего с зрительским восприятием.

Приведем еще два классических примера длинного плана. Первый: начальная сцена уэллсовской «Печати зла» (1958), когда камера на протяжении нескольких минут движется в ритме разных персонажей фильма, едущих на машине, периодически притормаживающей и останавливающейся на перекрестках, идущих пешком, пробегающих мимо… Все это время зритель уже знает про подложенную в машину бомбу, и потому его слежение за героями регулируется не столько движением камеры, сколько ожиданием катастрофической развязки. Точно так же, кстати, и в «Веревке» длинный план оказывается оправдан как кинематографическое средство не-кинематографическим сюжетным поворотом – совершённым преступлением, улика которого (веревка) постоянно оказывается в поле внимания зрителя, но не персонажей фильма. В этих случаях длинный план дает зрителю некоторую полноту восприятия, и даже – его избыточность, в результате чего преступление перестает быть уникальным событием (как в детективе, например), а становится длящимся во времени, будучи уже совершённым. Это придание временно́го измерения событию, которое уже состоялось и которое обычно выводится за пределы изображения, вообще характерно для длинного плана, превращающего банальные предметы, попадающие в кадр, в аффективные знаки.

Однако, в свою очередь, длинный план осуществляет и противоположную процедуру – банализирует экстраординарные события повествования, которые являются его пружинами, перипетиями. Потому также важен второй пример, который противоположен вышеописанной логике целого. Это финальный план из фильма Антониони «Профессия: репортер» (1975), где камера покидает главного героя, выходит за пределы его комнаты, обозревает пространства и события вокруг, а возвращаясь, застает героя уже мертвым. Здесь длинный план акцентирует как раз то, что остается за пределами видимости, что ускользает, образуя своеобразное «слепое пятно» действия «самой» жизни, прокравшейся в кадр или, говоря в терминах Делёза, составляющей его виртуальное наполнение.

Задав эти рамки понимания длинного плана, обратимся к фильмам Андрея Тарковского, для которого не просто характерно обращение к длинному плану как кинематографическому средству, но который обнаружил особую специфику этого средства, напрямую связывающего кинематограф и память. Можно даже сделать более сильное утверждение: для Тарковского длинный план перестает быть приемом, а становится способом переосмысления и переопределения кинематографа. Другими словами, через длинный план в привычный пласт кинематографического повествования, киноизображения, входит нечто, что позволяет обнаружить саму материю кино, которая для Тарковского – *время*.

Отчасти тема временности, длительности уже была затронута нами выше, когда приводились классические примеры длинного плана. Однако ни в одном из них время не предстает как ключевой образ, с которым связан длинный план. Практически повсеместно длинный план остается приемом, позволяющим решать конкретные задачи зрительского восприятия (как у Хичкока и Уэллса) или интеллектуального прочтения эпизода (Антониони). Для Тарковского же кинематографическим средством является не кадр, план или монтаж, а само время. Он прямо пишет, что не абстрактное время философов, а именно его материальность является основной специфической чертой кинематографа[39]. И материальность времени для него заключена не просто в фиксировании протекающего момента и не в возможности воспроизвести момент уже прошедший. В этих случаях мы все еще мыслим время как абстракцию, числовую шкалу происходящих изменений, необратимых процессов, в силу чего возможность воспроизводить прошедшее есть не более, чем кинематографический аттракцион. Для Тарковского время в его материальности – всегда время *катексиса*, удержания памяти, возвращения к забытому, наполнение собственного воспоминания

[39] Музыкальное произведение может быть сыграно по-разному, может длиться разное время. Время в этом случае становится лишь условием причины и следствия, располагающихся в определенном заданном порядке, – оно носит в этом случае абстрактно-философский характер. Кинематографу же удается зафиксировать время в его внешних, эмоционально постигаемых приметах. И тогда время в кинематографе становится основой основ, подобно тому, как в музыке такой основой выступает звук, в живописи – цвет, в драме – характер» (*Тарковский А.* Запечатленное время. URL: http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-3.html (дата обращения: 05.05.2018)).

воспоминаниями других. Вещи в кадре предстают не случайными, а словно переполненными значением, что располагает к разного рода интерпретациям фильмов Тарковского – от историко-культурных до религиозных, от эстетических до психоаналитических. Однако при этом почти все интерпретации Тарковского сталкиваются с тем, что, несмотря на акцентированную значимость каждого элемента в кадре, этот же элемент обладает явной смысловой нехваткой, в результате эстетизм оказывается на грани китча, вера – религиозностью неофита, символы – набором культурных стереотипов советского интеллигента. Что же касается психоанализа, то, возможно, он и мог бы быть ключом к отдельным кинематографическим мотивам, но при этом очень трудно было бы удержать именно ту специфику образов Тарковского, которая позволяет нам выйти за рамки конкретных фильмов и обнаружить кинематографическую материю, которая, возможно, куда больше отвечает сегодняшнему состоянию дел в кино, нежели в годы, когда эти фильмы снимались.

В этом смысле катексис как термин психоаналитический объясняет, с одной стороны, физически ощутимую либидинозную составляющую изображения в фильмах Тарковского, его привязанность к отдельным предметом, образам, мотивам, а с другой – препятствует чистой герменевтике, указывая на кино не просто как на средство авторского выражения, а как на особый тип образной материи, в которой память предстает как набор навязчивых повторений одного и того же, набор ускользаний и несоответствий, образующих особое аффективное пространство фильма. Именно такова память ребенка из «Иванова детства», структурированная травмой войны, такова память, связывающая разорванные поколения друг с другом, соединяющая эпохи и делающая течение времени ощутимым через родство (новелла «Колокол» в «Андрее Рублеве). Также можно вспомнить и образ постоянно воскресающей Харри из «Соляриса». Но все они находятся в одном ряду со шкатулкой, книгой, часами и… собакой. Только через незначимые повторы и навязчивости может быть реализован этот род кинематографического катексиса, для которого нет различия между важными вещами и не важными. Наиболее показателен в этой связи фильм «Зеркало» (1974), весь построенный на собирании разрозненных воспоминаний о мате-

ри и том времени, когда герой был с нею неразделим, составляя словно одно целое, – воспоминаний своих, ее собственных, посторонних, общих…

Когда мы говорим о длинном плане сегодня, то во многом благодаря Тарковскому можем утверждать, что в тот момент, когда длинный план оказывается необходимостью для кинематографического образа, в силу вступает функция удержания в памяти того, что утрачено, потеряно и невосстановимо. Однако невосстановимо это не в силу слабости памяти, а в силу бессмысленности и ненужности самого объекта. Именно наделенность случайного объекта эротической энергией воспоминания превращает его из культурного знака в аффективный элемент памяти.

