

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ:

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

Коллективная монография

Санкт-Петербург

2019

УДК 18
ББК 87.8

Рецензенты:

д. филос. н., проф. Н. А. Хренов (*Москва*)
к. ю. н. О. В. Горяинов (*Самара*)
к. филос. н. Л. Ю. Яковлева (*Санкт-Петербург*)

Авторы:

О. С. Давыдова, С. Б. Никонова,
Д. А. Поликарпова, А. Е. Радеев,
Н. М. Савченкова, А. М. Сидоров

Кинематографический опыт: история, теория, практика.
Коллективная монография / О. С. Давыдова, С. Б. Никонова,
Д. А. Поликарпова и др.; под ред. А. Е. Радеева,
Н. М. Савченковой. — СПб.: Эстезис, 2019. — 280 с.

Книга посвящена концептуализации феномена кинематографического опыта. Авторы поставили задачу дать общую и детализированную картину осмысления этого феномена в контексте различных традиций. В книге вводятся в философский и кинотеоретический оборот новые имена и проблемы, а также предлагается оригинальная трактовка существующих исследований о кинематографическом опыте.

Книга ориентирована на читателя, интересующегося современной философией, теорией и практикой кино.

*При финансовой поддержке гранта РФФИ №17-03-00495-ОГН
«Стратегии философского анализа кинематографического опыта»*

© Коллектив авторов, 2019
© А. Е. Радеев, Н. М. Савченкова,
науч. ред. 2019

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Нина Савченкова</i> Введение	8
---	---

Раздел I. ИСТОРИЯ

<i>Артем Радеев</i> «Поворот к переживанию»: вот, новый поворот, что он нам несет?	10
<i>Ольга Давыдова, Дарина Поликарпова</i> Кинематографический опыт: история проблемы	23
<i>Алексей Сидоров</i> Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша	41
<i>Алексей Сидоров</i> Автоматизм в кинематографическом опыте: случай С. Кэвелла	57
<i>Светлана Никонова</i> Кинематографическая фантазия и эффект присутствия иной реальности. Феноменология кинематографического опыта в концепциях М. Ришира и Х. У. Гумбрехта	72

Раздел II. ТЕОРИЯ

<i>Светлана Никонова</i> Кинематографический опыт и кинематографическая реальность	94
<i>Нина Савченкова</i> Фантазия как чувство реальности. Фильм как ревери	117
<i>Ольга Давыдова</i> Проблема аффективности в теории кино	138
<i>Дарина Поликарпова</i> Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности	156
<i>Алексей Сидоров</i> Синэстезия и феномен киноопыта	176

Раздел III. ПРАКТИКА

Артём Радеев

От киноопыта к образу-опыту.....192

Ольга Давыдова

Неигровое кино: от документа к свидетельству.....206

Нина Савченкова

Алексей Герман: реальность как эксцесс.....218

Дарина Поликарпова

**Структурное кино vs Расширенное кино:
в поисках кинематографического опыта.....**232

Светлана Никонова

**Страна чудес. Некоторые философские следствия
фильмов об Алисе.....**252

Артём Радеев

Заключение.....274

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая книга является результатом работы небольшого сообщества исследователей и преподавателей Санкт-Петербурга. Довольно важна, на мой взгляд, характеристика места и времени. Это люди, преподающие философию и кино в Институте философии и на Факультете свободных искусств и наук. Все они имеют философское образование и философскую идентификацию и думают о кино именно в этой перспективе. Преподавать кино в гуманитарном, а не производственном пространстве — занятие во многом романтическое, содержащее в себе момент идеализации, возможно, поэтому ключевым понятием, которое объединило авторов, стало понятие кинематографического опыта. Подобно тому, как плохо видящий человек становится художником, а плохо слышащий обретает повышенную чувствительность к звуковым гармониям, авторы вырастили себе теоретический орган — концепт, воплощенный в этой книге. Существенно также и то, что авторы книги не являются кабинетными исследователями, реализующими каждый свой индивидуальный проект. Их общее поле — город Петербург, где в публичном пространстве они слушают друг друга и говорят друг к другу, вместе смотрят фильмы, пьют вино, устраивают странные фестивали (например, фестиваль невидимого кино), конференции и лектории, короче, живут обычной жизнью, тогда как книга, своего рода, уловитель эффектов, следов, траекторий жизненного процесса, который и есть само движение мысли. Я хочу сказать, что в одном своем измерении книга развернута к настоящему и ее интонационная структура вполне позволяет схватить ритм, пульсации, атмосферу нынешнего Питера, его обсуждений и разговоров, но, с другой стороны, в ней очевидно присутствует и претензия на универсальное концептуализирующее движение.

Те, кому небезразлично кино, хорошо знают, что положение дел, сложившееся в современной кинокритике и кинотеории, довольно драматично. В России существует один популярный журнал о кино («Искусство кино»), один, способный претендовать на звание теоретического, большой бумажный журнал («Сеанс»), и один действительно теоретический сетевой журнал («Cineticle»). Образовательные институции, которые были бы ответственны за

формирование теоретиков и критиков, также единичны. Научные институты, которые порождали бы киноведческий дискурс, отсутствуют. Вместе с тем, в России, несомненно, есть зритель, который остро переживает трансформации и судьбу кинематографического образа, свою причастность к мировой кинематографической жизни. О значимости кино для современного интеллектуала свидетельствует хотя бы невероятная популярность книги Жюль Делеза «Кино». Каждый второй молодой интеллектуал использует мыслительный аппарат Делеза для выражения и формирования собственного способа видеть. Но этот факт является и выразительным симптомом. Это означает, что уже много лет книга Делеза является единственным универсализующим теоретическим текстом о кино. При этом западная кинокритическая и кинотеоретическая традиция существует целый век, имеет свою историю, консистентность и внутреннюю логику, но — остается практически недоступной для российского читателя. Переводы ключевых текстов отсутствуют и собственная традиция не может сформироваться, поскольку мир един, и мысль не может жить вне диалога с другими мыслями.

Авторы этой книги остро осознают эту потребность, их рефлексия предполагает опору на теоретических собеседников. Концепт киноопыта является для них самоидентифицирующим инструментом, с его помощью они пытаются найти свое место в кинотеоретической традиции. Тот, кто связал свою жизнь с кинематографическим образом, сделали это, потому что видят в нем новые онтологические возможности. В этом смысле, киноведческий дискурс существенно отличается даже от дискурса литературоведческого. Кино относится к тотальным практикам, оно радикально затрагивает, ангажирует чувственность, вовлекая нас в поток трансформаций. Писать о кино означает, во-первых, согласиться с этой вовлеченностью, принять ее всерьез, поставить на эти практики становления и, во-вторых, попытаться осуществить их в мышлении и языке. Понятно, что это не только экзистенциальный вызов. Для того, чтобы сделать это, нужны термины, категориальный аппарат и прочая дискурсивная машинерия. Каждый из авторов этой книги изобретает свои инструменты, учреждая собственную связь с теоретической традицией, восполняя пустоты российского кинодискурса.

Поскольку авторов интересует само понятие кинематографического опыта, их движение направленно и у читателя есть возможность не просто получить представление о западной кинотеории (это можно сделать, например, прочитав замечательную книгу Эльзессера и Хагенера), но схватить мысль о кино в ее целостности и внутренней конфликтности, увидеть кинообраз в его живой проблемности, открытости и становлении. Так, например, Дарина Поликарпова с исключительной четкостью обрисовывает иронию современного положения дел, когда критический скепсис посттеории в отношении бездумного универсализма больших теорий (неомарксизма, лакановского психоанализа) оборачивается другой формой теоретического отчуждения — изысканным позитивизмом когнитивистских моделей. Дело обстоит так, как если бы интеллектуальные хайвэй оказались дорогами в никуда, а, значит, нужно начинать с начала, что для философов занятие, в общем, привычное. Практически каждый из авторов этой книги, двигаясь своей траекторией, возвращается к классической кинотеории — к Мюнстербергу и Балашу, Деллюку и Эпштейну, Базену и Кракауэру. Начинать с начала всегда означает его переписывать. Кинематографический опыт, очевидно, одно из первых понятий и важнейшим является вопрос о том, в каком поле оно будет проблематизировано. О чем вообще мы говорим, когда говорим о киноопыте? Идет ли речь о психологии восприятия или о микрофизике телесного переживания визуального образа, о новом метапсихологическом и метафизическом измерении, открываемом автоматизмом кинематографического аппарата, о магической практике, парадоксально оперирующей иллюзией и реальностью или о взламывании абстрактных порядков посткапиталистической действительности посредством феноменологической редукции? Эти, и другие возможности содержатся в классической теории и авторы книги, проследив путь развития теории кино вплоть до сегодняшнего дня, предлагают попробовать еще раз. Как говорила героиня одного рассказа Хулио Кортасара: «ты уже прочел все книги, Шепп, ты вернулся». Можно очень быстро бежать, стараясь оставаться на том же месте, успевая за бесконечными филиациями и модификациями понятий, а можно вернуться к простым вопросам, к некоему *common sense* кинематографического

пространства и времени в надежде на то, что ответы на эти простые вопросы подарят нас и шестым, и восьмым чувством.

Книга Эльзессера и Хагенера прекрасна, но она рассказывает нам о мире, в котором все на своих местах и уже ничего не изменить. В книге о кинематографическом опыте есть стремление увидеть кино заново. Разметив поле исследования такими оппозициями, как производство / восприятие, зритель психологический / зритель антипсихологический, реальность / иллюзия, симуляция / фантазия, авторы осуществляют энергичное движение в направлении особого качества реальности кинозрелища. Как пишет Светлана Никонова, «кинематограф является именно той реальностью, на которую и указывает». Артем Радеев углубляет измерение киноопыта, различая его испытывание и выпытывание и предельно замедляя процесс смыкания аспектов опыта, полагая, что то, что ускользает в этих зазорах, по крайней мере, не менее важно, чем то, что удается сохранить. Ольга Давыдова уплотняет киноопыт посредством мысли о том, что в основе способности кинематографа быть реалистичным лежит аффект как кинестетическая трансформация. Алексей Сидоров видит средоточие киноопыта в синестетической актуализации материальных элементов кинообраза. Наконец, Дарина Поликарпова в реконструкции столкновения структурного и расширенного кино, реактивирует тезисы Питера Гидаля, настаивая на том, что кинематографический опыт есть не что иное как перцептивный акт, осуществляемый самим фильмом. На мой взгляд, это и есть реперная точка для сегодняшних размышлений о кино. Средоточием киноопыта является не зритель, не ситуация кинопросмотра, и даже не фильм как творческий продукт. Фильм как взгляд, как перцепция, как кинестезис, как магический акт, как свидетельство — вот то, что может побудить сегодняшнего зрителя к своего рода послушничеству, поскольку требует от нас, прежде чем мы навсегда замкнемся в капсуле собственного сознания, попробовать еще и еще раз — посредством кинематографического фильма войти в контакт с миром, в котором мы живем и который делим с другими людьми.

Нина Савченкова

Раздел I

ИСТОРИЯ

«ПОВОРОТ К ПЕРЕЖИВАНИЮ»: ВОТ, НОВЫЙ ПОВОРОТ, ЧТО ОН НАМ НЕСЕТ?

Артем Радеев

О контекстах «киноопыта»

Вначале — о словах. Здесь и далее будем пользоваться более сокращенной формой записи «кинематографического опыта» — «киноопыт», прекрасно понимая при этом, что под киноопытом может также иметься в виду и «опыт кино», что это последнее содержит в себе разные смысловые оттенки, не каждый из которых отсылает к «кинематографическому опыту» и потому «киноопыт» *de facto* — понятие по объему более широкое, чем «кинематографический опыт», и что все же там, где далее будет упоминаться «киноопыт», под ним имеется в виду именно опыт кинематографический.

Так получилось, что сегодня многие пишут и говорят о киноопыте. Но при всей радости от того, что этот феномен наконец-то стал предметом повсеместных толков, есть в этой повсеместности одна опасность, пройдя мимо которой, мы упустили бы что-то важное в самом начале разговора о киноопыте. Этот разговор с легкостью грозит обернуться филистерством и традиционной для любительской речи подменной сущего должным: вместо того, чтобы говорить о том, что *есть* этот опыт, зачастую начинают рассуждать о том, каким он *должен быть*. В отношении киноопыта эта подмена еще не дошла до той классической его формы, которую можно наблюдать в отношении споров об искусстве, когда описательное представление о нем подменяют его оценкой, когда само понятие искусства используют в качестве положительной оценочной категории — в конечном счете, когда полагают, что под искусством имеется в виду только шедевр или продукт гения (как известно, такой подмены не избежал и Кант, определяя искусство как продукт гения и тем самым отказав

условному популярному шлягеру в статусе искусства). В случае с «киноопытом» эта подмена выражалась бы в предположении, что этот опыт — несомненно, что-то важное, ценное или продуктивное, что он имеет место только в случае с шедеврами, но никогда в отношении «Спасателей Малибу». Спорам о киноопыте еще далеко до такой формы подмены, само это понятие лишь постепенно завоевывает свои позиции в кинотеориях, но то, что тенденция складывается именно в сторону представления о том, каким должен быть этот опыт, нежели описание того, каков он есть, становится все более очевидным. Именно введение дополнительных контекстов, в той или иной степени удерживающих предмет разговора от соскальзывания в дурную бесконечность подмены, позволяет если не гарантировать, то хотя бы создать условия для гарантии ухода от разговора не о том.

Трудно, если не невозможно, дать исчерпывающее представление об этих контекстах. Но можно хотя бы перечислить некоторые из них — столь же очевидных, сколь и сложных для анализа.

Таким контекстом для адекватного разговора о киноопыте является изменение представления о самом понятии опыта. Очевидно, что как в философии, так и в науках диапазон изменения этого представления крайне широк и потому каждый раз следует уточнять как то, что делает опыт кинематографическим, эстетическим, религиозным и т. п., так и то, какой смысловой аспект опыта имеется в виду, когда, например, речь идет об опыте кинематографическом. К этому же контексту относится и вопрос о том, каков терминологический горизонт понятия опыта (одно ли и то же — «опыт», «переживание», «Erlebniss», «Erfahrung», «experience»¹), а также вопрос о том, что позволяет удерживать в представлении об опыте его отношение к кино, эстетике и т. п., что делает опыт

¹ Проблема разграничения этих понятий имеет большую историю. Один из адептов переосмысления понятия опыта — Х.У.Гумбрехт — и предлагает такую дистинкцию: «Переживание, или Erleben, подразумевает, что, с одной стороны, уже состоялось чисто физическое восприятие (Wahrnehmung), а с другой стороны, что за ним еще только последует опыт (Erfahrung) как результат актов толкования мира» (*Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение*. М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. С. 104).

кинематографическим, какие особенности опыта дают возможность существовать киноопыту. Иначе говоря, существенным для возможной аналитики киноопыта является необходимость прояснения как условий, при которых опыт может быть кинематографическим, так и условий, позволяющим кинематографическому состояться как опыт. Очевидно, что этот контекст требует отдельной проработки проблематики опыта, раскрытие того, каковы особенности этой проблематики в интеллектуальном поле XX в., в рамках которого рождается представление о киноопыте. Быть может, этот контекст когда-нибудь раскроется в последующих исследованиях.

Другим контекстом для адекватного представления о киноопыте является вопрос об отношении этого опыта к другим его видам. Существуют ли «соседи» у киноопыта? Является ли киноопыт частной формой художественного опыта? Насколько элементы эстетического опыта релевантны киноопыту? На какие моменты познавательного опыта следует обращать внимание при аналитике киноопыта, а какие моменты могут быть упущены из внимания и на каком основании? Если признать, что знаменитая метафора Ж.Делеза о глубине, высоте и поверхности¹ соотносима с тремя типами опыта (познавательный, религиозный, эстетический), то каково место киноопыта в этой модели? Существует ли некая общая модель опыта, частным случаем которой являет киноопыт, или же следует отказаться от столь обобщающего и грозящего стать абстрактным макроподхода и, напротив, следует уделить внимание микроанализу киноопыта? Очевидно, что эти вопросы не столь просты, каждый из них ждет своего исследователя, и пока даже трудно предсказать, какие результаты нас тут могут поджидать.

Также необходимо упомянуть и о топохронических контекстах киноопыта. Представляется несомненным и в то же время пока еще малоисследованным то предположение, что за более чем столетнюю историю существования кино изменились сами формы существования киноопыта. Особенности строения, точки разрыва, интенсивность протекания киноопыта в разных исторических и

¹ Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 170–177.

географических условиях неизбежно складывались по-разному. Как не принимать во внимание, например, то, что в эпоху немого кино киноопыт складывался преимущественно на основании визуальных компонентов, или то, что для ранней японской культуры формирования киноопыта существенным было наличие комментатора в кинозале? К этому же контексту относятся и вопросы о формате восприятия киноопыта, от формата тесного кинозала — в начале существования кино, до форматов мультиплексов, автокинотеатров или индивидуального просмотра на экране монитора — в современных формах существования кино. Но на каком основании исследовать этот контекст? Социология киноопыта, антропология киноопыта, география киноопыта — эти и другие области исследования могли бы предоставить важные данные для полной аналитики киноопыта.