Вспомним знаменитый длинный план из «Сталкера» (1979), где камера плавно движется над затопленным водой полом комнаты, выхватывая самые разнообразные предметы, оставленные здесь отступившей цивилизацией. Среди них шприцы, посуда, пистолет маузер, отслужившие свой срок и разобранные механизмы, монеты, икона, обрывки газет, листки календаря, шкатулка, которую внимательный зритель уже видел в фильме «Солярис» (1972)... Можно, конечно, соорудить сложный семиотико-герменевтический комплекс, вчитав смысл и в каждый из предметов, и в фильм в целом. При этом не важно, осмысливаем ли мы каждый из элементов в кадре исходя из общего замысла фильма или же, наоборот, собираем смысл из рассыпанных в вещах указаний на него. Не важно, с какой стороны мы входим в этот герменевтический круг. В любом случае мы попадаем в пространство, где взыскуемым смыслом уничтожается катексис. Интерпретационный механизм диктует фильму определенный закон ви́дения и чтения знаков. И этот закон подстраивает под себя ту кинематографическую среду, пространство, несемиотизируемую образную материю, которая как раз и проявляет бессмысленную аффективную озабоченность ненужным, утраченным, тем, что все еще не наделено смыслом. Длинный план, сколь бы тщательно он ни был выстроен, самим режимом его восприятия говорит об избыточности вещей и деталей, о невозможности их охвата единой интерпретацией, а также о слабом сопротивлении, которое оказывают эти вещи, самим указанием на утраченное целое. Катексис всегда направлен именно на это беззаконное пространство, на то, что избыточно по отношению к

уже состоявшемуся пониманию или означиванию. В психоанализе он предполагает восполнение полноты памяти за счет вытесненного (забытого) и выведение вытесненного в режим представления. Катексис осуществляет своеобразную функцию посредничества между сознанием и бессознательным, и в этом смысле его можно рассматривать как категорию экономическую. Только основной вопрос этой экономики звучит несколько необычно, поскольку перед нами экономика ненужного. И важно не превращать ненужное в ценное, не подменять эту слабую экономику катексиса экономикой обмена, а попытаться удержать этот иной тип экономики в зоне его действия. Возможно ли это? Не является ли призрак экономики катексиса (она же – экономика длинного плана) чем-то, что абсолютно фиктивно и чем можно легко пренебречь?

Наша задача, не отрицая призрачность экономики, о которой идет речь, попытаться дать ощущение ее материальности и если не значимости, то по крайней мере неустранимости.

Потому, для начала, оставим на время в стороне кино и обратимся к самому слову «экономика», которое сегодня звучит слишком конкретно и накрепко привязано к современным стратегиям поведения в ситуации рынка, причем рынка по преимуществу капиталистического.

Между тем экономика – вещь неоднозначная. И эта ее неоднозначность зафиксирована в самом слове, состоящем из двух древнегреческих слов oikos и nomos. Греческая «ойкономия» весьма далека от нынешнего понимания экономики, в которой значение oikos'а (дом, очаг) практически утрачено, а приоритетом обладает nomos (закон). При этом nomos действует именно как «закон утраты», или – нехватки, только вместо *удержания утраченного* (катексис, который можно понимать не только через психоанализ, но и через архаические практики, такие как ритуал) вводится *обмен* (поиск замещающего эквивалента).

Таким образом, мы имеем не одну, а по крайней мере две разных экономики. Одна – экономика хозяйства (домашнего очага), вторая – привычная экономика обмена (торг, приобретение, накопление). В нынешнем мире первая не утрачена, но интерпретируется в терминах второй. Как показывает Жан-Пьер Вернан в своем классическом исследовании, у древних греков было иначе[40].

[40] См.: *Vernant J.-P.* Myth and Thought Among the Greeks. Ch. VI. N. Y., 2006.

Каждая из этих экономик имела своего бога, за нее отвечавшего, и они вовсе не были единым целым. За дом и очаг отвечала богиня Гестия (Hestia), а за странствия, путешествия и торговлю – Гермес (Hermes). Сегодня, вполне условно, мы можем назвать нынешнюю экономику экономикой Гермеса, или даже «мужской» экономикой. В нее входит и культура, и научные открытия, искусство, бизнес, войны и деньги… Почти все вокруг сформировано Гермесом, и характерно, что память о богине Гестии крайне слаба. Между тем Гестия отвечает за детство, девственность, материнство, благодаря которым есть дом, где рождаешься, куда можно вернуться, где можно остаться и умереть в спокойствии без трагического героизма. В каком-то смысле эту экономику можно назвать «женской» или «детской». Не будем умножать противопоставления одной экономики другой. Между ними нет противоречия. Просто исторически образ лишь одной экономики (Гермеса) и стал для нас пониманием экономики, ее законом. Гестия же осталась вне этого закона, потому все, что связано с «женским», детским», «материнским», обладает слабостью, хрупкостью и неустойчивостью. Дом всегда грозит быть захваченным и разоренным. Стоит Одиссею покинуть свой дом в поисках денег и славы, как Пенелопу осаждают женихи, угрожающие разрушить устойчивость мира семьи. Хотя эта устойчивость и стабильность разрушается, как ни странно, законом, поскольку именно неумолимый закон требует ухода Одиссея из дома, в стихию войн и скитаний, а ностальгия (память об утрате) движет его к дому, через хитрости и обманы. Можно заметить, что мужественный Одиссей все время подпадает под чары очередного закона, а хитроумен и ловок он оказывается тогда, когда вступает в силу энергия ностальгии, своеобразный аналог катексиса. Потому «Одиссея» – это не только *странствие*, но, прежде всего, *возвращение*. «Возвращение» объединяет в себе обе экономики, каждая из которых обуславливает другую[41].

[41] Интересно, что рассматривая Одиссея как важную модель формирования европейского самосознания, Адорно и Хоркхаймер в «Диалектике просвещения» отмечают этот важный экономический аспект: «Мореплаватель Одиссей обманывает божества природы точно так же, как некогда цивилизованный путешественник обманывал дикарей, предлагая им за слоновую кость разноцветные стеклянные бусы. Лишь изредка выступает он в качестве обменивающегося. В таком случае раздаются и принимаются дары. Дар у Гомера занимает промежуточное положение между обменом и жертвой. В качестве

В кинематографе Тарковского мы обнаруживаем подобное же взаимодействие экономик не просто на уровне мотивов путешествия и дома. Эти мотивы очевидны. Они вычленимы и на уровне сюжета, и на семантическом уровне изображения. И даже кажется, что практически все фильмы, начиная с «Соляриса», держатся на этом драматургическом соединении странствия-путешествия и ностальгии-памяти. Причем первое носит откровенно меланхолический характер, а второе возникает как событие откровения. Крайними примерами могут служить фильм «Зеркало», акцентирующий исключительно образы памяти, и документальная лента «Время путешествия» (*Tempo di Viaggo*), посвященная подбору натуры для будущего фильма «Ностальгия». Характерно, что даже на уровне изобразительном и повествовательном легко прослеживаемы архаические черты экономик Гестии и Гермеса: если в «Зеркале» все строится вокруг образа матери и материнского дома, где прошло детство, а экономика ценностей дана в виде возвышающих орнаментирующих артефактов Искусства, Красоты и Истории, то в документальной картине мы наблюдаем путешествие двух мужчин (Тарковского и Гуэрры), ведущих между собой разговоры, планирующих будущую совместную работу. Это мужское братство настолько акцентировано, что большую часть фильма мы вообще почти не видим женщину-переводчика, участие которой сведено к функции инструмента, полезного, но, в принципе, не обязательного. Такому союзу искателей-созидателей не нужны