Перечисленные контексты — лишь небольшая часть из многообразия подходов к киноопыту в современных исследованиях, и рассмотрение их потребовало бы особого внимания. Вместо рассмотрения этих контекстов можно предложить другой подход — чуть подробнее остановиться еще на одном контексте, который позволит уловить аспект киноопыта, тесно связанный с изменением отношения к самому феномену опыта. Речь идет о пока только скромно заявляемом, но от этого не ставшем менее масштабным явлении, с легкой руки Д. фон Хантельмаан обозначенном как поворот к переживанию.

О поворотах и «повороте к переживанию»

Прежде чем раскрыть суть этого поворота, нельзя не сказать о самом понятии поворота, столь любимшемся в современных гуманитарных исследованиях.

Трудно сказать, с какого момента началась эта экспансия поворотов. Одно точно — с начала XX в. почти каждое направление в философии и гуманитарных науках заявляло о себе через поворот. Лингвистический, онтологический, аффективный, антропологический, когнитивный, медиальный, дискурсивный, пространственный, натуралистический, неоинституциональный, практический, культурный, эстетический повороты — далеко не

исчерпывающий список тех из них, которые заявили о себе в форме книг, статей, конференций, манифестов¹. Кто знает — быть может, усталость от поворотов станет совсем скоро новым поворотом в гуманитарных науках.

В этом контексте заявлять о еще одном повороте представляется почти невозможным — как потому, что скепсис относительно поворотов неизменно сопутствует современным рассуждениям о них, так и потому, что девальвация идеи поворота, подозрение о том, что всякое новое — это хорошо забытое старое, кажется более продуктивным, нежели заявление о новом повороте.

Однако эта невозможность касается *необходимости* рассматривать какое-либо явление под углом нового поворота. Полагать, что какой-либо поворот существенен для понимания процессов, происходящих в гуманитарных науках — значит предлагать основание, являющееся лишь одним из многих таких же оснований, и сомнительно, чтобы у одного поворота имелось большее право претендовать на обоснованность, чем у другого. В то же время *возможность* введения идеи поворота вполне оправдана. Если эта идея претендует на рассмотрение сложного поля современных гуманитарных наук под определенным углом среза, если это подразумевает, что ни один срез не дает цельную картину, если понятие среза предполагает возможность иных срезов, то идея поворота — в том числе в философии — может занять свое место в строе мысли.

Именно под этим углом возможности имеет смысл определить особенности поворота к переживанию, заявленному в работе 2014 года немецким куратором и историком искусства Д. фон Хантельмаан². В этой небольшой работе она отстаивает идею, что одной из тенденций в современном искусстве является *формирование переживаний*. Эта мысль отчасти схожа с остиновским представлением о перформативности, отчасти — с

¹ Обзор различных поворотов (впрочем, далеко не всех) и их отношение к медиальному повороту хорошо представлен у В.В. Савчука (*Савчук В.В. Метафора поворота в философии // Философские науки. 2010. № 10. С. 135–150.*)

² *Hantelmann D. von. The Experiential Turn [Electronic source] // Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. Vol. 1. URL: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/> (дата обращения: 01.11.2019).*

социологической концепцией «общества переживания» Г.Шульце, отчасти — с наблюдениями Р.Краусс относительно роли минимализма в современном искусстве. Главное в этой идее — не столько вводимое ею понятие переживания, сколько сопутствующее ему понятие «формирование» (*shaping*), которое отлично от «производства» (*producing*). Безусловно, непросто однозначно отделить «оформление» от «производства» — слишком много общих коннотаций между этими понятиями. Более того, за «производство» отвечает в каком-то смысле каждое произведение искусства. Но различие, позволяющее зафиксировать поворот к переживанию, состоит в том, что «вызвать эмоции», «произвести идею», «сотворить смысл» — все эти и подобные им смысловые образования так или иначе работают на понятие производства. Однако в параллель этой модели можно наблюдать поворот к тому, чтобы находить формы для расширения существующего художественного опыта, обращаться к многообразию типов переживаний, выступающих условием восприятия произведения искусства, оттачивать и придавать форму ситуациям, при которых искусство вызывает эмоции, производит идеи или смыслы — все это соответствует понятию оформления в большей степени.

Кроме того, подчеркивает Хантельмаан, для «формирования» свойственно еще и такая обращенность к переживанию реципиента, при которой формируется совместное пространство между произведением искусства и его реципиентом, только внутри которого и производятся различные эстетические и внеэстетические эффекты. Следуя логике Хантельмаан, это можно обозначить как пространство *уделения*, т. е. совместного предоставления друг другу форм переживания, на стыке которых производится эффект. Смысл произведения искусства — в том, чтобы сформировать, как пишет Хантельмаан, «переживательные отношения» между произведением и реципиентом, чтобы последний имел дело не с *объектом* и производящим им смысл или эмоцию, а с *переживанием*, моментом которого является сам же объект. Иначе говоря, в повороте к переживанию меняются местами порядок эффекта, порядок объекта и порядок действия: *не объект производит, а переживание формируется*.

Несмотря на то, что в круг понятия переживания, по Хантельмаан, может входить весь спектр исторических, культурных, медиальных аспектов, все же в первую очередь она связывает этот поворот с преодолением оптической составляющей искусства в пользу телесных практик, т. е. гаптического опыта, удостоверяющего переживательные отношения. Однако представляется, что гаптическое измерение переживания — лишь частный случай этого общего поворота к переживанию.

Именно поэтому, признавая важность замечаний немецкой исследовательницы, и принимая, что поворот к переживанию, частным случаем которого является переосмысление киноопыта, действительно разворачивается на наших глазах, следует предложить несколько иной разворот поворота.

О двух сторонах поворота к переживанию

У этого разворота — две стороны. Я хотел бы представить их исключительно в виде схемы, поскольку развернутый анализ потребовал бы большего объема и времени. Тем не менее, эта схема, надеюсь, позволит раскрыть причины того, что проблематика киноопыта становится важной в современной теории кино и за ее пределами.

Первой стороной поворота к переживанию является неизбежный разворот от одних форм отношения к объекту к другой, тесно связанной с переживанием. Раскроем это чуть подробнее.

Отношение к объекту может быть разным. Но представляется, что первым и, казалось бы, неизбежным таким отношением является удержание чего-либо в представлении о нем. Выразить свое отношение, например, к какому-либо политическому казусу — значит, в первую очередь, удерживать в представлении об этом казусе какую-то важную его черту, отличную от других. Или иметь отношение к виду из окна — значит, прежде всего, удерживать определенные черты этого вида в представлении о нем. Это отношение подразумевает, что представление дается путем установления границы об объекте, т. е. путем *дефиниции*. Если перейти к теориям кино, то одной из их составляющих (как правило, на заре теории) является стремление дать исчерпывающую дефиницию — так, как если бы отношение к

этому объекту возможно только в виде удержания некоторых черт в представлении о кино.

Однако эту, казалось бы, естественную процедуру отношения к объекту зачастую сменяет идея о том, что дефиниция не схватывает сложное представление об объекте, что есть другое отношение, при котором представление удерживается, но не посредством ряда черт, существенных для объекта, а посредством серии черт, дающих возможность составить представление об объекте. Дефиниция сменяется *идентификацией* как более сложной формой работы с объектом, при идентификации имеет место указание на определенный механизм, посредством которого удерживается серия черт, дающих представление об объекте. Этим механизмом могут быть, например, история, контекст, формально-содержательные характеристики. Если снова обратиться к теориям кино в качестве примера, то кластерный поход к кино (Б.Гот) выделяет такие черты кино, как «способность к репрезентации мысли» и «способность медиума записывать реальность различными способами, где эти различные способы могут отличаться от нормы, основанной на его пластичности в качестве фиксирующего, записывающего медиума»¹. Или в концепции кино Н.Кэрролла кино идентифицируется на основании «движущегося изображения» с рядом специфических характеристик этого изображения². Оставляя в стороне оценку качества этих утверждений, заметим, что в этих и подобных случаях подразумевается, что имеется основание, позволяющее идентифицировать кино как кино.

Обе формы отношения к объекту роднит то, что они исходят из удержания как основания для формирования представления. И можно было бы допустить, что этим исчерпывается ряд форм отношений, если бы мы не обратили внимание на то, что удержание является не единственной формой отношения к объекту, что формировать это отношение возможно также и посредством того, что противоположно удержанию, т. е.

¹ *Gaut B. Cinematic Art // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2002. Vol. 60. № 4. P. 309–311.*

² *Carroll N. Theorizing the Moving Image. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 1996. P. 78.*

посредством ускользания (того самого, которое Ж.Делез обозначал как «линии ускользания»). Возможно дать дефиницию кино — но она представляется лишь слабым моментом по сравнению с возможностью его идентификации. И точно также представление об идентификации может показаться слабым по сравнению с таким отношением к кино, при котором важно нечто иное — ускользание от определенности кино в пользу различных эффектов, которое оно производит, в пользу переживательных моментов, с которыми это кино связано. Например, это могут быть концептуальные эффекты или же эффекты аффективных состояний — они характеризуют кино, выражают отношение к нему не потому, что мы смогли выявить какие-либо существенные в нем черты, а ровно наоборот — именно потому, что имеет место ускользание от этих черт, формируется переживательное отношение к объекту, которое по аналогии с двумя предыдущими отношениями можно обозначить как *экспериментация*. Возможно не только определять или идентифицировать объект, возможно его еще и испытывать, т. е. находиться в отношении состояния ускользания, производящем различные эффекты. При экспериментации формируется представление об объекте ничуть не слабее, чем при дефиниции или идентификации, а насколько эта форма оказывается приемлемой в какой-либо области — ответ на этот вопрос зависит от ситуации.

При этом экспериментация как форма отношения к объекту может соотноситься с первыми двумя и как *следствие* исчерпанности удержания, и как *альтернатива* удержанию, и как *осадок* от удержания. Как бы то ни было, именно в тех случаях, когда формы ускользания становятся в центре внимания, мы можем говорить о повороте к переживанию. Так, в философии искусства имеет место поворот к переживанию при том условии, что представление об искусстве основано не столько на определении или его идентификации, сколько на описании переживательных эффектов — например, посредством понятия присутствия (Х.У.Гумбрехт), посредством понятия интерпассивности (Р.Пфаллер) или посредством прагматической эстетики (Р.Шустерман). Собственно, указание на ускользание понятия искусства в сторону производства тех эффектов, которые может вызывать искусство — ровно в этом и состоит знаменитая

формула Дж.Дьюи «искусство как опыт». Или поворот к переживанию имеет место в области арт-практик, о которых писала Д. фон Хантельмаан, поворот, при котором ускользание от определенности арт-практики в пользу производства его эффектов и составляет важнейшую черту этих практик. На основании этого можно сделать предварительный вывод, что поворот к переживанию — это не эпоха, наступившая в какой-то области, это определенная тенденция, свойственная какой-либо области.

Но есть и другой момент в понимании поворота к переживанию. Если принять, что экспериентация — это эффект движения от дефиниции к идентификации, то нет ничего удивительного в том, что этот третий момент объектного отношения отличается от обычного опыта («переживания»), это опыт, обусловленный самим же ускользанием от дефиниции и идентификации. Чем же отличается опыт как экспериментация (простое испытывание, сопутствующее всякому нашему опыту) от опыта как экспериентации (ускользания от дефиниции и идентификации)? Дело в том, что во втором случае мы имеем дело с обнаружением четвертого момента опыта — и именно с ним связана другая сторона поворота к переживанию.

Чтобы объяснить это, предложим простую модель опыта. Мы исходим из того, что в опыте следует отличать испытывание (процесс протекания опыта) от выпытывания (результат опыта). Одно дело — это определенное состояние нахождения в каком-либо опытом состоянии (опыт как испытывание созерцания, испытывание любви, испытывание страха), другое дело — те эффекты, которые это испытывание вызывает (опыт как выпытывание данных из созерцания, любви или страха). Различие двух моментов опыта позволяет не сводить состояние к результатам, к которым оно приводит, а также позволяет отличать особенности складывания одного от особенностей складывания другого.

В свою очередь, в испытывании можно выделить два момента — момент испытывающего и момент испытываемого, на стыке встречи которых и имеет место само же испытывание.

Чтобы приблизить эти рассуждения к понятию киноопыта, покажем на его примере эти три момента опыта. Трудно говорить о наличии киноопыта, если не учитывать при этом, что

существует, во-первых, испытывающий этот опыт (зритель), существует испытываемое в этом опыте (сама киноформа) и, наконец, существует определенный эффект от встречи зрителя с киноформой (это можно назвать смыслом, референциальным объектом, идеей — словом, все то, что находится по ту сторону киноформы и то, к чему приводит опыт встречи с ней). «Расскажи мне, о чем этот фильм?», «Что дал тебе этот фильм?», «А к чему был этот фильм?» — эти и подобные вопросы подразумевают, что существует третий элемент опыта (выпытанное), не менее важный, чем первые два. Если бы мы использовали теорию вкуса, если бы эта теория не была скомпрометирована сведением ее к теории изящного, то мы бы сказали, что одно дело — вкус фильма, его вкушение (при отличии в нем вкушаемого от вкушающего), другое — послевкусие фильма, его осадок.

Итак, несложно допустить, что три названных момента опыта — испытывающее, испытываемое, выпытывание — составляют жестко спаянную конструкцию, определяющую особенности киноопыта. И, собственно, анализ киноопыта состоял бы в пристальном внимании к этим трем его моментам.

Однако эта картина не учитывает того, что опыт — это не какая-то статичная модель, что опыт по определению является моделью динамичной, что как испытывание, так и выпытывание сами по себе не исчерпываются встречей или эффектом, что опыт — это *серия* опытов, возникающих, исчезающих, затухающих, бурлящих, вновь возрождаемых, прерываемых. Опыт неизменно обладает собственной экстенсификацией, опыт экстенсифицируется по мере его существования. Иначе говоря, опыт неизбежно подразумевает опытность, которая с каждым разом расширяет поле своего действия. Собственно, этот момент экстенсифицированного опыта и является четвертым моментом. Чем экстенсивнее формы испытывания и выпытывания, тем отчетливее заявляет о себе опытность. Чем более мы опытны в чем-либо, тем больше мы имеем дело не с объектом этого опыта, а с собственной опытностью. Чем больше зритель смотрит кино, чем больше зритель испытывает опыт встречи с киноформой, тем больше он имеет дело не с испытываемым и выпытанным, а с собственной опытностью. Зритель в кино по мере его опытности имеет дело не столько с киноформой или ее осадком, сколько с

собственным опытом переживания того и другого. Это и есть поворот к переживанию — не с объектом имеет дело испытывающий его, а с переживанием. Можно снова вспомнить Хантельмаан: вместо эстетики объекта в повороте к переживанию имеет место эстетика опыта.

Внимание к четвертому моменту опыта, признание за ним собственного статуса, отличного от трех других моментов, представление о том, что переживание лишает возможности непосредственной встречи с объектом — все это составляет важную черту поворота к переживанию.

Безусловно, вопрос об экстенсивности опыта не настолько простой, он не состоит в простом расширении форм своего действия, и обратной его стороной (по крайней мере, для зрителя, становящегося все более опытным) являются определенные сложности с интенсивностью этого опыта. Также есть подозрение, что по мере увеличения опытности зрителя он все более становится испытывающим определенный коллективный опыт встречи с киноформой и ее эффектами. Опытный зритель приходит на смену зрителю образцовому, его фигура крайне сложная и во многом еще не оцененная в истории. Тем не менее, поворот к переживанию — это в определенной мере естественное состояние для всякого экстенсифицированного опыта. Поскольку же экстенсификация — необходимый спутник всякого опыта, то поворот к переживанию — это обозначение того неизбежного состояния, к которому приводит нас образование четвертого момента опыта.

Итак, у поворота к переживанию, если признавать его существование, две стороны — ускользание от определенности дефиниций и идентификаций в пользу продуктивности экспериентаций; признание в качестве определяющего четвертого момента опыта (опытности), служащего проводником самого же опыта.

В этом свете современные рефлексии киноопыта занимают важнейшее место в этом общем повороте. Быть может, не столько посредством современных арт-практик, сколько посредством кино (а также посредством эстетической проблематики) мы лучше всего поймем тонкости и глубины поворота к переживанию. Именно в кино переживательные элементы заявляют о себе наиболее

интенсивно — и внимание к ним и обуславливают необходимость более детальной проработки феномена киноопыта.

В конечном счете, поворот к переживанию (и как частный его случай — поворот к киноопыту) — при всей сложности его идентификации, существует как необходимый момент развития нашего опыта, и внимание к нему, внимание к многообразию форм киноопыта, рефлексия о киноопыте суть такие же естественные продукты, как купорос или сахар.

Список литературы

Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. 184 с.

Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.

Савчук В.В. Метафора поворота в философии // *Философские науки*. 2010. № 10. С.135–150.

Carroll N. *Theorizing the Moving Image*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 1996. 241 p.