жертвоприношения он должен возместить собой пролитую кровь, будь то кровь чужака, будь то кровь захваченного пиратами оседлого жителя, и учредить собой клятвенное отречение от мести. Но вместе с тем в даре заявляет о себе и принцип эквивалентности: хозяин получает реальную или символическую компенсацию за свое деяние, гость – провизию на дорогу, долженствующую дать ему возможность в принципе добраться домой» (*Адорно Т.В., Хоркхаймер М.* Диалектика просвещения. Филос. фрагменты. М.; СПб., 1997. С. 67–68). С другой стороны, на фигуру Одиссея, находящегося в сердцевине конфликта oikos'а и nomos'а, и связанного с этим иного понимания времени указывает Деррида: «Oikonomia всегда будет идти по пути Улисса. Последний возвращается к своим близким, к своим привязанностям или к самому себе, и уходит при этом от взгляда на себя как возвращающегося на родину для того, чтобы вернуться к дому, который и был сигналом к отъезду, к его предназначению, выбору его и тех, с кем он был разлучен по велению судьбы (moira)» (*Derrida J.* Given Time: I. Counterfeit Money. Chicago; L., 1992. P. 7).

ни женщины, ни дети, ни теплота очага (Гуэрра: «Андрей, ты никогда не говорил, нравится ли тебе мой дом?» Тарковский: «Тонино, мне нравятся твои стихи»).

Между тем путешествие и дом, странствие и ностальгия, дело и детство – это не просто мотивы. В качестве разного рода экономик это, в первую очередь, способ кадрирования и съемки. То есть обе эти экономики соприсутствуют в кадре не только в виде семантики конкретных изображений, но как кинематографический синтаксис. Если довести эту логику до предела, то можно сказать, что экономика Гестии в фильме проявляет себя как синтаксис заботы об устройстве и обустройстве самого фильма, придание ему характера виртуального очага.

Тарковский – один из немногих режиссеров, которому удалось максимально акцентировать эту, всегда ослабленную и подавленную в современном мире, экономику Гестии, где вещи-образы не подлежат обмену, символизации, интерпретации, а проявляются благодаря самой материи кинематографа, важнейшая составляющая которой – удерживать в кадре избыточное, ненужное, саму жизнь, в предъявлении и представлении не нуждающуюся. Для Тарковского кинематограф имманентен памяти, причем памяти не индивидуальной, а всеобщей, которая и есть – время. Фактически когда мы имеем дело с кино, то с неизбежностью имеем дело с производством, целиком и полностью подчиненным экономике обмена. Сюда входит и написание сценария, и подбор натуры, а также – сам процесс съемок, окончательный монтаж, наложение звука и все то, что этому технологическому порядку неизбежно сопутствует, например, эстетизация кадра, символизация (придание смысла и значимости повествованию и изображению). Другими словами, все то, что мы называем искусством (и как ремесло, и как творчество), – сфера действия Гермеса. Гораздо труднее указать на то место, где проявляет себя Гестия. Одних мотивов материнства или дома недостаточно. В качестве повествований они давно закреплены в поле представления, а чтобы не думали проявлять свою «подвижность» и даже не намекали на свою самостоятельность, их порой наделяют архетипическим характером. В этом состоит одна из тех очевидных техник европейского мышления (придание чему-либо статуса типического, архетипического, онтологического), благодаря которой любое различение сводится к дуальности, про-

тивопоставлению, оппозиции, причем оппозиции неравновесной, одна из сторон которой обладает приоритетом, порой очевидным, порой неявным.

Когда мы проводим здесь различение двух экономик, то невольно воспроизводим эту логику оппозиций. И даже намекая на условность самого противопоставления, указывая, что одна из сторон оппозиции (экономика Гестии) остается подавленной и скрытой именно в качестве экономики, и что проявляет себя она как необходимое нередуцируемое дополнение к экономике обмена, – даже в этом случае мы воспроизводим нечто, напоминающее диалектику.

Чтобы дистанцироваться и от онтологизации каждой из сторон данной оппозиции, и от диалектики, необходимо сконцентрироваться не на философско-культурном содержании, а именно на экономической стороне. Это тем более трудно, поскольку экономика чаще всего мыслится как нечто производное от политики ценностей (как политэкономия). Тем не менее попытаемся установить связь между тем, что было нами извлечено из античности и архаического мышления как экономика Гестии и экономика Гермеса, и такими кинематографическими элементами, которые зачастую мыслятся исключительно как технологические, как монтаж и кадр. Каждый из этих элементов кинематографа, что было замечено еще Эйзенштейном, представляет собой принцип pars pro toto (часть вместо целого), обладая замещающим свойством тропа (метафоры или метонимии), но также и принципом пралогического мышления[42]. Фактически Эйзенштейн был одним из тех, кто осознавал кадр, крупный план и монтаж не как кинематографические средства, а как принципы и формы мышления, воплощенные в кинематографе, которые благодаря кинематографу мы можем распознать в произведениях искусства прошлого. Кроме того, Эйзенштейн отмечает еще одну немаловажную деталь: осознание того, что кинематографическое выражение имманентно самому мышлению, позволяет ощутить призрачность, сновидность и кино-образа,

[42] Подробнее о кинематографическом принципе pars pro toto Эйзенштейн пишет в статье «Диккенс, Гриффит и мы» (*Эйзенштейн С.* Избр. произведения: в 6 т. Т. 5. М., 1971) и об этом же принципе в пралогическом мышлении неоднократно в «Методе» (*Эйзенштейн С.М.* Метод: в 2 т. М., 2002).

и мысли[43]. В этом пространстве происходит неразличимость, смешение, переплетение части и целого. Для Эйзенштейна это своеобразный вариант диалектического образа, с единым законом его функционирования и развития. Совсем не так для постоянного антагониста Эйзенштейна Тарковского. Его кинематографический принцип делает такие вещи, как кадр или монтаж, подчиненными не фильму как произведению, а фильму, в котором запечатлено время. Для него логика монтажных частей подчинена логике целого. «Целое» же воплощает фильм, тождественный, говоря языком Бергсона, срезу материи времени-памяти. Вот что он пишет о монтаже: «Монтаж – в конечном счете, лишь идеальный вариант склейки планов, который уже априори заложен внутри материала, снятого на пленку. Правильно, грамотно смонтировать картину означает не мешать органичному соединению отдельных сцен и кадров, ибо они уже как бы заранее монтируются сами собой, ибо внутри них живет закон, по которому они соединятся и который надо лишь понять и ощутить и в соответствии с ним произвести склейку или подрезку тех или иных кадров. Закон соотношения, связи кадров почувствовать иногда совсем непросто (особенно тогда, когда сцена снята неточно) – тогда за монтажным столом происходит не простое – логическое и естественное – соединение кусков, а мучительный процесс поисков принципа соединения кадров, во время которого постепенно, шаг за шагом, однако все более наглядно будет проступать суть единства, заложенного в материале.