Gaut B. *Cinematic Art* // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2002. Vol. 60, N 4. P. 299-312.

Hantelmann D. von. *The Experiential Turn* [Electronic source] // *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. Vol. 1. URL: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/> (date of access: 01.11.2019)

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ: ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ

*Ольга Давыдова
Дарина Поликарпова*

Кино и зритель: осторожное движение в сторону опыта

Хотя в настоящий момент понятие «кинематографический опыт» кажется интуитивно ясным и употребляется достаточно часто, теории кино пришлось проделать большой путь, чтобы особая зрительская расположенность к фильму, пребывание в ситуации просмотра и результат, который смотрящий может «унести с собой» из кинозала, стали предметом отдельного исследовательского интереса. Чтобы парадигма сменилась, отодвинув на второй план экономику кино, социально-политические процессы и анализ фильмов как раз и навсегда созданных произведений искусства, имеющих законченную форму, теория кино была вынуждена сменить ряд установок по отношению к кино, которые на раннем этапе казались привычными, а особенным, деятельным и переживающим участником акта просмотра наконец был объявлен зритель. Фильм в этой ситуации перестал замыкаться на себе, превратившись в участника встречи, которая всякий раз складывается по-новому и зависит не столько от процесса его создания, сколько от условий просмотра. Если пользоваться оппозицией, предложенной Сюзан Сонтаг, такая теоретическая картина диктует кино необходимость превратиться из искусства-объекта в искусство-представление.¹ В этой связи важным становится не съемочный процесс, а ситуация просмотра, внутри которой располагаются одновременно и фильм, и зритель, направленные друг на друга, испытывающие друг друга.

¹ Сонтаг С. Театр и кино // Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ad Marginem Press, 2018. С. 127.

Впрочем, один лишь перенос кинематографического события из области производства в область просмотра не подступался автоматически к разговору об *опыте*. Долгое время зритель фигурировал в теории кино как важное действующее лицо, но не наделялся при этом той степенью свободы, которая позволила бы ему быть агентом собственного переживания.

Во второй половине XX века, сместив с крепких позиций авторскую теорию и формальный анализ фильма, теория кино заручилась поддержкой философии. Постфактум этот период получил название «эпоха Больших Теорий»¹. Для представителей этого поколения теоретиков ведущими методологиями стали неомарксизм, психоанализ и семиотика, а проблематической ситуацией, которая повсеместно подвергалась анализу — пребывание зрителя в кинозале. Очевидными основателями дискурсивности здесь стали небольшие тексты Ж.-Л. Бодри² и Л. Малви³. Бодри выстраивает конспирологическую теорию, согласно которой кинематографическая техника, далекая от того, чтобы просто фиксировать «объективную реальность», становится производителем и вместилищем идеологического эффекта. Этот эффект является сложным следствием заимствования нормативной позиции зрителя из ренессансных правил построения перспективы. Они вынуждают зрителя, скованного в движении, идентифицироваться с камерой как точкой взгляда, теряя себя как субъекта. Через такую утрату и может осуществить свою подпольную работу идеология. Лора Малви продолжает это движение подозрительности по отношению к кино, сужая проблематику внушаемой идеологии к гендерному аспекту, где идеология специфицируется в качестве фаллоцентристской, а самая распространенная в кино схема идентификации происходит

¹ Термин был предложен американским историком кино Дэвидом Бордуэллом и позаимствован из социологии: *Bordwell D. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory // Post-Theory: Reconstructing Film-Studies / Eds. D. Bordwell, N. Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 11.*

² *Baudry J. L., Williams A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly. 1974–1975. Vol. 28(2). P. 39–47.*

³ *Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / ред. Е. Гапова, А. Усманова. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280–296.*

с «мужским взглядом» (male gaze) — фетишистским и эксплуататорским по отношению к женскому телу. Сами по себе эти тексты, хотя и зависели от психоанализа и аппаратной теории Л. Альтюссера, могут быть восприняты как оригинальная попытка осмыслить опыт зрительского просмотра с точки зрения актуальных на тот момент течений в политической философии. В истории теории кино они, однако, сыграли куда более впечатляющую роль, породив невероятное количество цитирований и работ, написанных по аналогии: Л. Уильмс, К. Кловвер, Б. Крид, К. Сильверман по линии психоанализ — гендерная критика, Р. Вуд и С. Хит — в духе неомарксизма¹.

И все же, несмотря на ключевую роль зрителя в описании этих процессов, Большие Теории, строго говоря, никогда не говорили *об опыте*. Напротив, положение зрителя в этой оптике предполагалось осмыслять исходя из априорных условий, внутри которых он оказывался пассивным, несвободным и зависимым, а результат просмотра — предсказанным до мелочей. Пост-теория — движение, пришедшее Большим Теориям на смену, точно формулировала этот недостаток как «проблему вертикального запроса»², где зритель, как бы ни была важна его роль в складывании кинематографического события, не становился объектом философского анализа, но лишь занимал отведенное ему заранее положение. Движению в сторону тематизации *кинематографического опыта* пришлось бороться и с этой сложностью: не только валоризировать ситуацию просмотра, сделав ее центральной для теории кино, но и предпринять другое усилие — освободить зрителя, пребывающего внутри нее и позволить ему самостоятельно выстраивать отношения с фильмом, задействуя при этом собственную чувственность, память, воображение. Тело и сознание.

Такое смещение акцентов происходило синхронно с разрушением господства кинозала — ранее единственно

¹ К этому списку можно было бы также причислить многих авторов британского журнала «Screen», который справедливо считается самым главным периодическим изданием в области теории кино в 1970-1980-е годы, собравшим всех англоязычных авторов, объединенных методологиями Большой Теории.

² Bordwell D. *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*. P. 21.

возможного места, в котором могла происходить встреча фильма и зрителя. Со второй половины XX века в США и Европе активно развивались галереи, готовые иначе структурировать в пространстве отношения между ними; начиная с 1980-х годов расширяется количество устройств для домашнего просмотра; в наши дни говорить о привилегированности какого-либо способа просмотра кажется совсем опрометчивым предприятием. Зритель и фильм остаются на своем месте, но отношения между ними темпорально и пространственно усложняются, отменяя многие конвенции тотализирующих концепций кинематографа как идеологического аппарата и предоставляя зрителю свободу в собственном переживании¹.

Кинематографический опыт в ранней теории кино

Несмотря на то, что манифестированный поворот к кинематографическому опыту как теоретической проблеме относится к 1980-1990-м годам, сама проблематика опыта возникает в кинотеории гораздо раньше. Эту интенцию можно обнаружить уже в 1916 году, когда Гуго Мюнстерберг публикует свою работу «Фотопеса: психологическое исследование». Размышляя о кинематографе как об искусстве сознания (mind), которое вмещает одновременно опыт, мышление и память, Мюнстерберг демонстрирует большую заинтересованность в том, кто фильм смотрит, а не в его создателе². Именно внимание зрителя, направленное на экран, обуславливает восприятие кинообразов как движущихся. Мюнстерберг описывает восприятие движения через понятие «фи-феномена», т. е. через ощущение движения, возникающее при — условно — стробоскопическом эффекте. Именно зрительское внимание и зрительское сознание «решают», как именно отделить фигуру от фона, и какой объект будет движущимся, а какой — статичным.

¹ Подобное рассмотрение проблемы кинематографического опыта см., например: *Olsson J. Exhibition Practices in Transition: Spectators, Audiences, and Projectors // Technology and Film Scholarship / Ed. by S. Hidalgo. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. P. 51–77.*

² См. в т. ч.: *Andrew J. D. The Major Film Theories: An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1976. P. 19.*

Фильм, соответственно, становится не отражением или фиксацией действительности, но записью того, как человек представляет себе мир.

Схожее движение в сторону зрителя можно заметить в проекте фотогении, предложенном Луи Деллюком и развитым Жаном Эпштейном в 1920-х годах. Возникновение этой теоретической парадигмы неотделимо от кинематографической практики 1920-х годов, т. е. от французского киноимпрессионизма. Именно в киноимпрессионизме возникает интерес не к репрезентации событий, не к экспликации нарратива как интеллигибельного, не к кино как средству идеологического послания, но к аффекту, передача, восприятие и переживание которого становятся возможными благодаря кинематографическому медиуму. Концепция фотогении, несмотря на ее нечеткость в версии Деллюка, представляет собой альтернативную версию кинотеории в основном споре авторов 1920-х годов. Главная интрига этого спора была сосредоточена вокруг статуса кинематографа по отношению к искусству. Стремясь отделить кино от литературы и театра, французские теоретики пытались сопоставить его то с музыкой, выводя на первый план темпоральность, то с пластическими искусствами, обосновывая особость кинематографического пространства. Деллюк и Эпштейн же стремились говорить о кино как о способе репрезентации, транслирующем подлинное содержание вещей и провоцирующем особый опыт достоверности. Понятие фотогении отсылает к способности кино, с одной стороны, точно фиксировать вещи на пленке¹, а с другой — дополнять эти образы множественными смыслами. Деллюк связывает эту дополнительность с тем, что кино может проявлять красоту вещей, недоступную глазу в опыте визуального восприятия², а Эпштейн описывает фотогению как «умножение морального качества за счет кинематографического

¹ Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые вехи, 1924. С. 36.

² «Красота линий канапэ или статуетки выявляется фотографией, а не создается заново. Точно так же возьмем зверей и животных. Тигр, лошадь будут прекрасны в свете экрана, потому что они действительно в основе своей прекрасны и что красота их фотоясняется». Деллюк Л. Фотогения кино. С. 26.

произведения»¹. Условием фотогении у Деллюка становится сама ситуация съемки, а у Эпштейна, который разрабатывает этот концепт более подробно, — кинематографическое движение. Фотогения оказывается тем свойством кинообраза, который обеспечивает точку сборки разобщенных элементов действительности в одно целое, наполненное смыслом. Вместе с тем именно фотогения позволяет образу разворачиваться в особом, только кинематографу принадлежащем, пространственно-временном континууме, проживаемом зрителем в опыте просмотра. Не указывая на зрителя напрямую, теоретики фотогении (Эпштейн — в большей степени) тем не менее описывают ее как одно из условий формирования опыта переживания достоверности. Этот опыт достоверности связан не с верификацией объективности изображения объекта на экране, но с собственным аффектом зрителя, понимаемым в феноменологической перспективе.

Имплицитные отсылки к опыту зрителя сквозят и в аналитике крупного плана, развернутого венгерским теоретиком Белой Балашем. Рассматривая крупный план как инструмент раскрытия «внутренних» движений человеческой души, Балаш вместе с тем отмечает, что этот прием связан с изоляцией, автономностью, изъятием снятого крупным планом лица или другого объекта из привычных и ставших знакомыми пространственных отношений². Крупный план лица персонажа — это чистое переживание, данное не через вербальный язык, но в визуальном опыте. Крупный план не столько значит, сколько выражает, дополняя кинематографическую речь образом чистого аффекта. Кроме того, крупный план становится условием эффекта «оптического эха»: так Балаш называет ситуацию, когда поверхность вещей благодаря монтажным склейкам и крупным планам отражает аффицированные взгляды героев, превращая обычную вещь в,

¹ *Эпштейн Ж.* О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 / сост. М. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 103.

² *Балаш Б.* Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 79.

например, пугающую¹. Однако эффект «оптического эха» возникает не только в ситуации перекрестья взглядов персонажей и вещей, но в связи со взглядом зрителя: «Через взгляд твое сознание отождествляется с тем, что происходит в фильме»². То есть зрителю предоставлена возможность посмотреть самому на себя — на свой собственный взгляд, отраженный ситуацией съемки.

Таким образом, в ряде ранних кинотеорий можно заметить если не прямую аналитику опыта, то, по меньшей мере, интерес к зрителю как инстанции переживания и конструирования смысла на основе этого переживания. Подобная интерпретация ранней кинотеории во многом обусловлена феноменологическим прочтением ранних кинотеоретических текстов, связывающим опыт и аффективность.

Кинематографический опыт и феноменология

Из предыдущего параграфа хорошо видно, что в ранних теориях кино отсылки к опыту — или по меньшей мере интерес к той проблематике, которую мы сегодня обозначаем как «опыт зрителя» — вовсе не обязательно связывался с феноменологической парадигмой. Так, например, Гуго Мюнстерберг занят скорее аналитикой психологии кино, а Бела Балаш в истории кинотеории нередко оказывается вписан в линию формальной аналитики киноязыка. Что касается теории фотогении, то в ней как раз прослеживается если и не прямая связь с феноменологией, то, по меньшей мере, методология, которая может обозначена как феноменологическая. Эту связь отмечает, в частности, М.Б.Ямпольский, публикуя в 1993 году работу под названием «Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии», которая содержит в том числе аналитику фотогенической концепции³. В современной кинотеории понятие опыта во многом ассоциируется с феноменологией как методом. При этом само слово «феноменология» отсылает не столько к

¹ Там же. С. 110.

² Там же. С. 64.

³ См.: Ямпольский М. Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. 216 с.

трансцендентальной феноменологии Эдмунда Гуссерля, скорее, к экзистенциальной феноменологии Мориса Мерло-Понти. Такой концептуальный поворот во многом обусловлен выходом в 1992 году работы Вивиан Собчак «Адресация глаза: к феноменологии кинематографического опыта», основанной на работах французского философа.

Ключевыми сюжетами в проекте Мерло-Понти для американской исследовательницы становятся две идеи: мысль о хиазматическом отношении между воспринимаемым и воспринимающим и воплощенное в теле видение как основная форма присутствия в мире¹. Текст Собчак центрирован вокруг понятия опыта, который мыслится как опыт телесного взаимодействия между зрителем и фильмом. Описывая процесс выражения (*expression*) и восприятия (*perception*) как взаимообратимый (речь постоянно идет о выражении восприятия и восприятию выражения), осуществляемый и претерпеваемый и фильмом, и зрителем, Собчак стремится не только обеспечить зрителю возможность прямого контакта с фильмом (в противовес традиционным метафорам окна, рамки и зеркала), но и обосновать возможную автономность кино. В частности, она вводит понятие «тело фильма»². Этот концепт, сколь бы расплывчатым он ни был, позволяет американской исследовательнице описывать фильм как посредника в коммуникации между автором и зрителем и одновременно обуславливает способность фильма самостоятельно выражать нечто, обладать перцепцией. Фильм, согласно теории Собчак, обладает своим собственным «видением», которое вовсе не обязательно будет совпадать с видением режиссера, но будет иметь дело с миром — как и видение зрителя. Таким образом, ситуация кинопросмотра и оказывается «адресацией глаза» — процессом восприятия выражения и выражения восприятия одновременно. Подобное описание структуры кинопросмотра

¹ См. в т. ч.: Мерло-Понти М. *Око и дух*. М.: Искусство, 1992. 61 с.; Мерло-Понти М. *Видимое и невидимое*. Минск: Логинов, 2006. 400 с.

² Этому понятию целиком посвящена третья глава книги, хотя появляется и активно используется оно гораздо раньше. Sobchack V. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992. 354 p.

имеет два важных следствия. Во-первых, преодолевается оптикоцентризм кинотеории: в условиях, где и фильм и зритель обладают вступающими во взаимодействие телами, возможно телесное же переживание. А значит, возможен разговор не только об оптическом и аудиальном опыте, но и о гаптическом; именно этому сюжету посвящена «Кожа фильма: межкультурное кино, воплощение и чувства» Лоры Маркс¹. Схожая проблематика тактильного и — шире — синестетического опыта в кино возникает и у самой Собчак: вскользь в «Адресации взгляда»² и более подробно в работе «Телесные мысли: воплощение и культура кинообраза»³. Во-вторых, сама ситуация аналитики кино сводится к аналитике не фильма как отстраненного, дистанцированного объекта, насыщенного подлежащими дешифровке значениями и вписанного в идеологические системы, а к аналитике опыта зрителя.

Текст Собчак в значительной степени обуславливает судьбу понятия «кинематографический опыт» в теоретической парадигме: теперь основным методом аналитики киноопыта становится феноменология (в версии Мерло-Понти), а проблематика сводится к разговору о телесности, мультисенсорности, синестезии, реже — о темпоральности и опыте переживания пространства, иногда — об опыте достоверности. Линия, начатая Собчак, продолжена в том числе в работах «Кожа фильма: межкультурное кино, воплощение и чувства» Лоры Маркс (Marks, 2000), «Кино и чувственность: французские фильмы и искусство трансгрессии» Мартин Бонье (Beugnet, 2007), «Феноменология и будущее кино» Дженни Чамаретт (Chamarette, 2012). Понятие киноопыта переживает дальнейшее развитие в тексте «Тактильное прикосновение глаза и кинематографический опыт» Дженнифер М. Баркер (2009). Здесь более детально разрабатывается феномен телесности фильма, предложенный и описанный Собчак. Опираясь, как и ее предшественница, на философию Мерло-

¹ Marks L. U. *The Skin of The Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*. Durham: Duke University Press, 2000. 320 p.

² Sobchack V. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. P. 185

³ Sobchack V. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004. 340 p.

Понти, Баркер предлагает более радикальный ход: рассматривать взаимодействие фильма и зрителя не как воплощенное в теле видение друг друга, а как опыт прикосновения. Телесность, понятая буквально — Баркер сама отрешивается от «тела без органов» Делеза, например, — становится фрэймом для движения мысли исследовательницы¹. Телом обладают зритель, фильм, персонажи. Их способ отношения друг к другу — тактильность (*tactility*), которая реализуется на трех уровнях. Кинематографический опыт — тактильный опыт — может быть описан как переживание прикосновения к поверхности кожи (гаптического), мышечного движения (кинестетического), внутреннего (висцерального) движения. Эти три переживания — гаптическое, кинестетическое и висцеральное — располагаются как в теле зрителя (участвуют, соответственно, кожа, мускулатура, внутренние органы вроде сердца или легких), так и в теле фильма. С последним, понятное дело, всё сложнее: аналогия не прямая, и легких у фильма точно нет. Однако перед Баркер все же стоит задача отыскать некую форму сопоставимости с человеческим переживанием для кинематографической чувственности, и она таки находится. Гаптическое связывается с поверхностью экрана и, например, царапинами на пленке; кинестетическое — с контурами внутри- и закадрового пространства и границами тел (любых тел, населяющих эти пространства); висцеральное — с прорывом фильма за пределы проектора и «дыханием» линз². Несмотря на чарующую метафоричность такого описания кинематографического опыта, Баркер удается — вслед за Собчак — еще больше расшатать устоявшиеся отношения между зрителем и фильмом, описать опыт просмотра как ситуацию интерсубъективного взаимодействия и встречи, иначе поставить вопрос о движении в кино. В частности, в таком описании движение перестает быть локализовано в пространстве фильма, но становится тотальной метафорой, ядро которой — активное

¹ Три главы книги репрезентируют три возможности тактильного, т. е. телесно ощущаемого, переживания: «Кожа», «Мускулатура», «Внутренние органы». См.: *Barker J. M. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009. 208 p.

² *Ibid.* P. 3.

изменение и пассивное претерпевание — имеет отношение ко всем «участникам» (будь то фильм, зритель или персонаж) кинопросмотра.

Феноменология кинематографического опыта так или иначе оказывается озадачена проблемой субъективности и автономности фильма. Идет ли речь о наделении фильма «телом» (Собчак) или «кожей», «мускулами» и «органами» (Баркер) — мы так или иначе имеем дело с радикальной трансформацией статуса кино. Получается, что снятие дистанции, существующей между зрителем и фильмом в традиционной субъект-объектной матрице отношений, приводит не только и столько к обеспечению зрителю места в кинематографическом пространстве, сколько к переоценке ответа на вопрос о том, чем, собственно, кино является.

Современные концепции кинематографического опыта

Но не только внутри кинофеноменологии понятие «кинематографического опыта» получало развитие. Первое направление, не вписывающееся в феноменологическую линию и не отсылающее к наследию классической теории кино в концептуализации кинематографического опыта — пост-теория. Движение, получившее свое название из-за враждебного отношения к Большой Теории, в качестве руководящих методологий избрало нарратологию и когнитивную психологию, в согласии с которыми зрителю была уготовлена позиция вовлеченного в просмотр интерпретатора сюжета. Тем не менее, среди главных представителей пост-теории (Н. Кэрролла, К. Плантинги, М. Смита, Т. Гродаля), со временем утвердилась и линия, относящаяся с большим вниманием к тому, что очевидно не объяснялось при помощи анализа когнитивных реакций (распознавания, внимания, умозаключения), хотя и располагалось от них в непосредственной близости. Как раз эту выпадающую линию в пост-теории и стали связывать с понятием «опыта», понимая под ним телесную (аффективную) и эмоциональную вовлеченность зрителя в фильм.

Карл Плантинга прямо противопоставляет кинематографический опыт как до-когнитивный опыт тела рассудочному чтению и интерпретации фильма: «Идеи, которые содержатся в фильме, зритель обычно не вычитывает, а

погружается в них посредством сложного визуального, аудиального и лингвистического опыта¹, специфика которого должна быть рассмотрена отдельно».² Чувственная природа кино, которая переживается зрителем, а не осмысляется, наиболее ярко проявляет себя в сценах насилия и секса и потому часто иллюстрируется в кинотеории примерами из хорроров и порнографии³. Тем не менее, кинематографический опыт, понятый через эмоциональную и аффективно-телесную вовлеченность, распространяется теоретиками далеко за пределы тех «телесных жанров», который отличала в кино еще Линда Уильямс — представительница совсем иной традиции⁴. Плантинга разделяет аффективную вовлеченность зрителя в фильм на «прямые аффекты» и «миметические аффекты»: первые зависят исключительно от чувственных влияний (громких звуков, резкого монтажа), вторые — от процесса переживания, связанного с восприятием человеческого тела — фигур, поз, жестов, голоса, при помощи которых у зрителей формируется косвенный образ эмоционального состояния героя, которому он начинает симпатически или эмпатически подражать.⁵ В конечном итоге кинематографический опыт зрителя формирует то, что Плантинга называет «аффективной синестезией»⁶ — комплексом разнообразных переживаний, которые, в конечном счете, работают на формирование общего настроения.

Особенностью понимания «кинематографического опыта» в пост-теории, которую можно в равной степени рассматривать как недостаток и достоинство в зависимости от исследовательских

¹ К лингвистическому опыту здесь относятся языковые элементы фильма в зрительском восприятии: речь, надписи.

² *Plantinga C. Moving Viewers: American Film and Spectator's Experience. Berkeley: University of California Press, 2009. P. 112.*

³ См., например, разбор «аффект-ориентированных жанров», предпринятый теоретиком когнитивистского толка Торбенем Гродалем: *Grodal T. Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. Oxford: Clarendon Press, 1999. 320 p.*

⁴ *Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс // Логос. 2014. № 6(102). С. 61–85.*

⁵ *Plantinga C. Moving Viewers: American Film and Spectator's Experience. P. 114.*

⁶ *Ibid. P. 141.*

предпочтений, стала полная укорененность «опыта» в нарративе, сопровождающем, по представлению пост-теоретиков, любое яркое стилистическое решение. В этом смысле, образцовым режиссером, которому удавалось блестяще погружать зрителя в вовлеченный просмотр, для Плантинги стал Альфред Хичкок, виртуозно направляющий каждое сюжетное движение фильма четкими аудио-визуальными приемами, позволяющими зрителю не только следить за разрешением детективной интриги, но и по-настоящему вздрагивать, затаивать дыхание и приходить в финале к тому слаженному синестетическому аффекту, к которому фильм последовательно вел его в ходе просмотра.

Аккуратно используемое Плантингой понятие «тела», столь важное для феноменологической традиции, но столь неопределенное в кинофеноменологии, породило еще один редукционистский, но жизнеспособный ход, позволяющий использовать его в теории кино: тело, понятое через оптику мультисенсорности. В монографии Луиса Роши Антунеса кинематографический опыт понимается как мультисенсорный по умолчанию¹. То есть речь идет не о кинестетических экспериментах, но о любом восприятии любого фильма, в который, как утверждает Антунес всегда входят переживания, не существующие отдельно друг от друга как визуальные и аудиальные. Эти две привычные для нас группы чувственных данных образуют разные союзы, а также — дополняются теми переживаниями, которые не обсуждаются обыкновенно в связи с кинематографическим опытом: тепла, боли, головокружения². Интересно, что в отличие от своих американских коллег, обыкновенно обращающихся за помощью в построении кинотеории к классикам дефинитивной философии искусства (М. Вейцу, Д. Дики, А. Данто), Антунес отыскивает полезные концептуальные ходы в непопулярной в кинотеоретической среде работе Джона Дьюи «Искусство как опыт», где отношения между человеком и миром выстраиваются как серия непрерывно сменяющих друг друга переживаний.

¹ *Antunes L.R. The Multisensory Film Experience. A Cognitive Model of Experiential Film Aesthetics. Chicago: University of Chicago Press, 2016. P. 3.*

² *Ibid. P. 4.*

В отличие от многих смелых, но далеких от конкретики попыток прояснить понятие кинематографического опыта, Антунес предлагает инструменты анализа фильма в оптике мультисенсорного кинематографического опыта. Первый элемент, для конститутивный — перцептивный аффект, зависимый от воздействия элементов стиля (движений камеры, цветовой гаммы, монтажа) на зрителя. Второй элемент — тела персонажей как медиаторы, настраивающие зрителя на определенную сенсорную расположенность¹. Третий элемент Антунес называет «перцептивными умозаключениями», говоря о них так: «Наконец, термин «перцептивные умозаключения» относится к знаниям и суждениям, которые зритель может сделать исходя из перцептивной информации о фильмическом мире — конфигурациях его пространства, чувственных качествах предметов или их агрегатных состояний».²... приводит в пример термические ощущения, связанные с состояниями воды (кипящей или обледеневшей), тактильные ощущения, возникающие от вида контуров предметов или поверхностей (острие ножей, необработанная древесина). Основной ход Антунеса состоит в попытке доказать возможность (а затем — и необходимость) понимания кинематографического опыта как мультисенсорного. Здесь отстаивается правомерность таких концептов, как «гаптический глаз» (Маркс), при помощи которых утверждается необязательность прямых воздействий на чувственность (ощущение холода от прикосновения к коже куска льда). На самом деле чувственность основана не на дискретности органов чувств, а на сообщаемости, которая в них заложена. Именно кинематографический опыт, по мнению направления, к которому близок Антунес, может быть стать интересным исследовательским полем не только для зрителя, но и для углубления исследований в области человеческой чувственности в принципе.

Впрочем, опрометчиво было бы сказать, что проблематика кинематографического опыта к настоящему моменту приобрела законченный вид. Новые способы работать с этим все еще

¹ Первые два этапа, в целом, близки схеме, предложенной Карлом Плантингой.

² *Antunes L.R. The Multisensory Film Experience. A Cognitive Model of Experiential Film Aesthetics.* P. 45.

широким и многое в себя вмещающим понятием продолжают появляться. В последний год в американской среде американских кинотеоретиков прицельный интерес к этой проблематике возобновился в связи с переводом текстов бельгийского теоретика Жана-Пьера Мёнье, еще в 1960-х годах написавшего книгу о «структуре кинематографического опыта»¹. Составителями антологии выступили американские специалисты по французской теории кино Даниэль Ферфакс (изучал работы Жана Луи Комолли и Кристофера Метца) и Джулиан Ханиш — сам почти одновременно выпустивший книгу, посвященную аналитике коллективного кинематографического опыта, написанную под влиянием небольшого текста Мёнье.² Отталкиваясь от феноменологии Мерло-Понти, Мёнье анализировал кинематографический опыт по аналогии с опытом, формирующим отношения человека и мира. Фильм, в этой перспективе, является, правда, особым объектом, отношение к которому (его событиям, персонажам, пространственно-временной достоверности) у зрителя отлично от отношения к событиям из жизни. Мёнье ставит вопросы о доле реальности в зрительском кинематографическом опыте, идентификации с разными персонажами фильма, перцептивными особенностями восприятия движения и схватыванием пространственно-временной организации. Особенно оригинальным в подходе Мёнье была необычная классификация фильмов в перспективе зрительского отношения: кроме документального и игрового кино (чье сравнение в связи с проблемой «реальности» давно являются общим местом), он вводит третью категорию хоум-видео и обосновывает их специфичность для зрительского опыта. За переводом текстов Мёнье последовало большое количество статей от современных американских теоретиков, в которых словосочетание «кинематографический опыт» использовалось как зонтичное

¹ *Meunier J-P.* The Structures of the Film Experience: Filmic Identification // The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions / eds. J. Hanich, D. Fairfax. Amsterdam University Press, 2019. P. 32–156.

² *Hanich J.* The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

понятие для целого корпуса проблем: связи между опытом просмотра фильма и сновидением,¹ классического для теории вопроса о зрительской идентификации с учетом изменений современных технических устройств и способов производства видео², развития сюжета об особом положении хоум-видео³.

Заключение: перспективы и границы

Итак, в современной теории кино понятие опыта чаще всего разворачивается в рамках общефилософского феноменологического проекта. Такой подход во многом определяет и направление мысли исследователей, и набор проблематик, попадающих в фокус рассмотрения. В частности, к области феноменологии кино относится аналитика зрительского опыта, понятого как опыт мультисенсорный, размышления об устройстве и способах интересубъективного взаимодействия между фильмом и зрителем и, в связи с этим, всевозможные итерации понятия «телесность», вопросы восприятия кино (в противовес опыту чтения или познания мира сквозь кинематограф). Поворот к феноменологии Мориса Мерло-Понти обуславливает саму структуру кинематографического опыта в понимании кинотеоретиков. Однако, есть и другая линия аналитики, связанная, например, с понятием опыта в философии представителей Франкфуртской школы: можно отметить вышедшее в 2012 году объемное исследование Мириам Хансен «Кино и опыт: Зигфрид Кракауэр, Вальтер Беньямин, Теодор Адорно».

В целом, само понятие опыта становится в кинотеории «общим местом», подобно тому как в свое время таким «общим местом» стало понятие «киноязыка». С одной стороны, это симптоматично: раз так, значит, аналитика опыта прочно вошла в

¹ *Hanich J.* When Viewers Drift Off: A Brief Phenomenology of Cinematic Daydreaming // *The Structures of the Film Experience* by Jean-Pierre Meunier. P. 336–352.

² *Ferencz-Flatz C.* You Talkin' to Me? On Filmic Identification in Video-Selfies // *The Structures of the Film Experience* by Jean-Pierre Meunier. P. 233–244.

³ *Sobchack V.* 'Me, Myself, and I': On the Uncanny in Home Movies // *The Structures of the Film Experience* by Jean-Pierre Meunier. P. 205–217.

кинотеоретический арсенал. С другой стороны, это очень избирательная методология, которая предполагает существование фильма исключительно в опыте зрителя — а значит, она рискует не учесть множество других аспектов (материальность кино, исторический контекст, авторство).

Вместе с тем, именно аналитика киноопыта оказывается многообещающим полем — в частности, потому что именно здесь, условно, располагается проблематика памяти, переживания времени и пространства, аффективности. Это, в свою очередь, предполагает возможность и даже необходимость междисциплинарных исследований на стыке, например, теории кино и когнитивистики, теории кино и неклассической физики.

Список литературы:

Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.

Делюк Л. Фотогения кино. М.: Новые вехи, 1924. С. 172.

Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 / сост. М. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. 317 с.

Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / ред. Е. Гапова, А. Усманова. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280–296.

Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 61 с.

Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск: Логинов, 2006. 400 с.

Сонтаг С. Театр и кино // Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ad Marginem Press, 2018. С. 113–140.

Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс // Логос. 2014. №6 (102). С.61–85.

Ямпольский М. Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, 1993. 216 с.

Andrew J. D. The Major Film Theories: An Introduction. New York: Oxford University Press, 1976. 288 p.

Antunes L.R. The Multisensory Film Experience. A Cognitive Model of Experiential Film Aesthetics. Chicago: University of Chicago Press, 2016. 220 p.

Barker J. M. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkley: University of California Press, 2009. 208 p.

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

- Bordwell D.* Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory // Post-Theory: Reconstructing Film-Studies / ed. D. Bordwell, N. Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 3–36.
- Ferencz-Flatz C.* You Talkin' to Me? On Filmic Identification in Video-Selfies // The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions / eds. J. Hanich, D. Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 233–244.
- Grodal T.* Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. Oxford: Clarendon Press, 1999. 320 p.
- Hanich J.* The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. 256 p.
- Hanich J.* When Viewers Drift Off: A Brief Phenomenology of Cinematic Daydreaming // The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions / Eds. J. Hanich, D. Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 336–352.
- Marks L. U.* The Skin of The Film Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses. Durham: Duke University Press, 2000. 320 p.
- Meunier J-P.* The Structures of the Film Experience: Filmic Identification // The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions / Eds. J. Hanich, D. Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 32–156.
- Olsson J.* Exhibition Practices in Transition: Spectators, Audiences, and Projectors // Technology and Film Scholarship / Ed. S. Hidalgo. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. P. 51-77.
- Plantinga C.* Moving Viewers: American Film and Spectator's Experience. Berkeley: University of California Press, 2009. 296 p.
- Sobchack V.* Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004. 340 p.
- Sobchack V.* The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1992. 354 p.
- Sobchack V.* 'Me, Myself, and I': On the Uncanny in Home Movies // The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions / Eds. J. Hanich, D. Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 205–217.