Здесь существует своеобразная обратная связь – самоорганизующаяся конструкция создает себя в монтаже благодаря особым свойствам материала, заложенным в нем еще во время съемок. Через характер склеек как бы проступает суть отснятого материала»[44].

---

[43] «Нужна особая аналитическая воспитанность глаза, чтобы уметь выхватывать деталь.

Нужна особая синтезирующая способность мышления, чтобы из этих данных анализирующего зрения суметь разглядеть решающую деталь, характерную деталь, деталь, способную в осколке целого воссоздавать представление о целом. Интересно, что в состоянии сна целое и часть также гармонично сплетены, но как-то так, что и то [и] другое равно заметны» (*Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 36).

[44] *Тарковский А.* Указ. соч. URL: http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4-2.html (дата обращения: 05.05.2018).

В этом фрагменте видно, что для Тарковского монтаж есть не технология, не форма, и не способ выражения, а способ существования самой кинематографической материи в логике единства, логике целого. Именно такой логике как раз и подчинен длинный план, сочетающий в себе кадр и движение камеры, то есть кадр и закадровое пространство, кадр и внутрикадровый монтаж. Когда монтаж фильма становится зависимым от длинного плана как стилистической доминанты, то он оказывается подчинен совершенно другому типу экономики – не экономике производства, замещения и обмена, а экономике обустройства, одомашнивания фильма, придания ему характера среды, имманентной самой жизни, более того, оказывающейся не замещающей жизнь, не изображающей ее, а восстанавливающей. Это вариант возвращения времени, материализованного в образах памяти, которые и есть для Тарковского образы кино.

Здесь можно проследить бергсонианско-делезианские мотивы в его интерпретации, где кинематографический образ оказывается сплетением образа-движения и образа-времени. Тарковский фактически выворачивает наизнанку все те идеи относительно образа в кино, которые мы встречаем у Сергея Эйзенштейна: «…Кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованных в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами. Наблюдения подлежат отбору: ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемым образа. При этом кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра.

Любой «мертвый» предмет – стол, стул, стакан, взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени.

Отступление от этого условия сразу же создает возможность тащить в фильм огромное количество атрибутов любого соседствующего искусства. С их помощью можно делать даже очень эффектные фильмы, но с точки зрения кинематографической формы они пойдут вразрез с естественным развитием природы, сущности и возможностей кино»[45].

[45] *Тарковский А.* Указ. соч. URL: http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4-2.html (дата обращения: 05.05.2018).

Этот фрагмент интересен еще и потому, что в нем мы находим идею закона времени («временн*о*го закона»), соответствующего форме жизни, располагающейся внутри кадра. Это не просто некий организованный порядок (nomos), но это именно порядок oikos'a. Особенно очевидно это выражено Тарковским в его концепции монтажа интенсивностей различных кадров. Для него закон монтажа связан не с длиной, композицией кадра и его семантикой, а с трудноуловимой характеристикой, которую он называет «давление времени в кадре» и которая только на первый взгляд может показаться субъективной. Именно это «давление» дает ощутить длинный план. Оно становится способом его обнаружения. В свою очередь монтаж оказывается средством превратить любой кадр, любое изображение в вариант длинного плана, а технические средства (кадр, монтаж) – в отношение вещей, обустраивающих кинообраз, становящихся отношениями не производства фильма, а его хозяйства, с тем необходимым законом времени (памяти), который и есть возвращение домой, в oikos. И как дом у каждого может быть разный, так и набор вещей в кадре может быть каким угодно. Не вещи возвращают нас к дому, но некий принцип целого, не зависимый ни от какой из них. Ни через какую часть это целое не собирается, и само это целое не предполагает частей. Это целое – то, что Бергсон называл «полнотой памяти», выходящей за рамки каждого конкретного субъекта воспоминания. Именно это и есть пульс, давление времени в кадре у Тарковского: память, которая лишь кажется твоей собственной, но принадлежит любому; время, обнаруживающее свой закон в нечеловеческих формах изменчивости жизни, а не в исчислимости (человеком) или конечности (смертности человека).

Но что указует на такое время внутри фильма? Как мы можем зафиксировать время как воспоминание или как длительность? Подсказку дает тот же Делёз во втором томе «Кино», посвященном образу-времени. Он анализирует структуру «фильм-в-фильме», которую чаще всего рассматривают как рефлексивную структуру, выражающую как раз логику pars pro toto, или же как геральдическую конструкцию, вводящую момент бесконечного воспроизводства одного и того же. Делёз же подводит читателя к экономическому пониманию этой ситуации. Для него фильм-в-фильме – один из вариантов того, что он называет образом-кристаллом, где «задействованы

то актуальное и виртуальное (обращенные друг к другу как два зеркала); то прозрачное и тусклое; то зародыш и среда».[46] «…С одной стороны, зародыш представляет собой виртуальный образ, который впоследствии кристаллизует актуально аморфную среду; но, с другой стороны, последняя должна обладать виртуально кристаллизуемой структурой, по отношению к которой зародыш теперь выступает в виде актуального образа»[47]. Делёз считает, что именно фильмы Тарковского являются воплощением такого взаимодействия-обмена между виртуальной и актуальной составляющими образа. «Зеркало» он интерпретирует как постоянно вращающийся кристалл с невидимыми (виртуальными) гранями – «отец» и «мать», – и видимыми (актуальными) – «его мать с ним в детстве» и «его жена с ребенком». Также и в «Солярисе» мы видим напряжение между отражающими гранями планеты-океана и мысли, а также среды и зародыша, в котором невозможно примирить виртуальное (заново обретенную жену) и кристаллизуемую (актуализируемую) форму вселенной (возвращенный дом).[48] Для Делёза важно отметить, как в формировании образа-кристалла (фактически образа-времени) участвуют темы зародыша и зеркала, в которых заложена и идея творения, и идея творения, отраженного в творчестве. Но не менее важно для него и указание на то, что структура «фильм-в-фильме» – не просто повествовательный прием, а именно кристалл: зародыш, кристаллизующий вокруг себя среду, и отражение, создающее призрачные дубликаты. Неслучайно, что другими примерами фильма-в-фильме для него являются не только классические примеры из Вертова и Бастера Китона, Феллини и Вендерса, но и любые используемые флэшбэки и флэшфорварды (воспоминания и грёзы), а также то, что он называет «фильмы о деньгах». Он пишет: «Деньги представляют собой изнанку всяческих образов, лицевую сторону которых демонстрирует кинематограф, так что фильмы о деньгах – это фильмы в фильме или о фильме (хотя имплицитно)»[49].

Фильм невозможен без денег, а потому деньги стали неотъемлемой частью кинообраза, частью его экономики. И эта часть, которая соединяет обе экономики – хрематистику и ойкономию,

[46] *Делёз Ж.* Кино. М., 2004. С. 370.
[47] Там же. С. 373.
[48] См.: там же. С. 374.
[49] Там же. С. 377.