ТЕЛЕСНОСТЬ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ: СЛУЧАЙ Б. БАЛАША

Алексей Сидоров

Идеи Белы Балаша, венгерского теоретика кино, писателя, драматурга, сценариста первой половины XX века, переживают второе рождение в западной кинотеории. Его работы 20-30-ых годов переиздаются и обсуждаются, прежде всего, в связи с его концепцией «физиогномики» как понятия, конститутивного для языка кино. Особенно привлекательно в ней для сегодняшней интеллектуальной ситуации с взрывным развитием медиатеории, что Балаш одним из первых исследовал специфику кинематографа как особенного медиума со своими собственными законами и своей эстетикой, основанной на аффекте, телесности и восприятии аудитории. Балаш был одним из пионеров кинотеории, в полной мере оценивших новизну выразительных средств кинематографа и его радикальное отличие от традиционных искусств, с которыми его часто сравнивали. В своей самой известной книге «Видимый человек» Балаш говорит о том, что каждое новое искусство как будто создает новый орган чувств для человека. «Фильм и есть такое новое искусство, настолько же отличное от всех других, как музыка далека от живописи и оба они — от литературы. Оно от основания — новое открытие человека»¹. Будучи одним из самых пронизательных свидетелей становления кинематографа — экспериментов с монтажом, камерой, звуком — он задолго до М.Маклюэна и Ж.Бодрийера высказывал поразительно актуальные мысли о медиуме кино как культурной форме, изменяющей структуру коллективного опыта. Две главные работы Балаша — «Видимый человек» и «Дух фильма» (в русском переводе 1935 года — «Дух фильма») — по мнению современного теоретика

¹ Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925. С. 16.

кино Эрики Картер, написавшей введение к недавнему их англоязычному изданию, представляют собой пример «романтического модернизма»¹. Это очень точная квалификация, позволяющая увидеть место Балаша и левых интеллектуалов того времени с которыми он был дружен и обменивался идеями — Георга Лукача и Вальтера Беньямина — в современной истории идей.

Романтический модернизм представляет собой мировоззрение одновременно и утопическое, и ностальгическое. Вообще, романтизм можно определить как модернистскую критику модерна. Если модерн (проект Просвещения) осознавал себя через разрыв с традицией, то романтики пытались в ностальгическом настроении — отсюда мысль американского литературоведа Х.Блума о романтизме как об эпохе с сознанием вторичности и запоздалости — восстановить связи, разрушенные Просвещением. Романтический образ человечности вступал в конфликт с просветительским гуманизмом, основанным на идеях автономии, освобождения от внешних авторитетов, критического использования разума, универсальных принципов, с точки зрения которых подвергаются критике религия, история, нравы, политика для достижения прогрессивного движения к более цивилизованному и рациональному обществу. Человек романтизма ищет избавления от этой пустоты формальной автономии, которая стала вызывать тревожное переживание развоплощенности. Выше познавательных и инструментальных способностей человека романтики ставят чувствительность, проникнутую духом, в которой чувства и разум совпадают. В этой идее эстетического единства заключался радикальный подрыв дуализма западной традиции, берущего начало еще у Платона — дуализма тела и души, материи и духа, множественности и единства, времени и вечности, человеческого и божественного, конечного и бесконечного. Универсальное воплощается в частном, его образом является символ, его сущностью, более глубокой, чем аналитические способности разума — творческое воображение. Из этого неприятия просветительского абстрагирования человека из

¹ *Carter E. Introduction // Bela Balasz: Early Film Theory / Ed. by E. Carter. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. P. 18.*

жизненного контекста вырастает и романтическая критика новоевропейской метафизики субъективности, идеи самоопределяющегося субъекта, дуалистической эпистемологии, помещающей наблюдателя вне пределов мира и проекта основания нового общества автономных индивидуумов. Таким образом, центральной для романтиков оказывается тайна воплощенности, которая, именно в качестве тайны, то есть, будучи только взыскуемой, но не достигаемой в действительности, становится источником парадоксов романтизма, неразрешимости между трансцендентным и имманентным. При этом утопическое восстановление целостности виделось романтикам в сфере искусства, которое должно было примирить дух и тело.

Именно вокруг этой темы — утопического тела фильма, восстанавливающего целостность человека, делающего его вновь «видимым», после столетий «читаемого» человека и абстрактной культуры понятий, разъявшей дух и тело — построены книги Балаша. Новый визуальный язык кино соответствует «жажде по забытому, онемевшему, невидимому телесному человеку»¹: на экране «человек снова становится видимым»². Приветствуя появление «нового великого зрительного искусства», Балаш провозглашает наступление времени, когда «для художника «душа» и «дух» будут без остатка телами»³. Балаш истолковывает фильм как медиум, потенциально способный преодолеть «вавилонское проклятье» — «взаимное людское отчуждение, которое началось смешением языков со времен мифической «Вавилонской башни»», объединяя культуры универсальным «языком мимики и жестов»⁴. Трактовка кинематографа как всемирного, интернационального искусства, обладающего универсальным языком, в то время вообще была характерна для ранних теоретиков кино. Так, Р.Канудо, один из пионеров кинотеории, писал: «Кино, увеличивая выразительные возможности посредством изображения, позволяет прийти к

¹ Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма. С. 23.

² Там же. С. 22.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 25.

общемировому языку»¹. Балаш также полагал, что визуальная экспрессивность кино способна сближать людей в отчужденном абстрактном мире капитализма, в котором внутренняя ценность вещей была заменена их рыночной стоимостью, а сознание людей постепенно утрачивало связь с непосредственной действительностью объектов. Именно эта интеллектуальная атмосфера сделала возможной господство абстрактной и дематериализованной книжной культуры, опустошающей человеческое тело и сводящей его к положению биологического организма. В фильме, напротив, это отчуждение преодолевается, причем, парадоксально, за счет использования ультрасовременной культурной технологии — движущегося фотографического образа — и результатом этой новации должно стать восстановление, на первый взгляд, до-современного воплощенного опыта и выражения: языка «видимого человека». Но Балаш подчеркивает, что новое кинематографическое тело не тождественно телу «примитивных» или народных культур. Историчность современного тела, во-первых, связана с тем, что кинематографический язык является продуктом культурных процессов восприятия и познания, в которых «походка и жесты людей», встреченных на улице, дома, на работе или на экране, распознаются, запоминаются, усваиваются и становятся «бессознательной нормой поведения: оно материализуется в культуре тела»². Во-вторых, тело становится историчным в качестве субъекта новых способов восприятия, создаваемых фильмом. Показательно здесь, что Балаш говорит об апперцепции — перцептивном режиме, который он связывает как с киноопытом, так и с чувственным восприятием вообще. Термин апперцепция использовался Кантом для того, чтобы обозначить ментальный акт, который приводит чувственное осознание эмпирических явлений в связь с внутренними психическими процессами. Если говорить о современных на тот момент авторах, которые входили в теоретический кругозор Балаша, то Э.Картер обращает внимание на то, что тему апперцепции в близком ему ключе развивал американский психолог и философ У.Джеймс. Для

¹ Цит. по: *Аристарко Г.* История теорий кино. М.: Искусство, 1966. С. 18.

² *Балаш Б.* Видимый человек. Очерки драматургии фильма. С. 25.

последнего апперцепция — это «судьба всякого впечатления: оно попадает в ум, занятый воспоминаниями, представлениями и интересами, которые принимают пришельца в свою среду». В опыте не бывает ничего абсолютно нового — «всякая вещь напоминает нам о чем-нибудь, сходном по качеству, или обстановку, в которой мы раньше ее встречали и на которую она теперь твердо наводит наши мысли. Эти умственные спутники берутся, разумеется, из того запаса, которым уже вполне располагает»¹. Феноменологическая гносеология Джеймса отказывается от традиционного дуализма, отделяющего субъект восприятия от его объекта, и показывает, что восприятие объективного мира всегда уже наполнено субъективными «воспоминаниями, представлениями и интересами». Такое же недоверие к дуалистической теории познания, а также и к дуалистической антропологии в целом, представляющей субъекта как «дух в машине», присутствует в концепции «видимого человека» Балаша, согласно которой в фильме «психическое непосредственно выражено в физическом»². Отрицая дуалистическое представление о зрительском опыте как о переходе от чувственного восприятия к символическому истолкованию, Балаш утверждает, что восприятие само себе уже символично, всегда будучи сопровождаемо «умственными спутниками», которые, согласно Джеймсу, появляются в каждый момент восприятия. Решающим для фильма, согласно Балашу, является то обстоятельство, что все вещи в фильме имеют символическое значение, а значит выразительны. «Все вещи должны производить на нас физиогномическое впечатление... Режиссер, таким образом, не может выбирать между объективно-вещественным и физиогномически значимым изображением вещи, но выбирает только ту или иную физиогномику...»³.

Понятие физиогномики играет важнейшую роль в кинотеории Балаша, позволяя перейти от феноменологической теории познания к герменевтике фильма. Физиогномика — это практика

¹ Джеймс У. Беседы с учителями о психологии. М.: Совершенство, 1998. С. 123–124.

² Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма. С. 22.

³ Там же. С. 64.

чтения фильма, понимаемая не как извлечение смысла из увиденного, а как поэтика восприятия, в котором смысл явлен непосредственно. Две особенности отличают физиогномику у Балаша от общепринятого использования этого понятия для способности чтения характера человека по чертам его лица. Во-первых, Балаш применяет его не только к человеку, но ко всему объективному миру. В его антропоморфном видении даже немые объекты имеют жизненность и значение. «Каждый ребенок знает лик вещей: с бьющимся сердцем он идет через полутемную комнату, в которой стол, шкаф и софа строят дикие гримасы и что-то хотят сказать ему удивительной игрой своей мимики. Можно сделаться взрослым, но все еще узнавать в облаках удивительные архитектурные образцы. А неприятно-четкие ветви деревьев в ночном лесу нагоняют страх на трезвейшего человека. Но у вещей есть милые и приятные лики. Как часто бывает, что при взгляде на них становится хорошо, как от успокаивающей улыбки друга. Большею частью мы не знаем отчего это происходит. Дело не в декоративной красивости, а — в живой физиономии, которую имеют все вещи»¹. И в «Видимом человеке», и в «Духе фильма» присутствуют различные примеры этого «лика вещей». В «Видимом человеке» Балаш восхищается способностью кино показывать «лик земли», «особую физиономию земного шара», «демоническую физиономию фабричных вещей», «образы и физиономии человеческих коллективов» и т. п. В «Духе фильма» он говорит о физиогномике меньших масштабов, о том, что он называет «микрофизиономия»² — деталях и мимолетных аспектах человеческих тел и объектов, которые позволяют нам увидеть крупные планы. Массы, ландшафты, части тел и вещей получают в физиогномике Балаша такой же статус, как человеческие лица. Как отмечает М.Б.Ямпольский, «речь, по существу, идет о распространении понятия физиогномики на весь мир экранных образов... Балаш находит настоящую теоретическую универсалию...». И далее: «...Понятие физиогномики позволяет

¹ Там же. С. 57.

² Балаш Б. Дух фильма. М.: Гослитиздат, 1935. С. 24.

синтезировать все богатство предшествующей киномысли, сосредоточить его в едином смысловом ядре»¹.

В теории кино Балаша — и это вторая особенность его использования понятия физиогномики — становится ясно, как технология фильма (крупные планы, монтаж и т. п.) взаимодействует с объектами, телами и пространством, чтобы создать кинореальность, характеризующуюся «атмосферой», то есть аурой выразительности. «Атмосфера — душа каждого искусства. В кино это — материальная зрительная вещь, которая передает все оттенки действия...»². Атмосфера позволяет передать «флюиды многообразной жизни», «дыхание» реальности, и именно кинематографу, с его показом видимой реальности, сделать это проще, чем более абстрактным искусствам. «...Атмосфера, создаваемая в фильме — результат роли и значения видимых вещей. Словесное искусство, упирающее более на отвлеченную мысль, этого значения вещи не имеет. Поэтому никакая поэзия не может создать подобную специфическую атмосферу, это бытие материи»³. В кино, в отличие от повседневной жизни, литературы и даже театра, «вещи говорят не меньше, чем люди, и — говорят многое. Здесь — тайна особой кино-атмосферы, которая лежит по ту сторону всякой литературной возможности»⁴.

Физиогномика как феноменологический подход отличается от реализма или эмпиризма направленностью на эстетическую выразительность, а не на нейтральное эмпирическое познание: это режим, в котором познание осуществляется в контексте непрерывного потока эстетических ценностей и аффектов. Б.В.Ямпольский подчеркивает, что в эпоху романтизма физиогномика в широком смысле слова становится универсальным методом познания вещей. Выше мы уже говорили о принадлежности Балаша романтически-модернистскому направлению мысли. Отправной точкой для физиогномического

¹ Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, 1993. С. 181.

² Балаша Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма. С. 34.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же.

понимания эстетического восприятия Балаша является философская эстетика Гете. Раздел «Тип и физиономия» начинается с цитаты Аристотеля, приводимой по выписке Гете. Показательно, что Балаш цитирует именно Гете, а не признанного отца физиогномии швейцарского писателя и богослова И.К.Лафатера. Гете сотрудничал с Лафатером в работе над первыми двумя томами фундаментальных «Физиогномических фрагментов, способствующих познанию человека и человеческой любви», этой романтической утопии интуиции, проникающей во внутреннюю жизнь видимых вещей (которой был вдохновлен и Балаш), и содействовал их публикации. Гете поначалу испытывал энтузиазм по поводу лафатеровского представления о неразрывном единстве внешнего и внутреннего, тела и души в человеке. Но впоследствии Гете дистанцировался от физиогномики Лафатера, именно в связи с разницей в понимании этого единства. И Лафатер, и Гете стремились установить тождество между внутренней субстанцией и ее проявлением, феноменом. Но если у Лафатера телесные явления рассматривались просто как фиксированные знаки соответствующего внутреннего содержания, то Гете пришел к пониманию динамичных, диалектических и взаимообуславливающих отношений сторон предполагаемого целого. Для Гете единство между телом и сознанием, между физической формой и духовной сущностью находится в состоянии постоянного становления — вот почему Гете вдохновлял позднеромантических философов жизни: Г.Зиммель написал о нем книгу, в которой восхищался гетевской способностью созерцать живое динамическое всеединство бытия, а О.Шпенглер положил гетевское учение о прафеномене как уникальном и неповторимом явлении сущности в основу своего «физиогномического» метода постижения жизни и истории. Физиогномика кино Балаша находится в этом же ряду. Для описания развития и сущности органических явлений в своей морфологии природы Гете использовал понятие «гештальта» или формы, причем придал ему новое значение. Под формой (гештальтом), согласно Гете, нужно понимать не отвлеченную и покоящуюся сущность, как было принято прежде, а изменчивое присутствие в постоянном потоке органической жизни. «... Если мы будем рассматривать все формы

(в немецком тексте слово «Gestalten» — А.С.) особенно органические, то найдем, что нигде нет ничего устойчивого, ничего покоящегося, ничего законченного; что все, напротив, скорее зыблется в постоянном движении... Если мы хотим дать введение в морфологию, то мы, собственно, не можем говорить о форме, а употребляя это слово, во всяком случае должны иметь при этом в виду только идею, понятие или нечто, лишь на мгновение схваченное в опыте. Все образовавшееся сейчас же снова преобразуется, и мы сами, если хотим достигнуть хоть сколько-нибудь живого созерцания природы, должны, следуя ее примеру, сохранять такую же пластичность и подвижность»¹. В созерцании ряда гештальтов постигается прафеномен — самый глубокий гештальт изучаемого предмета, его архетипическая сущность, не мыслимая абстрактно, а созерцаемая интуитивно в потоке феноменов (причем этот метод распространяется за пределы органического и применяется Гете не только в биологии, но и в теории цвета, и в геологии). Морфологические идеи Гете нашли отражение в отказе Балаша от дуалистического противопоставления технологии и природы, опосредованного и непосредственного восприятия. Балаш предлагает взамен восприятие камеры как технологического инструмента, стирающего границы между внутренним и внешним. Ее нет и в самой сущности жизни и реальности, как это следует из учения Гете, но обыденный опыт и рассудок склонны эту границу проводить. Кинематограф, парадоксальным образом, будучи медиумом, технологическим посредником, тем не менее, способен вернуть нам этот живой опыт выразительной действительности.

Наверное, самый заметный след в истории кинотеорий оставили размышления Балаша о роли крупного плана, и он сам в «Видимом человеке» отводит центральное место концепции крупного плана в своей теории фильма, говоря о том, что именно съемка крупным планом представляет собой самую специфическую особенность кинематографа. «Крупная съемка — особенная область фильма. В ней открывается неисследованная

¹ Гете И.В. Пояснение намерения // Гете И.В. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. С. 70.

страна этого нового искусства»¹. Балаш считал наиболее специфической особенностью кино, позволяющей вновь увидеть человека, после столетий отчуждения печатной культуры от выразительности лица и тела. Как отмечают современные теоретики кино Т. Эльзессер и М. Хагенер, «... первой разработанной теорией лица в кино мы обязаны Беле Балашу...»². Однако, зачастую остается незамеченной связь между концепцией крупного плана Балаша и его утопическим пониманием новой экономики восприятия, возникающей у современного субъекта кино. Как отмечает Э.Картер, эта утопия помещает теорию кино Балаша в широкий контекст современной ему философской, эстетической и социальной мысли. Балаш, так же как и близкий ему круг «левых» интеллектуалов — Беньямин, Лукач, Блох — принадлежит к философской традиции, поставившей под сомнение характерное для предшествующей новоевропейской философии противопоставление повседневной, имманентной жизни и утопического, трансцендентного измерения за пределами конкретной воплощенной ситуации³. Названный круг мыслителей в разных терминах разрабатывал идею «повседневного утопизма», который ищет источники социального преобразования в тенденциях и возможностях, имманентных ситуации «здесь и теперь». Неудивительно тяготение этих теоретиков к марксизму — в учении о базисе и надстройке они видели метод постижения тесной связи между духом и его материальными воплощениями. Они также связывали утопические надежды с технологическими новшествами современной массовой культуры, находя в них революционизирующий потенциал. Особенно много общего во взглядах на кинематограф у Балаша с Вальтером Беньямином. Как и Балаш, Беньямин полагал, что в отличие от театра, зритель в кинематографе идентифицируется не с актером, а с камерой. Фильм может дать возможность зрителю участвовать в художественном процессе в качестве действующего лица, как, например, в ранних советских фильмах. Стираются различия не

¹ Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма. С. 48.

² Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 124.

³ Carter E. Introduction. P. 18–19.

только между актером и зрителем, художником и публикой, искусством и средствами коммуникации, но даже между искусством и наукой. Кино обогащает наше восприятие методами, сопоставимыми с психоаналитическими, сделав доступными анализу вещи, которые до сих пор оставались незамеченными. Показательно, что и Беньямин говорит о крупных планах. «С одной стороны, кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности»¹. Беньямин и Балаш пытались описать радикальную новизну кино как средства коммуникации и выражения. Согласно Балашу, открытие кино равносильно открытию нового органа чувств у человека.

Согласно Балашу, крупный план прерывает линейное время повествования и создает особую темпоральность аффекта или грезы. Балаш отождествляет крупный план с ситуацией развертывания особенного, специфически фильмического времени. Так, он настаивает на том, что не монтаж, а крупный план лица является главным средством создания впечатления одновременности. «Выражение лица вообще полифоничнее языка. Последовательность слов — что последовательность тонов мелодии. Но в одном лице разные вещи можно показать одновременно, как в аккорде: сочетание этих различных черт передает богатейшие гармонии и модуляции. Они составляют аккорд чувств, бытие которого осуществляется в одновременности. Последнее неосуществимо в словах»². Аналогия с музыкой повторяется, когда Балаш говорит способности фильма соединять разрозненные детали и моменты жизни в симфоническое целое. «... Фильм своими крупными съемками научит тебя читать многоголосую партитуру жизни, научит

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 221.

² Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма. С. 45.

примечать отдельные голоса всех вещей, из которых складывается симфония жизни»¹.

Музыкальные метафоры, используемые Балашом при анализе темпоральности кино, указывают на еще один источник вдохновения его концепции крупного плана — философию длительности Анри Бергсона. Балаш имел личный контакт с Бергсоном во время пребывания в Париже в начале 1910-ых, а также обсуждал философию Бергсона с Зиммелем, который был вовлечен в продолжительный диалог с Бергсоном по вопросам феноменологии современной жизни. Философия Бергсона состоит из динамических оппозиций, создающих напряженный драматический сюжет его теоретических построений. Жизненный порыв против материи; внутреннее Я против поверхностного, символического и социального Я; чистая память против памяти-привычки и т. п. Но исходной для Бергсона была проблема времени: длительность, качественное становление против количественного, измеряемого времени. С самых ранних работ, главная цель Бергсона заключалась в «разпространствивовании» времени, то есть, в том, чтобы представить время как непрерывный процесс, части которого невозможно разделить или рядоположить — это и означало бы мыслить время по образцу пространства. Таким образом, Бергсон проводит радикальное различие между гетерогенностью (качественную разнородностью) времени и гомогенностью (количественную однородностью) пространства: «...Нам известны два различных вида реальности: одна — разнородная реальность чувственных качеств, а другая — однородная, т. е. пространство. Именно вторая, ясно воспринимаемая человеческим рассудком, дает нам возможность отчетливо различать что-либо, считать, абстрагировать и, может быть, также говорить»². Согласно Бергсону, существует два разных понятия времени, время-качество и время-количество: «одно — очищенное от всяких примесей, и другое, в которое контрабандой вторгается идея пространства»³. Именно первое,

¹ Там же. С. 49.

² *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 92.

³ Там же. С. 93.

качественное время, *la durée*, длительность, становится главным предметом рассмотрения Бергсона. Термин «длительность» означает, что человеческое сознание, как и само Бытие, динамично и состоит из процессов, а не из статичных компонентов.

Ключевое для философии Бергсона понятие длительности имеет ярко выраженное эстетическое измерение. Как у Шопенгауэра музыка является «голосом воли», первичной силы становления реальности и раскрывает сущность мира «на языке, непонятном разуму», так и Бергсон для разъяснения понятия длительности использует образ мелодии. Как и во внутреннем опыте, каждый момент мелодии неразрывно связан с последующим, так что создается впечатление вытекания одного из другого. Мелодия состоит из различных нот, которые следуют друг за другом, но мы воспринимаем их как «слипшиеся» вместе. Бергсон пишет: «Разве нельзя сказать, что, хотя эти ноты следуют друг за другом, мы все же воспринимаем их одни в других, и вместе напоминают живое существо, различные части которого взаимопроникают в силу самой их общности? Это можно доказать тем, что если мы, например, нарушим такт и дольше, чем следует, остановимся на какой-нибудь одной ноте мелодии, нашу ошибку обнаружит... качественное изменение во всей музыкальной фразе»¹. Мелодия дает пример длящейся гетерогенной множественности. Имеется последовательность качеств и нюансов чувств, но в ней нет разделения на части. Моменты сливаются и проникают друг в друга в уникальной общности. Более того, мелодия вызывает движение как чистый ментальный синтез, не имеющий ничего общего с движением в пространстве.

Итак, бергсоновская метафора длительности — мелодия, в которой различные состояния и чувства разворачиваются в неразрывном слиянии. Балаш ссылается на бергсоновское сравнение неопространствованного чистого времени и мелодии в «Духе фильма», когда говорит о новом физиогномическом измерении кино, преодолевающем пространственные формы (этот раздел «Физиогномия и мелодия» отсутствует в советском переводе 1935 года). «Анализ «длительности» (*durée*) и времени

¹ Там же.

Анри Бергсона может помочь нам достичь понимания этого нового измерения. Мелодия, утверждает Бергсон, состоит из индивидуальных нот, которые следуют одна за другой во времени, но, несмотря на это, мелодия не имеет протяженности во времени. Ибо с точки зрения первой ноты последняя уже предполагается, и для последней первая еще — опосредованно — существует. Именно это делает каждую ноту частью мелодии, которая, в качестве формы, имеет длительность, направление движения, и при этом существует как целостность с самого начала, а не разворачивается последовательно во времени. Поскольку мелодия — это не только ноты, но и их (звуковые) отношения. Эти отношения не являются временными. Они существуют в ином, духовном измерении... Физиогномика имеет отношение к пространству, сходное с отношением мелодии ко времени. Лицевые мускулы, которые делают возможным выражение, могут быть расположены рядом в пространстве. Но создает выражение их отношение друг к другу. Эти отношения не имеют протяженности и направления в пространстве»¹. Крупный план лица позволяет показать выразительные элементы лица, образующие «бергсоновскую» множественность, в которой состояния и чувства проникают друг в друга, не будучи организованными в количественную временную или пространственную протяженность. Он открывает в фильме измерение, в котором время освобождается от пространственного истолкования и разворачивается в ритме и темпе чистой длительности.

Может показаться парадоксальным, что Балаш применяет идеи Бергсона к осмыслению кино. Сам Бергсон рассматривал кинематограф как приведенную в движение фотографию и приписывал «кинематографический метод» рассудку, разлагающему живую становящуюся реальность на отдельные «кадры» понятий и неспособному, в отличие от интуиции, передать подлинную длительность. Но пример кинотеории Ж.Делеза, для которого философия Бергсона была одним из главных источников вдохновения, показывает, в бергсоновской

¹ *Balasz B. The Spirit of Film // Bela Balasz: Early Film Theory. P. 101.*

теории восприятия была возможность применения ее к истолкованию кинематографического опыта, который сам Бергсон не увидел. Балаш был первым теоретиком, заметившим эту возможность и использовавшим ее для того, чтобы увидеть «духовное измерение» кино в зримом воплощении. Неудивительно, что Делез в своей знаменитой книге о кино оценил вклад Балаша в теорию кинематографа, создавая концепт образа-аффекта в кинематографе с прямой отсылкой к теории крупного плана Балаша, вызвав, тем самым, новую волну интереса к наследию венгерского теоретика после десятилетий относительного забвения. Как отмечают Т. Эльзессер и М. Хагенер, «теория кино Балаша вообще и его идеи относительно крупного плана вновь стали актуальными и обрели второе дыхание... Связывая лицо на экране, которое «больше-чем-жизнь» с образом-аффектом, Делез напрямую отсылает к Балашу...»¹. Действительно, Делез пишет: «Как весьма точно показал Балаш... крупный план не связан с увеличением, а если он имеет в виду изменение размеров, то изменение это абсолютное, изменение движения, которое перестает быть поступательным, становясь выразительным»². Т. Эльзессер и М. Хагенер связывают интерес Делеза к Балашу и с более масштабным проектом смены философских парадигм. «Интерес Делеза к крупному плану отчасти был вызван наблюдением Балаша, что тот размывает бинарные оппозиции классической философии (субъект/объект, внутреннее/внешнее, реальное/воображаемое), а это составляло нерв делезовского проекта по преобразованию посткартезианской философии»³. Балаш был одним из пионеров исследования особенностей медиума кинематографа. Как пишет К.МакДональд, «Балаш отмечал, что хотя кинематографические техники могут изначально обострять чувство отдаления и отчужденности, они являются частью новой визуальной культуры, которая обещала сделать видимой сокровенную жизнь вещей...»⁴. Внимание,

¹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. С. 128.

² Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 153.

³ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 129.

⁴ МакДональд К. Теория фильмов. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. С. 41.

которое Балаш уделял телесности опыта восприятия кино делает его идеи особенно актуальными и опережающими свое время по сравнению с идеями даже более знаменитых современников. Значение Балаша для современной кинотеории заключается в описании медиума кино как среды, изобилующей революционными возможностями для трансформации коллективного восприятия и мышления.

АВТОМАТИЗМ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ: СЛУЧАЙ С. КЭВЕЛЛА

Алексей Сидоров

Стэнли Кэвелл — единственный из значительных американских философов, в центре размышлений которого находились проблемы кинематографа. Анализу этих проблем он посвятил четыре книги и множество статей и заметок. Ключевым для понимания философии кино Кэвелла является следующий тезис из самой известной и влиятельной его работы на эту тему «Зримый мир. Рассуждение об онтологии фильма»: «здравый смысл — так и должно быть — подвергается угрозе и ставится под сомнение кинематографическим опытом»¹. Размышления Кэвелла о природе кинематографа и сущности киноопыта исходят из тезиса о том, что в повседневности мы «слишком привыкаем к тому, что случается с нами»² и забываем о загадке существования, а кинематографический опыт, подобно опыту философскому, способен пробудить нас из до-онтологической дремоты.

Особенность книги Кэвелла в том, что фильмы в ней исследуются «главным образом посредством воспоминаний о них, подобно снам»³. Этот подход принимает во внимание нашу вовлеченность в кино, или скорее тот способ, каким мы «вовлекаем фильмы в нас», так что они «становятся новыми фрагментами того, что происходит со мной»⁴. Но почему не пересматривать кино снова, уделяя внимание его шифрам и кодам? Как отмечает Уильям Ротман, Кэвелл противопоставил свой подход ставшему уже академическим в США способу

¹ *Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge: Harvard University Press, 1979. P. 212.*

² *Ibid. P. 119.*

³ *Ibid. P. 12.*

⁴ *Ibid. P. 145.*

анализа фильмов, заключающемся в том, чтобы выявлять идеологические репрезентации в фильмах, декодировать и критиковать их. «Студентам, занимающимся кино, принято говорить, что для того, чтобы научиться серьезно думать о фильмах, нужно порвать с личными привязанностями к фильмам, которые любишь»¹. Согласно Кэвеллу, такое наукообразие было бы преждевременным, поскольку, прежде всего, «дело заключается в том, чтобы осмыслить причины моего восприятия фильмов, каково оно есть»². Как писал Кэвелл в эссе «Эстетические проблемы современной философии», «проблема критика, как и художника, заключается не в том, чтобы отбросить свою субъективность, а том, чтобы включить ее, не в том, чтобы преодолеть ее в стремлении к общему согласию, а том, чтобы осваивать ее достойными подражания способами»³. Эта философская посылка вносит новизну в академическое изучение кинематографа. Кэвелл приветствует трудность обсуждения кино в условиях отсутствия устоявшегося текстуального и критического канона, поскольку это служит выдвижению на первый план опыта и желания сообщить его. Призывая к работе над осознанием фильма, книга представляет «человеческую критику», сопротивляющуюся техническим и теоретическим подходам, если они избегают или ослабляют опыт просмотра конкретных фильмов или киноопыт как таковой.

Современное кино обнаруживает себя в ситуации, в которой оказалось современное искусство вообще — когда невозможно обратиться к какому-то критическому консенсусу и приходится добывать уверенность на свой страх и риск в своих собственных терминах, возникших из раскрытия фактов опыта в своего рода феноменологической очевидности. Само занятие философией стало таким же трудным в совершенно новом смысле — философ больше не знает к кому и как обращаться, блуждает несистематическими путями в поисках смысла. Это же относится

¹ Routledge Companion to Philosophy and Film / Eds. P. Livingston, C. Plantinga. London; New York: Routledge, 2009. P. 345.

² Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. P. 12.

³ Cavell S. Must We Mean What We Say. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. P. 94.

и к философии кино, выражающей кинематографический опыт: в книге проговариваются приватные и идиосинкразические отклики на фильмы без притязаний на универсальность и законченность. Философ оказывается «лингвистическим феноменологом», который пытается вернуть осмысленность и выразимость утраченному живому отношению к себе, другим и миру, что согласуется со стремлением модернистского искусства к «присутствию».

Книга открывается эпиграфом из «Уолдена» Генри Дэвида Торо: «Отчего мир состоит именно из этих вот предметов, видимых нами»?¹. Эта фраза предваряет кэвелловскую аргументацию в пользу непрерывности между миром на экране и миром вне экрана: экранный мир «это буквально мой мир»². Также она указывает и на методологическую предпосылку, согласно которой на онтологические вопросы нужно отвечать исходя из дескриптивной и критической установки по отношению к «именно этим предметам», находящимся в нашем опыте. Оба этих аспекта сходятся в кэвелловском выражении опыта просмотра кино: «вам даны кусочки мира и вы должны соединить их так или иначе в те жизни, так же как вы поступаете с собственной»³. Проблема антиреалистического отношения к кино, согласно Кэвеллу, заключается в следующем: постулирование разрыва между кинематографическим и не-кинематографическим мирами упускает идею о том, что восприятие фильма является частью нашей ответственностью за смысл всего, находящегося в опыте.

Книга Кэвелла построена как своего рода «феноменология духа» в области кино, поскольку, во-первых, показывает трансформацию сознания зрителя (самого Кэвелла) от «естественного», непосредственного восприятия кино к его философскому пониманию, а, во-вторых, — развитие самого кинематографа от естественного отношения к миру (первая половина XX века) к рефлексивному (авторское кино второй половины XX века), так что в итоге Кэвелл даже отождествляет модернистское кино с философией, поскольку оно раскрывает

¹ Торо Г.Д. Уолден, или Жизнь в лесу. М.: Наука, 1979. С. 264.

² Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. P. 155.

³ Ibid. P. 156.

условия возможности видения, онтологические и гносеологические свойства медиума. Кэвелл различает художественную эпоху кино, когда новый медиум невинно представлял образы счастья, и абсолютную эпоху, когда кинематограф осознал, что эти беззаботные времена должны уйти в прошлое. В художественную эпоху первой половины XX века фильм осуществлял мифологическую функцию. Послевоенное же кино разрывается между «самообманом» в сартровском смысле — попыткой обновить старые форматы с нечистой совестью — и переходом к модернизму, самосознанию и философскому состоянию.