экономику производства, обмена, распоряжения богатствами и экономику домашнего очага (или – экономику жизни, она же – экономика бедности). Будучи принципиально разведенными в буржуазную эпоху, они вновь соединяются в практике кинематографа. Фильм-в-фильме фактически есть обнаруживаемое, актуализуемое переплетение этих двух экономик, одна из которых всегда стремится быть представленной в виде зрелищного аттракциона, а другая скрывает себя за техниками съемки, способами монтажа, выбираемыми нарративами и прочим. Но когда мы обнаруживаем, что длинный план или флэшбэк – это не просто стилистические приемы или способы повествования, то сразу же выходит на поверхность та логика образа, которая предполагает противоречивую, парадоксальную, но и неразрывную при этом связь чистой виртуальности денег и материальности проживаемого времени.

Особенно причудливо соединяется производство фильма с экономикой хозяйства в дневниках Тарковского, что позволяет интерпретировать кинематографический образ шире, нежели только тот, который запечатлен на пленке. Вот только один пример записи (и подобных фрагментов множество):

> 24 апреля 1970
> купили дом в Мясном. Тот, который хотели.
> Вот он:
> Теперь мне ничего не страшно – не будут давать работать – буду сидеть в деревне, разводить поросят, гусей, следить за огородом, и плевать я на них хотел! Постепенно приведем дом и участок в порядок и будет замечательный деревенский дом. Каменный. Люди вокруг будто бы хорошие. Поставим улья. Будет мед. Еще бы «газик» достать. Тогда все в порядке. Надо сейчас подработать денег побольше, чтобы кончить к осени с домом. Чтобы можно было жить тут и зимой. 300 км. от Москвы – не будут таскаться просто так.
> Сейчас важны две вещи:
> 1. Чтобы “Солярис” был двухсерийным.
> 2. Чтобы “Рублев” вышел хотя бы со 100 % тиража.
> Тогда бы раздал долги. Да! И если бы удалось заключить договор с Душанбе.
> В доме надо сделать вот что:
> 1. Перекрыть крышу.
> 2. Перестелить все полы.

3. Сделать вторую раму у одного из окон.
4. Покрыть черепицей с крыши сарай.
5. Сделать печь с паровым отоплением.
6. Заделать трещины на мосту.
7. Поставить штакетник вокруг дома.
8. Подвал.
9. Снять фанеру с потолков.
10. Раскрыть дверь между комнатами.
11. Поставить на мосту плиту.
12. В огороде построить баню.
13. Сделать уборную.
14. Сделать насос (электрический) из реки в дом (если не будет замерзать зимой).
15. Душ (у бани).
16. Посадить сад.
17. Покрасить полы, стены на мосту и балки[50].

Здесь монтажно соединены и включенность Тарковского в производство фильма, и то самое обустройство конкретного дома, погруженность в которое есть часть практики жизненного существования (если угодно, «этики существования»), которая не может не быть частью и производства фильма. И все это («список дел») записано как вариант длинного плана, своеобразного прохода по дому, выхватывающего вещи, которые должны перейти из виртуального плана существования в актуальный, из области действия и производства в лоно семейного очага. Но и сам длинный план – это вариант одомашнивания технической природы кино, вариант фильма-в-фильме, целого-в-целом, или, как записал сам Тарковский, «времени внутри времени».

Возвращаясь к двум режимам времени, описанным ранее, к времени путешествия (оно же время скитания, странствия, познания) и времени ностальгии (по родине, домашнему очагу, материнскому лону), которые структурируют практически все фильмы Тарковского, отметим, что одно из этих времен есть, собственно, то, что мы привыкли называть временем и в физическом, и в феноменологическом смысле – время протекания настоящего, время схватывания истины момента или истины истории, другое же – именно «время внутри времени». Если первое косвенно связано с

[50] *Тарковский А.* Мартиролог. Дневники 1970–1986. М., 2008. С. 18.

экономикой обмена, накопления благ, то второе – время памяти – с «экономикой бедности», для которой «дом», «семья», «мать» оказывается предельным «богатством», которое может дать жизнь, и которое регулируется исключительно отношениями в oikos'е. Все, что дается сверх этого – избыточно и требует для себя уже общественного регулирования, распределения, закона (nomos), то есть экономики в ее нашем нынешнем понимании. Когда мы задаемся вопросом о значении Тарковского для истории кино и культуры, то само слово «значение», то есть – значимость, ценность, невольно заставляют нас вписать его в режим действия экономики богатств, достижений, амбиций, наделить его статусом художника, автора-режиссера, доносящего до зрителя горние истины. Несомненно, что отчасти это справедливо. Но лишь отчасти. Все же такое «возвышение» Тарковского как художника от кино хоть и отвечает амбициям самого режиссера, но не позволяет ответить на вопросы, которые волновали Тарковского как человека, захваченного материей кинематографа, исследовавшего то «время внутри времени», которое до кинематографа оставалось латентным, спящим. Схватить эту двойственность, которая характерна и для Тарковского, и для кинематографа в целом, когда кино – одновременно и способ заработка, технология извлечения прибыли, накопления капитала (реального и символического), но и – погружение в сновидческие миры, возвращение в прошлое, грезы о будущем и сопутствующая всему этому инфантилизация, значит уловить ту неразрывную связь, которая существует между интеллектуальным и авторским кино и кинематографом развлечений, которая до сих пор остается неочевидной. Важно понять, что в кинообразе эти две экономики неразделимы. И если сегодня мы видим крайнюю инфантилизацию кинозрелища, наполненного спецэффектами, то у Тарковского путь к инфантилизации (возвращению к детским непосредственным переживаниям) лежит через изобретение кинематографической пиротехники. Только в отличие от современных компьютерных спецэффектов Тарковский как пиротехнику использует искусство, религию и кинематографическую технику в ее самом простом измерении (длинный план). Здесь можно вспомнить его знаменитые планы из «Соляриса» (с «Охотниками на снегу» Брейгеля), «Жертвоприношение» (с «Поклонением волхвов» Леонардо), почти китчевый план со свечой из «Ностальгии»,

но наиболее показательным, на мой взгляд, является появление цвета в конце «Андрея Рублева», когда робкое движение камеры по изображению рублевских икон, наплывы, переходы, хоровое закадровое пение создают своего рода идеальную конструкцию длинного долгого плана, хотя формально таковым он не является. В этой сцене ценности искусства и веры благодаря цвету и пению работают как пиротехнические средства, в то время как логика длинного плана, обнажая иное время внутри глобального времени культуры, их сдерживает, делая причастными очень личной и очень наивной истории восприятия мира. Именно это время когда-то Ницше назвал временем вечного возвращения. Что возвращается в вечном возвращении? Вовсе не нечто сверхценное и сверхзначимое. И даже не ценное и не значимое. Возвращается то, про что мы и не могли подумать, что оно должно вернуться. Забытое и банальное, но причастное жизни (памяти, забытому детству, дому), миру, как сказал бы Ницше, без злопамятства и негативности. И в таком мире клише обретает потенцию изменения ценностей, а сами ценности обнажают свою временность, преходящесть.

Фотогения, деньги и Жиль Делёз

«Старое проклятие подтачивает кино – деньги, то есть время»[51], – пишет Жиль Делёз. В этой фразе как в кристалле соприсутствуют 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 это 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, то речь идет о том, что деньги и кино в какой-то момент (Делёз называет этот момент переходом от образа-движения к образу-времени) представляют собой единое целое, являющееся источником современной образности.

[51] *Делёз Ж.* Кино. М., 2004. С. 377.

Однако помимо этого мы видим также, что кино включается в уже имеющийся альянс времени и денег, ставших нерасторжимыми 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 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). Этот фильм представляется особенно значимым потому, что проводит очень важную границу, на которую историки кино мало обращают внимания, но которая как раз и характеризует изменение отношения к деньгам, уже заявившее о себе в кино, но еще не затронувшее 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 изобразительная аскеза. Этот принцип напрямую связан с задачей режиссера или, точнее, с его ключевым вопросом: возможно ли в кино божественное откровение, наподобие того, как это происходит в храме? Или, говоря несколько иначе: может ли кино дать богоявление? Это волнует Брессона постоянно на протяжении всего его творчества и побуждает его к изобретению своей особой изобразительной манеры, постоянно демонстрирующей зрителю, что само изображение не имеет значения, что 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, последний фильм которого так и назывался – *L'Argent*; по-своему он является апофеозом той линии, которая была намечена в «Карманнике».

От всех фильмов Брессона «Карманник» отличается тем, что в нем есть эпизод, где Брессон 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. Именно 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 свое действие 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 не возможно прямо указать на то, в какой момент это происходит. Возможно, это происходит даже не в процессе восприятия фильма, а в воспоминании о нем, или же тогда, когда фильм становится единицей нашего восприятия мира.

На практическом уровне Брессон столкновением монтажной сцены вокзальных краж со всей изобразительной логикой фильма возвращается вновь к давней довоенной полемике о фотогении фильма, о тех выразительных средствах, которые отличают кино от прочих искусств.

Несмотря на то, что вопросы фотогении затрагивались почти всеми теоретиками раннего кино, некоторыми прямо, некоторыми косвенно, однако, если быть предельно лаконичным, то можно выделить два принципиальных полюса в понимании фотогении. Связаны они с именами французских теоретиков и кинорежиссеров 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, но этой полнотой располагает даже не публика, а толпа, стремящаяся стать толпой всемирной, неким прообразом утраченного греческого полиса[52]. «Полнота видимости» открывает преображенный мир вещей (саму жизнь). Благодаря кино они предстают перед человеческим взором не как подручные, а как равноправные 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). 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 различение кинематографической фотогении и киногении им самим не акцентируется. Мы же для большей радикализации противоречия будем называть эпштейновскую версию фотогении киногенией[53].

---

[52] 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» (*Делюк Л.* Фотогения. М., 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 (курсив мой. – *О.А.*)» (там же. С. 153).

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

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 которой 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 рефлекс[54].

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, утраченных нашей памятью, но сохранившихся в вещах, которым достаточно лишь промелькнуть на экране, чтобы они (чувства) заново были реанимированы. В обоих случаях нельзя не заметить влияние концепции «аффективной памяти» Анри Бергсона, и потому не удивительно, что в бергсонианском проекте Жиля Делёза столь значим именно Эпштейн, а не Деллюк.

Сам Эпштейн пишет о неизобразительном характере киногенического «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

[54] Эпштейн прямо говорит об ограниченности визуального восприятия в кино, о том, что оно действует на нервную систему аддиктивно, 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 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 Ібис // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. М., 1988. С. 102).

взгляд зрителя обретает нечеловеческое измерение, поскольку место индивидуальной эмоции (такой, например, как удовольствие) занимает неиндивидуальный аффект как некоторая динамическая конфигурация рефлексов, импульсов и 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 кинематографических образов. Прежде всего, очевидно, что деньги – нефотогеничный 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 даже 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 (1924), где перебираемые монеты являются повторяющимся мотивом, 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 не то что нет идеализации бедности – напротив, она показана гротескно и саркастически как оборотная сторона денег. В этом он радикально отличается от многих своих современников, которые следовали 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 проницательностью 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»[55].

[55] *Тынянов Ю.* Об основах кино // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 326.

Следствием из этих рассуждений Тынянова является то, что тот кинематограф, который он описывает – это знаковая система, которая еще не знает своего письма. Это мир конфигураций мнемонических знаков, в которых материальная составляющая и магическая 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 прослеживается 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 появляются 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 στοίχος, понимаемому греками именно как «буквы мироздания» – то, что сегодня мы именуем «стихиями», когда говорим о досократической философии.

Собственно различие между двумя типами фотогений (или между фотогенией Деллюка и фотогенией Эпштейна) можно также описать 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 раннего кино. Повторим еще раз, что речь не идет только об изображении бедности, но 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 кинематографическими (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 концом[56] – или, по крайней мере, его концом как искусства[57]. 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, отношение размеру. Ускорение и замедление. Новая и изменчивая, как *биржевой курс* (курсив мой. – *О.А.*), красота. Она больше не является функцией от переменной, но сама является переменной»[58].

В этом смысле ход мыслей 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

---

[56] См.: *Якобсон Р.* Конец кино? // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. с. М., 1985.

[57] См.: *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М., 1960.

[58] *Эпштейн Ж.* Укрупнение // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. М., 1988. С. 98.

обмена или накопления богатств, а как один из *элементов* (и здесь стоит помнить, что само это слово в латыни значило «стихия») современного мира, в котором отражена его динамика.

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

Все процессы радикальных социальных изменений, происходившие на протяжении последних нескольких тысячелетий человечества, непосредственно связаны с деньгами. Так, следуя марксистской интерпретации истории экономических отношений, можно рассматривать деньги как результат возникновения труда в обществе. Следуя таким современным антропологам, как Салинз, легко отделить тип экономики, господствующей сегодня, от той, которая существовала в каменном веке (до письменности), которую он называет экономикой *изобилия*, хотя по нынешним меркам это был мир предельной бедности. Но в этом мире господствовал иной принцип – принцип динамического равновесия потребностей и их удовлетворения, а не принцип собственности, в основании которого лежит 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 смыс-

ле время – деньги: из двух формул Маркса формулой эквивалентности является Т-Д-Т, а Д-Т-Д' – формула невозможной эквивалентности, или же мошеннического и асимметричного обмена»[59].

Для Делёза, таким образом, новая ситуация в кинематографе, которую он называет «оптико-звуковой» (подчеркивая тем ее *полноту* в отличие от ситуации *нехватки* в немом и черно-белом 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 тождественен 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, через фильм-в-фильме, где деньги, переходя из рук в руки (в моменты краж), 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, поскольку здесь удовольствие лишено объекта, оно – в сопричастности с ми-

[59] *Делёз Ж.* Указ. соч. С. 377.

ром преступления, или – если угодно – с желанием преступления. Именно такого рода моментальные импульсы, знаки естественного анархизма, составляют уже мир 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, спаянное 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.

Не столько важна временна́я 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 одном 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 сводятся счеты со ставшей абсолютно фальшивой связью бедности и добродетели (интересно, что именно в фальши как нарративном и визуальном мошенничестве эта связь становится важным аттракционом и для кино современного в том числе).