Кэвелл открывает свою книгу вопросом о том, что заставило его перейти от непосредственного отношения к кино как развлечению к критическому и философскому взгляду на кинематограф. Во-первых, одной из причин стало появление различных движений «новой волны» в Европе и их влияние на традиционное голливудское кино. Во-вторых — влияние модернизма и модернистской художественной критики, прежде всего Майкла Фрида и Климента Гринберга, и желание применить к кинематографу идеи, разработанные ими в отношении современной живописи. При сравнительном анализе живописи и кино неизбежно возникает вопрос: почему форма искусства, которая возникла непосредственно в модернистскую эпоху и с использованием модернистских технологий, так долго оставалось в стороне от модернистских художественных поисков? Серьезное отношение к кино как к искусству заставляет нас задаться вопросом о сильно затянувшемся вхождении кинематографа в эстетическое и интеллектуальное пространство модернизма. В то время, как другие искусства становились модернистскими, как удавалось кино избегать свойственной современному искусству саморефлексии? Почему кино захватило массы, тогда как другие искусства стали эзотерическими? Почему оно, в отличие от модернистского искусства, спокойно принимало конвенциональные ограничения и требования? Этот взгляд на кино как оставшееся невинным по отношению к модернистской сложности подрывает общераспространенную доксу о том, что кино — самое современное искусство. В противоположность этому Кэвелл утверждает, что кино в первой половине XX века

было последним традиционным искусством, поскольку принимало свою традицию как должное. В том время, как модернистские искусства оказывают разочаровывающее, «расколдовывающее» (если воспользоваться термином Макса Вебера, который он использовал по отношению к модерну в целом) воздействие, кино, наоборот, обладает мощнейшей силой очарования, околдовывания. Кэвелл обращает внимание на саму природу медиума кино, для того, чтобы объяснить способность фильма захватывать зрителей с такой непосредственностью. Кинематограф обладает тем, что Кэвелл, вслед за французским философом кино Андре Базеном, называет кинематографическим автоматизмом — способностью кинематографической техники запечатлеть мир без вмешательства человеческой субъективности. Базен в своей знаменитой статье «Онтология фотографического образа» утверждал, что фотография и кино благодаря своей технике механического репродуцирования без участия человека удовлетворяют исконную психологическую потребность в отображении реальности. «Впервые складывается такое положение, когда между предметом и его изображением не стоит ничего, кроме другого предмета. Впервые образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого вмешательства человека»¹. Поэтому, согласно Кэвеллу, первая эпоха истории кино была эпохой мифологической и магической. Магия медиума, способного запечатлеть саму реальность, удовлетворяла желание воссоздать мир в его собственном облике, которое было связано не с субъективистской волей к власти над творением, характерной для модернистского искусства, но, наоборот, с желанием сбросить с себя бремя творения, незримо присутствовать при обнаружении самой действительности.

На смену мифологической эпохе кино пришел модернистский кинематограф. Кэвелл объясняет эту смену, анализируя различные функции автоматизма в традиционном и модернистском искусстве. В этом контексте автоматизм у Кэвелла перестает быть особенностью кино и становится свойством всякого искусства.

¹ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 44.

Автоматизм, в таком понимании, отождествляется с медиумом как таковым — фотографией в кино, словом в поэзии, красками в живописи. В терминах Аристотеля можно было бы сказать, что медиум — это материальная причина. Но автоматические качества произведения искусства не ограничиваются его материальной или физической основой. Существуют другие факторы произведения, которые выступают как выразительные и, одновременно, ограничивающие условия того, что может реализовать искусство. Кэвелл относит к автоматизму также и формальные способы организации искусства — жанры, приемы и т. п.

В традиционном кинематографе отношение фильма к своему автоматизму — то есть, к фотографическому воспроизводству реальности — непосредственно. Автоматизм кино превращает его в искусство, удовлетворяющее наше желание видеть мир, и это искусство основывается, в том числе, и на нашей вере в то, что оно на это способно. Вопрос веры выходит на первый план, когда заходит речь о различии традиционного и модернистского кино: Кэвелл приписывает последнему как раз разрушение веры относительно традиционного использования автоматизма. Автоматизм кино отличается от автоматизмов других видов искусства своей «естественностью». В отличие от других художников, от режиссера не требуется овладеть автоматизмом своего искусства. Он дан ему сразу, благодаря тому, что зримый мир дает себя увидеть и благодаря способности камеры передавать другим то, что мир показал ее механическому аппарату. Кино получает свою силу с самого начала, так что режиссер может пользоваться этой силой наивно и нерефлексивно. Кино отражает формы самой современности, ритмы и типы современной жизни, описанные еще Бодлером, и названные Кэвеллом «современным счастьем» — красоту настоящего, современный опыт эфемерного, мимолетного и случайного.

Модернистское искусство возникло из изменившегося понимания метафизического положения человека («смерть Бога») и осознания того, что старые формы и традиционные средства стали неадекватными той реальности, которую искусство должно отображать. Живопись перестала ставить себе целью внешнее подобие миру, потому что миметическое сходство больше не выражало убеждения в связи искусства с реальностью. Визуальная

иллюзия не могла отныне представлять непосредственное присутствие как необходимое условие нашей связи с реальностью или говорить истину о нашей неспособности представлять непосредственную данность нас самих и мира друг другу. Ввиду прекращения естественного отношения к миру, модернистскому художнику приходится обратиться вовнутрь, начать рефлексировать о самом искусстве, о природе медиума, с которым он имеет дело в своем творчестве и экспериментировать с условиями возможности этого творчества. Тем не менее, автоматизм продолжает играть жизненно важную роль и в модернистском искусстве, поскольку модернизм означает не истощение «естественных» сил медиума, но необходимость их рефлексивно осмыслить. В то время как традиционный художник приводит в действие автоматизмы и использует их для достижения наилучшего результата, модернист исследует автоматизм сам по себе, раскрывает условия возможности создания произведения, границы и детерминации творческого процесса. Рефлексируя о своей музе, он создает не просто еще одно произведение, а осуществляет философское обнаружение диалектики свободы и принуждения. Исследование своей природы делает искусство самосознающим и автономным. Становясь рефлексивным, искусство приходит в состояние философии и оказывает соответствующее воздействие на зрителя.

Когда это состояние достигло и кино, то, что обеспечивалось естественной силой фотографического автоматизма — фиксация реальности в ее определенных чертах — перестало убеждать зрителя. Жанры и типы, которые «автоматически» предлагал традиционный кинематограф, перестали казаться адекватным отражением изменившегося лица реальности, их неадекватность поставила под вопрос саму природу кино. Потеряв наивное отношение к миру, фильм оказывается в модернистском затруднительном положении, в которое гораздо раньше попали другие искусства. Это означает, что фотографическое воспроизводство фильма перестает быть само собой разумеющимся. Кэвелл обозначает этот кризис так: мир отворачивается от нас. Кино больше не обладает силой представлять нам образы мира, в истинность которых мы верили бы. Прежние истории, жанры и типы утрачивают всякое

притязание на реальность. Чтобы остаться искусством, кино вынуждено было обратиться к себе самому и задать вопросом об условиях своей возможности.

Кэвелл назвал кино «подвижным образом скептицизма»¹, потому что оно удовлетворяет наше чувство реальности, даже когда этой реальности не существует (более того, *именно потому*, что ее не существует). Кэвелл, однако, отличает такой скептицизм от «карикатурного скептицизма»², выводящего из вышесказанного, что никакой реальности, проецирующейся на экран, не существует. Этот взгляд карикатурен, поскольку он видит скептицизм только с точки зрения потери веры во внешний мир, но не замечает того, что он может быть и средством восстановления убежденности. Для Кэвелла, скептицизм — это не итог, а средство; он не нигилистичен, а искупителен. Скептицизм исходит из подлинной тоски по миру и по способности передавать опыт. Но функция скептического сомнения не ограничивается только сомнением в реальности; скорее, будучи пропущенным через философскую рефлексию, он денатурализует мир, в котором я существую *и* натурализует мир, которому я чужд. Скептицизм обеспечивает постоянное колебание, которое не может быть превзойдено, но которое и не может остановиться на чем-то окончательно.

Ключевым термином, описывающим искупительную функцию скептицизма, является «признание». В признании опыт аффективно мотивированного сочувствия является приоритетным по отношению к когнитивной установке. Как сформулировал сам Кэвелл, модернизм вызвал к жизни забытое в новоевропейской культуре понимание того, что «признание — это дом знания»³. Признание — это восстановление отношений, которое, тем не менее, признает отъединенность сторон. Это попытка более полно осознать отношение или ситуацию, в которых принимаешь участие. Опасность и, в то же время, важность фильма заключается в том, что он представляет мир без меня, картину, в которой меня совсем нет. Кэвелл называет это миром *бессмертия*

¹ Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. P. 188.

² Ibid. P. 189.

³ Ibid. P. 110.

или *иллюзии*. Но Кэвелл видит также возможность найти для меня место в этой картине, сравнивая просмотр фильма с хайдеггеровским описанием заброшенности в мир. Сила фильма заключается в повторении опыта нашего травматического вхождения в чуждый мир, так что мы можем пробудиться от сна естественной установки для того, чтобы обрести самосознающее отношение к миру. Модернистский режиссер, как и остальные модернистские художники, имеет возможность признать отчужденность мира и дать ему возможность проявиться. Повседневный опыт похода в кино включается, таким образом, в широкий философско-исторический нарратив, повествующий о выпадении сознания из реальности. Смотря фильм, я предстаю перед миром, в котором я не представлен. Модернистская камера открыто признает свое существование вне показываемого мира, и, соответственно, зритель признает свою отъединенность от мира. В этом признании отъединенности раскрывается задача сродни хайдеггеровской рецептивности — позволения сущим быть вместо того, чтобы быть познанными для обладания. Раскрывая условия своего существования, фильм раскрывает условия нашего существования — и его задачи. Если фильм, как утверждает Кэвелл, «принимает наше бессилие как условие истинной явленности мира»¹, то это служит напоминанием о задаче «позволить миру случиться»². Можно сказать, что в онтологии фильма заключена и мораль кинематографического опыта. Показывая на экране реальность, фильм также экранирует реальность от нас, удерживает реальность от нас и перед нами. Это открывает для зрителя пространство для свободы и автономии, сочетая рецептивность по отношению к реальности с отказом от того, чтобы реальность диктовала нам свое значение. Наша дистанция по отношению к миру, удерживаемая современным кинематографом, становится не ограничением, а условием становления самосознания.

Для Кэвелла главная теоретическая проблема кинематографа заключалась в отношении зрителя к его киноопыту и самого кинематографического произведения к реальности. Что мы видим

¹ Ibid. P. 119.

² Ibid. P. 25.

на экране? Копию фактической действительности, виртуальный фантом или самостоятельный мир? В своих размышлениях Кэвелл опирался на работы французского теоретика кино Андре Базена, который видел специфику фотографии и кино в том, что он называл автоматизмом — способностью кинематографической техники запечатлеть мир без вмешательства человеческой субъективности. Согласно Базену, фотография и кино удовлетворяют давнюю навязчивую, выраженную уже в новоевропейском реалистическом искусстве, потребность человека в воспроизведении самой реальности, в создании ее копии, двойника. Фотография и кино способны на это более, чем другие формы создания образов, благодаря технике механического репродуцирования без участия человека. Психологическая потребность, которую реализм в конечном счете призван удовлетворять — это потребность в неразрушимости силами природы или преодоления смерти. Но эволюция искусства вместе с прогрессом цивилизации приводят к сублимации человеческого ужаса быть поглощенным временем. Эта сублимация движет развитием иллюзионистского реализма, С исчезновением веры в магию, отношения между копией и моделью становятся иллюзионистскими.

В период между древним Египтом и Новым временем духовный реализм преобладал над функцией образов, и искусство видит «свою первейшую задачу в выражении духовного содержания»¹ [1, 40], но, начиная с эпохи Возрождения выражение духовного содержания все больше сочетается с имитацией внешних форм, пока последняя не выходит на первый план. Изобретение фотографии в конце концов приводит к перевороту в отношениях между эстетикой и психологией. Вторжение механических средств в производство образов — использование камеры-обскуры Леонардо да Винчи для создания иллюзии трехмерного пространства, «в котором глаз воспринимал предметы как так же, как в реальности»², уже в эпоху Возрождения предвосхищало фотоаппарат — редуцировало реализм к сенсорному или перцептуальному реализму. Начиная с

¹ Базен А. Что такое кино? С. 40.

² Там же.

этого момента истории, западное искусство разрывается между эстетическим реализмом, выражающим духовные реальности, «когда натура выводится за ее пределы посредством символических форм, и психологическим реализмом, связанным со стремлением создать «двойника» видимого мира»¹. Вкус к определенному виду иллюзии, а именно иллюзии бессмертия, сменился вкусом к иллюзии как таковой.

Сила фотографии раскрывать саму реальность меняет соотношение между субъектом и объектом и меняет источник творческой силы искусства, так, что она больше не находится в художнике. Мир дается нам как образ самого себя, который больше не обременен субъективностью смотрящего. Сказанное по поводу фотографии Базен считает верным и в случае с кинематографом, с тем расширением, что кино способно запечатлеть и движение во времени. «В этой связи кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении»².

Какое же применение этой теории находит в своей книге Кэвелл? Собственные рассуждения Кэвелла являются результатом развития, обогащения нюансами, подведения строгого философского базиса под непростую и часто ошибочно трактуемую базеновскую философию кино, и придания глубокого экзистенциального смысла базеновским построениям. Когда Кэвелл говорит о том, что фотография превосходит субъективность «посредством автоматизма, посредством устранения человеческого агента из задачи воспроизведения», он в точности следует за Базеном. Кэвелл пишет: «Если фотография удовлетворяет желание, то она удовлетворяет желание присущее не только художникам, но человеческое желание, усилившееся на Западе, начиная с Реформации, избежать замыкания в субъективности и метафизической изоляции — желание способности войти в контакт с этим миром...»³. Кэвелл, следовательно, связывает автоматизм с западным экзистенциальным кризисом, который возник после заката

¹ Там же. С. 40–41.

² Там же. С. 44.

³ *Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. P. 21.*

средневекового религиозного идеализма. А именно, желание свести на нет условие субъективности, которая вклинивается между нами и природой, как бы денатуализируя опыт природы стало следствием ослабления власти религии на Западе после Ренессанса и Реформации. Протестантское отношение к Богу «напрямую», без посредничества церкви имело секулярный аналог в культурной сфере в стремлении установить прямое отношение к природе. Фотография одновременно, и, кажется, парадоксально регистрирует нашу отчужденность от мира, устраняя субъективность, и, в то же время, и благодаря этому, обещает непосредственный доступ к реальности. Тем самым, она является как бы искуплением того самого первородного греха субъективности, о котором речь шла выше, и возвращает человека в состояние невинности.

В то время как Базен описывает соревнование фотографии и живописи в достижении иллюзионистского реализма, Кэвелл утверждает, что в своих поисках визуальной реальности оба искусства идут разными путями. Если живопись вынуждена смириться с отдалением реальности и с неизбежностью становится модернистской, то фотография наоборот утверждает присутствие мира за счет отсутствия нас. Кэвелл переносит акцент с неоднозначной базеновской идеи реализма на понятие «присутствия». Присутствие для Кэвелла — это духовная категория, в разработку которой вовлечены все искусства модерна. Вопрос о присутствии лежит в основе его озабоченности субъективностью, в той мере, в какой она препятствует человеку и природе быть полностью данными друг другу. Источником отпадения от реальности было утверждение человеческого Я. Кинематограф с самого начала избавляет нас от этой помехи, поскольку изображает мир, в который больше не вклинивается субъективность.

Кэвелл исследовал онтологические проблемы кинематографа в их связи с природой самого кинематографического медиума — технологической основы кинообразов и киноопыта. Для описания специфики медиума кино Кэвелл использует понятие автоматизма. Кинематографический автоматизм — способность кинематографической техники запечатлевать мир без вмешательства человеческой субъективности — давно занимала

умы теоретиков кино. Так, Ж.Рансьер, говоря о режиссере Жаке Эпштейне, который одним из первых еще в 20-ые годы подверг кинематограф теоретической рефлексии, замечает: для Эпштейна фильм был искусством, в котором человеческий разум «подчинен другому разуму, разуму машины, который не хочет ничего, не хочет создавать какие-либо истории, но просто записывает бесконечность движений, из которых возникает драма в сто раз более интенсивная, чем драматические перипетии судьбы»¹. Эта способность кино была названа автоматизмом. В своей книге «Зримый мир. Размышления об онтологии фильма» Кэвелл обращается к понятию автоматизма в четырех разных случаях.

Первое размышление об автоматизме связано с известной идеей французского теоретика кино Андре Базена о том, что фотография и кино удовлетворяют давнюю навязчивую, выраженную уже в новоевропейском реалистическом искусстве, потребность человека в воспроизведении самой реальности, в создании ее копии, двойника. Согласно Кэвеллу, автоматизм кино снимает с зрителя бремя субъективности и обещает непосредственный доступ к реальности.

Второе рассуждение Кэвелла об автоматизме касается связи автоматизма и медиума кино. Автоматизм является средством, благодаря которому медиум выходит за свои пределы — к миру, к человеческой реальности и природе. По сути, автоматизм обеспечивает кино возможностями по крайней мере двух «медиумов». Первый — это целлулоидная эмульсия, на которой, благодаря автоматичности фотографического механизма, запечатлеваются образы реальности. Второй — сама реальность, человеческая и природная. Первое значение автоматизма Кэвелл имеет в виду, когда говорит об устранении субъективного участия в процессе репрезентации, второе же предполагается, когда речь идет о том, что сам мир позволяет себя увидеть во всех подробностях. Так, в Главе 11 «Медиум и медиа фильма» он говорит о том, что прежде называл фотографической основой кино так: «последовательность автоматических проекций *мира*»². Мир проецирует себя в фильм; таким образом то, что он сулит, эффект

¹ *Ranciere J. Film Fables. Oxford: Berg, 2006. P. 2.*

² *Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. P. 72.*

откровенности, присущий кино, связан с явлением самой реальности. Он не искажен теми помехами, с которыми сталкиваются все другие искусства.