Рубеж 50-х и 60-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, когда объявлена минута молчания 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 о том, 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 настолько возросла, что подобного пояснения не требуется. Сегодня само замедление в духе фильмов Антониони уже словно воспроизводит заново 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 даже это жизнь денежных транзакций) и создают энергию киногении.

Между тем сама конструкция «фильм-в-фильме» в кинематографе оказывается чем-то совершенно иным, нежели подобный прием в литературе или живописи, где она 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» с Бастером Китоном и многие прочие фильмы о том, как снимается кино. Обычно такая конструкция интерпретируется как рефлексивное повторение, однако сам принцип mise en abyme также содержит в себе и архаическую конструкцию pars pro toto (часть вместо целого), которую Сергей Эйзенштейн, опираясь на логику первобытного мышления Леви-Брюля, положил в основание принципа монтажа.

Однако 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 скрывает от нас фильм, понятый 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, то 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 денег невозможной, подобно тому как она немыслима 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 образом-кристаллом[60]. Фильм-в-фильме в

[60] «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

этом смысле – основа именно кристаллической, а не геральдической конструкции. Она даже больше напоминает фрактал, который не порождает ощущение неисчислимой бесконечности mise en abyme, где всегда готов притаиться бог или призраки трансценденции, но демонстрирует движение самой материи, а применительно к кино – материи образов, осуществляющих то действие фильма, которое не ограничивается нарративом или изображением и 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 уже лишается того человеческого измерения, которое имел еще в интерпретации Маркса. Формула денежного накопления (Д-Т-Д'), интерпретируемая Делёзом как формула неэквивалентного обмена, еще нуждается в посредничестве товара-вещи и затрачиваемого на его производство труда, между тем формула финансового капитала (Д-Д'), основанная на операциях исключительно с деньгами, погружает нас в сеть нескончаемых отношений по продаже и покупке валют, ваучеров, акций, фьючерсов. В мире финансового капитала сам товар оказывается вторичен по отношению к рынку, на котором регулируются цены. Товар – 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

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).

материальность мира, отмеченную первородным грехом. В своем последнем фильме «Деньги» (1983) 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 для божественного откровения. Следуя своему принципу аскезы, он устраняет практически все религиозные знаки 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. Только открытым остается вопрос о божественности того, что открывает Брессон в своей последовательной борьбе с фотогенией вещей и с материализацией неких отношений, в которых он предлагает разглядеть веру.

Опыт Брессона важен и интересен тем, что вера для него непосредственно связана с миром денег, понятым негативно. Но почему надо манихейски разделять эти два мира – мир Бога и Мамоны? Как раз кинематограф подсказывает нам, насколько они сегодня сплетены и даже неразличимы. То, что в мире производства вещей было естественным, в мире массового общества, обнаружившем в образах кино и финансовых потоках возможность возрождения логики стихий, оказалось проблематичным. 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 аффективна и абсурдна в мире неявленного бога, так 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, поскольку посредством денег все включены в систему долгов и обязательств, которые не только навязаны капитализмом, но и возникли также потому, что деньги несут в себе неустранимый момент доверия и обещания[61]. Люди доверяют купюрам, за которыми уже давно не стоит никакой золотой эквивалент, они доверяют банкам, которые разоряются и которые постоянно гра-

[61] Подробнее такого рода имманентистский анализ денег см.: *Goodchild Ph.* Theology of Money. Durham, 2009.

бят, банки же дают кредиты, хотя многие их не возвращают. Плюс к этому у самих банков денег нет – они в постоянном движении. И само 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, – свобода, достоинство, равенство, справедливость и даже любовь, – являются для нас таковыми, пока мы не обнаружили знаки той стихии, которая их порождает? Может, в кино зрители плачут над мелодрамой не потому, что идентифицируют себя с героями, а именно потому, что оказываются сопричастны тем стихиям, которые материализуют в кинообразах то, что в размышлениях воспринимается как «внутренний мир» или абстракция? Может, таково же и удовольствие от зрелища краж и хитроумных афер, где *безосновная 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 самом кино вера в изображение и недоверие ему составляют парадоксальное целое любого образа.

Список литературы

Адорно Т.В., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Филос. фрагменты. М.; СПб.: Медиум, 1997. 312 с.

Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.

Аксенов И. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М.: Киноцентр, 1991. 133 с.

Антониони об Антониони. Статьи. Интервью. Тот кегельбан над Тибром. М.: Радуга, 1986. 400 с.

Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. 208 с.

Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино-Литература-Философия. М.: Новое Лит. Обозрение, 2017. 384 с.

Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 384 с.

Барт Р. Избр. работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. 224 с.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе. М.; СПб.: Медиум, 1996. 240 с.

Бергсон А. Материя и память // *Бергсон А.* Собр. соч. Т. 1. М.: Моск. клуб, 1992. 336 с.

Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.

Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.

Деллюк Л. Фотогения. М.: Новый цех, 1924. 164 с.

Деррида Ж. Кино и его призраки. Интервью журналу *Cahiers du Cinéma* (Avril 2001) // Сеанс. 2004. № 21/22. URL: http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki (дата обращения: 05.05.2018).

Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.

Довавилонский язык. Беседа Артавазда Пелешяна и Жан-Люка Годара, 1992 г. // Киновед. зап. 2006. № 78. URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854 (дата обращения: 05.05.2018).

Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. М.: Искусство, 1988. 318 с.

Изволов Н. Феномен кино: истории и теория. М.: Материк, 2005. 159 с.

Китлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 года. М.: Логос, 2009. 272 с.

Клейман Н. Формула финала. Статьи, выступления, беседы. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. 448 с.

Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.

Кулешов Л. Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1979. 272 с.

Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Логос; Русское феноменол. о-во, 1997. 184 с.

Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. М.; СПб.: Университет. кн., 2000. 416 с.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.

Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985. М.: РГГУ, 2008. 145 с.

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 140 с.

Маркс К. К критике политической экономии. М.: Либроком, 2012. 178 с.

Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. 336 с.

Пелешян А. Дистанционный монтаж, или Теория дистанций // *Пелешян А.* Мое кино. Ереван: Советакан грох, 1988. 258 с.

Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003. 112 с.

Поэтика кино. Теорет работы 1920-х гг. М.: Акад. проект, 2016. 504 с.

Семиотика: Сб. / Под ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. 640 с.

Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. ст. М.: Радуга, 1985. 280 с.

Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4. С. 69–79.

Тарковский А. Запечатленное время. URL: http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-3.html (дата обращения: 05.05.2018).

Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. М.: Международ. ин-т им. Андрея Тарковского, 2008. 624 с.

Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М.: Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, 1996. 224 с.

Тынянов Ю. Об основах кино // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

Фрейд З. Толкование сновидений. СПб.: Алетейя, 1997. 704 с.

Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.

Шеффер Ж.-Л. О мире и движении изображений // Синий диван. 2004. № 4. С. 22–38.

Эйзенштейн С. Избр. произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.

Эйзенштейн С.М. Мемуары: в 2 т. Т. 2: Пути изобретения. Профили. М.: Ред. газ. «Труд»; Музей кино, 1997. 543 с.

Эйзенштейн С.М. Метод: в 2 т. М.: Музей кино, Эйзенштейн. центр, 2002.

Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 592 с.

Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИК, 1993. 216 с.

André E. L'image absente. L'écriture de l'oubli dans trois films d'Artavazd Pelechian // Europe. Revue littéraire mensuelle: «Écrire l'extrême». 2006. Juin-juillet. P. 178–190.

Aumont J. Cinégénie, ou la Machine à Remonter le Temps // Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe. Paris: Cinémathèque française, 1998. 336 p.

Bird R. Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema. L.: Reaktion books, 2008. 258 p.

Bogue R. Deleuze on Cinema. L.: Routledge, 2003. 248 p.

Badiou A. The Century. Cambr.: Polity Press, 2007. 200 p.

Bresson R. Notes on the Cinematograph. N. Y.: New York Review Books, 1986. 136 p.

Cinema and the Invention of Modern Life / Ed. by L. Charney and V.R. Schwartz. Berkley: University of California Press, 1995. 410 p.

Deleuze and Film / Ed. by D. Martin-Jones and W. Brown. Edinburgh University Press, 2012. 249 p.

Derrida J. Given Time: I. Counterfeit Money. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. 182 p.

Derrida J. Memoirs of the Blind. The Self-portrait and Other Ruins. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 152 p.

Derrida J., Stiegler B. Echographies of Television: In Search of New Lifestyles. Cambr.: Polity Press, 2002. – 184 p.

Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon / Ed. by B. Cassin. Princeton University Press, 2014. 1297 p.

Epstein J. The Intelligence of a Machine. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014. 111 p.

Goodchild Ph. Theology of Money. Durham: Duke University Press, 2009. 286 p.

Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe. Paris: Cinémathèque française, 1998. 336 p.

Kracauer S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. N. Y.: Oxford University Press, 1960. 458 p.

Lyotard J.-F. L'acinéma // *Lyotard J.-F.* Des dispositifs pulsionnels. Paris: Galilée, 1973. – 229 p.

Lyotard J.-F. Discourse, Figure. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. 512 p.

Lyotard J.-F. Lessons on the Analytic of the Sublime. Stanford University Press, 1994. 264 p.

Lyotard J.-F. Libidinal Economy. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 275 p.

Metz Ch. Essais sur la signification au cinema. Klincksieck, 1968. 470 p.

Metz Ch. Langage et Cinéma. Edité par Paris, Librairie Larousse, 1971. 238 p.

Pasolini P.P. Empirismo Eretico. Garazanti Ed., 1991. – 302 p.

Porcari G. Doubting Thomas: Michelangelo Antonioni's Blow Up // Cineaction. 2013. No. 90. URL: http://www.lightmonkey.net/blowup (дата обращения: 05.05.2018).

Rancière J. Malaise dans l'esthétique. Paris: Galilee, 2004. 172 p.

Rancière J. The Future of the Image. L.: Verso, 2007. 147 p.

Tarkovsky A. Sculpting in Time. Reflections on Cinema. University of Texas Press, 1989. 254 p.

The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema / Ed. by G. Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 408 p.

Vernant J.-P. Myth and Thought Among the Greeks. N. Y.: Zone Book, 2006. 505 p.

Zalamea F. Peirce's Logic of Continuity. A Methodological and Mathematical Approach. Boston, Mass.: Docent Press, 2012. 192 p.

Список иллюстраций

С. 13 – кадр из фильма «Затмение» (1962, реж. М. Антониони)
С. 38 – кадр из фильма «Мы» (1969, реж. А. Пелешян)
С. 68 – кадр из фильма «Сталкер» (1979, реж. А. Тарковский)

Cinema and Philosophy: From Text to Image

Oleg Aronson

Ph.D., Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: olegaronson@gmail.com

This book offers a reflection on the evolution of the medium of cinema by means of contemporary philosophy. The history of cinema is a constant confrontation between two types of experience, namely, art and spectacle (designed for the masses). In the first case cinema presents itself as a cultural text defined by the specific cinematic means by which a message is conveyed. However, if one follows the logic of collective sensibility, those very means will have to be reconsidered. Drawing on the shot, montage and long take, the author demonstrates how a cinematic image emerges. It goes beyond the limits of cultural semiotics and is oriented toward a different kind of signs – ones that are affective and that operate only in the situation of collective perception. The book consists of three chapters, each of which combines the analysis of a concrete filmmaker's cinematic practice with a theoretical statement on the cinema in general. Unlike Sergei Eisenstein, who would find the principles and techniques of framing, camera angle, close up and montage in the entire pre-cinematographic culture, the author suggests that these elements are the smallest units of collective sensibility produced by cinema itself. As such, they contradict stable causal relationships, moral evaluations and economic laws.

Thus, the first part of the study is devoted to the specific logic of the frame. An analysis of Michelangelo Antonioni shows that even in the most static moments of his films the frame is teeming with dynamic off-screen life, being a kind of film-within-a-film that changes the relation between whole and part. This logic loses its "human" (inductive and deductive) characteristics, becoming a semiotics of the masses (a set of changing sign configurations produced by collective affects). Such reflections on the frame are amplified with a text on Christian Metz, whose ideas evolved from a search for the language of cinema to a non-linguistic oneiric semiotics that emerged simultaneously in cinema and psychoanalysis.

The second part addresses a new understanding of montage in the films and theoretical works of Artavazd Peleshian. His "distance montage" is far from being narrative. It neither generates a new sensibility (Vertov) nor produces new meaning (Eisenstein); instead, it creates the situation of a pre-linguistic understanding of the film by setting up a space for the community of viewers. Montage thus acquires an ethical dimension, which is also the theme of Jean-François Lyotard's writings on cinema (*L'acinéma*) and the analytic of the sublime in Kant.

The concluding part demonstrates that the long take, previously seen as a stylistic element in the oeuvre of Andrei Tarkovsky, turns out to be a way of exploring an alternative economy of the image. The latter correlates with Hestia's ancient economy (of the hearth), demarcating the boundaries of the economy of profit and exchange. This topic is further explored in the text that interprets the ideas of Gilles Deleuze on the immanence of cinema with regard to the contemporary world with its radically redefined functioning of money.
The book defines cinema not as a set of artistic or expressive means, but as a new practice of thinking. Indifferent to knowledge and tradition, such thinking is based on the affective signs of community. The author suggests that the signs in question may be treated as "elements," which refers the reader to the Presocratic principles of the organized universe. However, for the people living today what is at stake is no longer water, fire, air or number, but the "technological" elements generated by cinema, such as frame, take and montage.

Keywords: image, text, sign, affect, history of cinema, contemporary philosophy, medium, shot, montage, long take, photogénie, money, collective perception

Научное издание

Аронсон Олег Владимирович

Кино и философия: от текста к образу

Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН

Художник *Н.Е. Кожинова*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *И.А. Мальцева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 05.07.18.
Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Усл. печ. л. 7,00. Уч.-изд. л. 5,69. Тираж 500 экз. Заказ № 24.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН
Компьютерная верстка: *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН
109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1

Информацию о наших изданиях см. на сайте Института философии
https://iphras.ru/books_arhiv.htm