В своем третьем значении автоматизм у Кэвелла перестает быть особенностью кино и становится свойством всякого искусства. Автоматизм, в таком понимании, отождествляется с медиумом как таковым — фотографией в кино, словом в поэзии, красками в живописи. Но автоматические качества произведения искусства не ограничиваются его материальной или физической основой. Существуют другие факторы произведения, которые выступают как выразительные и, одновременно, ограничивающие условия того, что может реализовать искусство. Кэвелл относит к автоматизму также и формальные способы организации искусства — жанры, приемы и т. п. Так понимаемый автоматизм должен прояснить разницу между традиционным и модернистским искусством. Автоматизм кино отличается от автоматизмов других видов искусства своей «естественностью». В отличие от других художников, от режиссера не требуется овладевать автоматизмом своего искусства. Он дан ему сразу, благодаря тому, что зримый мир дает себя увидеть и благодаря способности камеры передавать другим то, что мир показал ее механическому аппарату. Кино получает свою силу с самого начала, так что режиссер может пользоваться этой силой наивно и неререфлексивно. Тем не менее, во второй половине XX века модернистские проблемы проникают и в кинематограф, который начинает изучать средствами кино свою собственную природу и свое отношение к реальности.

Здесь возникает четвертое значение автоматизма кино в книге Кэвелла в его соотношении со скептицизмом. Тот эффект, который обеспечивался естественной силой кинематографического автоматизма — доверие к реальности — перестал достигаться. Кино больше не обладает силой представлять нам образы мира, в истинность которых мы верили бы. Тем не менее, для Кэвелла этот скептицизм не означает отказ от онтологии. Скептицизм исходит из подлинной тоски по миру и по способности передавать опыт. Но функция скептического сомнения не ограничивается только сомнением в реальности; скорее, будучи пропущенным через философскую рефлексию, он ставит под вопрос мир, в котором я существую, и знакомит с миром, которому я чужд. В

кинематографическом опыте воспроизводится экзистенциальная травма вхождения в реальность, которая нам чужда. Вот почему, по мысли Кэвелла, современный кинематограф имеет философское значение. Он не просто рассказывает истории, но раскрывает условия опыта субъекта и его отношение к реальности.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ И ЭФФЕКТ ПРИСУТСТВИЯ ИНОЙ РЕАЛЬНОСТИ. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА В КОНЦЕПЦИЯХ М. РИШИРА И Х. У. ГУМБРЕХТА

Светлана Никонова

Введение: потустороннее и мифическое

Нет сомнений в том, что художественный опыт и практика тесно связаны с принципом фантазии. В искусстве мы имеем дело не только с фиксацией вымысла, но и с созданием иного пространства, отличного от посюстороннего. До некоторой степени художественную деятельность можно сравнить с религиозной или метафизической, по крайней мере она следует из той же удивительной человеческой способности умножать мир новыми сущностями, существами, идеями. В истоках своих искусство можно считать второй стороной мистического опыта странствия духа в потустороннем пространстве, находящемся за пределами обычной воспринимаемой реальности. Искусство, с этой точки зрения, есть материальное выражение религиозного опыта, одна из форм религиозного обряда. И вот в этом состоит суть нашей проблемы: художественная деятельность скорее напоминает обряд, материализацию мифа, нежели сам миф в его сокровенной потусторонней сути. С течением времени, в ходе рационализации и демифологизации, искусство обращает мифическую фантазию в вымысел, точнее, заставляет понять фантастическое пространство мифа как субъективную активность продуктивного воображения. Между воображением и фантазией наблюдается тонкое, но существенное различие, напоминающее различие между сказкой и мифом. Наш тезис состоит в том, что в современном мире на пике демифологизации и возрастания технической оснащенности мы вновь окунаемся в пространство мифической фантазии в области техники кинематографа,

позволяющего создавать образы, несходные с образами традиционного искусства. И если продолжить сравнение религиозного опыта и обряда, то кинематограф не сходен с обрядом, потому что в кинематографическом опыте не так много активной деятельности, он есть именно опыт — опыт погружения в фантастическую реальность, которая теперь воспринимается нерелигиозно и не-метафизически, но от этого не теряет, но лишь обретает еще большую плотность внеположного потустороннего существования. За отсутствием субъективной активности при восприятии, она больше не может восприниматься просто как вымысел, ведь мы ничего не вымышляем (огромный коллектив создателей фильма занимается сложнейшей и вполне «реальной» организационной и технической деятельностью, а зритель просто погружается в новый мир, который он видит, и ему не надо ничего придумывать). Как нам представляется, современный кинематограф часто оказывается весьма рефлексивным в отношении вопроса об онтологическом статусе той реальности, в которую погружает зрителя, — притом не только и не столько авторское кино, сколько кинематограф широкого проката. Иное пространство — пространство потустороннее, грань с которым стирается, а его «воображаемый», «вымышленный», художественный характер ставится под вопрос. Кино стирает грань между реальным и ирреальным, делая опыт восприятия потустороннего мира реальностью. И кино ставит внутри себя вопрос об этом стирании, активно задействуя эту тему — тему стирания границы с потусторонним, тему потусторонней реальности и ее вторжения в реальность посюстороннюю. Вопрос ставится не только на уровне «сюжета», «концепции», но скорее на уровне приемов демонстрации этого стирания. И тогда можно сказать, что кинематограф, демонстрируя в рамках своего образа стирание грани посюстороннего и потустороннего, на деле совершает самореференциальный акт, отсылающий к вопросу о стирании грани между кинематографическим и реальным. Так что через кинематограф потустороннее проникает в нашу посюстороннюю жизнь в большей мере, чем через любой опыт воображения, поскольку воображение поддерживает границу между собой и «реальностью», а кинематографическая фантазия эту границу стирает и разрушает.

Движение к созданию фантастического пространства присуще всем искусствам, к примеру, можно реалистично нарисовать предмет, но, кроме того, посредством живописи можно создать иллюзию иного пространства, даже если внутри него находятся нереалистичные предметы.

И все же пространство живописи очень настойчиво демонстрирует свою иллюзорность. Оно создает воображаемое пространство как пространство вымысла. Воображение зрителя странствует в этом пространстве, по сути, создавая его своим взглядом. Воображение занимает активную позицию, даже невзирая на то, что, пользуясь определениями феноменологической эстетики Ж.-П. Сартра, воображающая позиция устраняет нашу экзистенцию¹. Пространство воображения противостоит реальности, и все же воображающая позиция есть интенциональная позиция сознания. Недаром известный современный композитор и теоретик В.Мартынов определяет то, что представляет собой искусство, или же, быть точнее, эстетически определяемое искусство, отличающееся от мифической религиозной практики, таким образом: «Сущность искусства заключается именно в том, что оно указывает на некую реальность, само этой реальностью не являясь»²

Наш тезис состоит в том, что кинематограф существенно отличается от других искусств, даже создающих воображаемую реальность. Трудно отрицать, что в кинематографе присутствует мощнейший художественный потенциал, потому практически нет смысла спорить о том, является ли кино искусством. Тем не менее можно утверждать, что в некотором смысле кинематограф являет собой нечто большее, нежели искусство, и специфика его состоит именно в этом превышении. А именно, перефразируя слова Мартынова, кинематограф способен не просто указывать на реальность, сам этой реальностью не являясь, но и создавать иную реальность, которой сам в действительности является, а точнее, раскрывать перед зрителем иную реальность,

¹ Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001. 318 с.

² Мартынов В.И. Зона opus-posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика–XXI, 2008. С. 11.

кинематографическую реальность, развертывающуюся непосредственно в киноленте. Это новая реальность, постигаемая в непосредственном опыте ее созерцания и погружения в нее. Воображение в данном случае играет гораздо менее активную роль, хотя эта роль существенна — но она настолько же существенна и при восприятии всего феноменального мира, развертывающегося перед нами, когда мы занимаем, говоря словами Сартра «реализующую» позицию.

Данное отличие кинематографа, на наш взгляд, можно описать также обращаясь к феноменологической эстетике. Такое отличие еще один французский феноменолог конца XX — начала XXI вв., Марк Ришир проводит, опираясь в этом на размышления Э. Гуссерля, между *воображением* и *фантазией*. Фантазия, по мнению Ришира, устраняет интенциональность. Ришир рассматривает фантазию как присущую художественной деятельности вообще, и в этом смысле любое искусство до некоторой степени есть нечто большее, чем эстетически воспринимаемое искусство в приведенном выше определении. Он не говорит о кинематографе. Тем не менее, мы могли бы предположить, что именно в случае кинематографа фантазия как противоположность воображения проявляет себя наиболее отчетливым образом. Пространство кинематографа не иллюзорно, оно не указывает на иную реальность, которую зритель должен был бы вообразить, но втягивает его в реальность, которая существует независимо от него.

Однако, что это за реальность? Как нам представляется, современный кинематограф часто являет себя весьма рефлексивным в этом вопросе: он ставит вопрос о статусе реальности как таковой и подвешивает его в неразрешимом состоянии. Граница между реальностью «реальной» жизни и реальностью кинематографического пространства стирается в кинематографическом опыте.

Поэтому, возможно, весьма частой для современного кино является и тема стирания границы между посюсторонним и потусторонним, между миром живых и миром за пределами жизни. Мы бы могли определить отличие кинематографа от других искусств как отличие мифа от художественного вымысла. Мифическая фантазия раскрывает то, что находится сверх сущего,

и что реальнее, чем сама реальность, погружая нас в потустороннее странствие в мире духов. Потому, возможно, онтологические искания кинематографа так часто прикасаются к теме смерти и посмертного существования. Нигде более с такой силой эффекта присутствия невозможно раскрыть потустороннее, которое не просто является плодом воображаемых раздумий, но активно вовлекает в себя, стирая посюстороннее существование зрителя. Особенно это заметно в тех образцах кинематографических повествований, которые, согласно своему сюжету, раскрывают перед нами историю путешествия в потустороннем.

Тем не менее именно кинематограф представляется также и тем самым путем, по которому движется эстетическая ирреализация и виртуализация мира, и соответственно можно обнаружить некоторое противоречие между эстетической демифологизацией, констатация которой характерна для современной теории, и созданием новой мифической реальности, которое мы намереваемся пронаблюдать в кинематографическом опыте. Потому в данном очерке нам бы хотелось остановиться подробнее на нескольких пунктах относительно кинематографического опыта: во-первых, мы бы хотели наметить черты и границы этого противостояния или этой двойственной тенденции; во-вторых, остановиться подробнее на проблеме фантазии, опираясь в этом на позицию М. Ришира; в-третьих, указать на связь кинематографического опыта с созданием пространства присутствия, связь кинематографа с проблемой телесности, опираясь на концепцию Х. У. Гумбрехта.

От симуляции к фантазии

В современном мире эстетическая сфера, или сфера свободной виртуализированной чувственности захватила практически всю жизнь, проникла во всех уголки существования, придавая им своей акцентировкой формальности оттенок «симулятивности», некое онтологического, сущностного недостатка, который, как ни странно, впервые мы можем обнаружить в кантовском определении эстетического суждения на основе принципа «как если бы» (как мы помним, эстетический объект, по Канту, воспринимается и, соответственно, суждение выносится так, «как

если бы» красота существовала вне нас — но мы знаем, что ее вне нас нет, «как если бы» основанием существования эстетического объекта была некая цель, но мы знаем, что цели нет, «как если бы» суждение было всеобщим, но мы знаем, что это невозможно, и нет оснований дискутировать о вкусах, и т. п.). И тем не менее в этом мире искусство оказывается в достаточно странном положении. Подобное положение со всей возможной резкостью и крайней степенью пессимизма охарактеризовано Жаном Бодрийяром, в чьей концепции яростно проводится идея этой поглощающей и всестирающей симулятивности современного существования: «Современное искусство ничтожно!»¹ — объявляет он.

После тотального бунта или, пользуясь вновь словами того же Бодрийяра, «оргии» модерна, доводящего художественное действие человека — уже неотличимое в своем творческом акте от акта сотворения своей жизни как искусства, как собственного радикального произведения, — до предела возможностей, разрушившего все границы и формы, находящегося в состоянии непрерывной трансгрессии, искусство достигает словно некоей остановки, некоего тупика, в котором оказывается возможным только бесконечное повторение и воспроизведение, словно бег на месте, переходящий в плоскость того, что Бодрийяр называет «транс-эстетикой»². Причем эта остановка происходит по всему пространству художественных практик, задолго до того расслоившихся на практики создания «массового» товара, объекта развлечения и потребления, и на авангардные эксперименты, исследующие границы возможностей формы искусства и ее воздействия на человеческое восприятие. Хотя продукты массовой культуры, какими бы эстетически изящным ни были, автоматически выпадают из сферы того, что принято называть искусством, тем не менее, транс-эстетическая остановка поражает обе области. Любопытно отметить, что внутри потребительской индустрии производства эстетически-развлекательного в течение XX столетия непрерывно появлялись новые расслоения, одновременно стирающие границы «массового» и «элитарного»

¹ Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. С. 165.

² Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. М.: Добросвет, 2000. 257 с.

(четко — но весьма условно — проведенные теоретиками модерна), но тут же делающие их еще более непроходимыми. По сути, любое творческое экспериментирование немедленно выбрасывает свой результат за пределы «массового», оставляя «массовое» в еще более убогом положении, чем оно было прежде. Эти постоянные расслоения можно пронаблюдать во всех сферах, которые изначально создавались как чисто развлекательные и коммерческие и подвергались резкой критике теоретиками «высокого» искусства: в джазе, рок-музыке, даже поп-музыке, в дизайне, в моде, в рекламе, где угодно. Все они проходят этот путь расслоения во все убыстряющемся темпе, буквально с первого шага по направлению к попытке творческого эксперимента становясь перед лицом той же невозможности и поглощающей пустоты, с которой после долгих поисков и творческого экстаза столкнулись художники модерна. Они сталкиваются с кризисом репрезентации, с невозможностью выражения или представления того, что стремились представить, или с проблемой онтологической пустоты. Жан-Франсуа Лиотар, теоретик постмодерна, фиксирует эту проблему в известной небольшой статье «Ответ на вопрос: что такое постмодерн?». Он говорит о том, что постмодернистское искусство, окончив погоню модерна за ускользящим непредставимым, стремится указать на непредставимое в самом представлении¹. И это одновременно глубочайший рефлексивный прорыв — и тотальный кризис, делающий невозможным любой жест представления или же любой художественный жест. Художественная сфера распадается на тотальную симуляцию и тотальную невозможность. Стоит ли удивляться пессимистической оценке Бодрийяра?

Но дело не в том, что нельзя больше рисовать, писать стихи или писать музыку. Все это остается, причем достигает степени небывалой никогда прежде умелости, изощренности, эстетической привлекательности и сложности. Современные умельцы в эстетической сфере способны создавать объекты, вызывающие головокружение и восторг: рисовать любыми красками на любой поверхности с фотографической точностью, создавать

¹ *Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem*'93. М.: Ad Marginem, 1994. С. 322.

изображения объемные, обманывающие иллюзией движения, писать прекраснейшие мелодии для всех инструментов, начиная с древнейших и кончая новейшими средствами электроники, реконструировать или создавать небывалое. Однако все это больше не имеет смысла в передаче некоего глубинного «общего» значения, сохраняя видимость репрезентации, не является собственно репрезентацией, но является симуляцией, копией без оригинала в еще большей мере, нежели безликая массовая продукция. Несмотря на то, что эти объекты способны вызывать восторг и быть эстетическим событием, без цели и смысла, для каких-то ограниченных групп вдруг случайно столкнувшихся с этой «эпифанией» эстетического людей. Лиотар говорит о кризисе метанарративов. Первый и главный метанарратив, который отвергается здесь — это метанарратив онтологии, сказочная греческая история об «архэ», правящем первоначально бытия, поддерживающем порядок и единство мира. «Архэ» не стоит за этими эстетическими актами, что бы они ни представляли, и они оказываются не более чем иллюзорными вспышками ни с чем — даже с коммерцией! — не связанного наслаждения. Это делает их одновременно чистыми и почти божественными, и в то же время еще более «ничтожными», чем имеющую за собой хотя бы экономическое «архэ» коммерческую структуру потребления.

И однако в этом мире кризиса искусства, пришедшего как будто к некой последней точке, которую отечественный композитор и теоретик Владимир Мартынов удачно обозначил однажды как зону посмертного существования, зону “*opus-posth*”¹, одно явление, на вид похожее на искусство, одна эстетическая и в то же время коммерческая практика, создающая иллюзии, подобная рассказыванию сказки или написанию романа, однако ярко визуализированная, связанная и с творчеством, и с экспериментированием, и со старыми смыслами, и с новыми технологиями, привлекающая как массового зрителя, так и авангардного творца, остается не просто бурно развивающейся, но словно стоящей в стороне от этого поглощающего «ничтожества». Словно она не сталкивается с онтологическим кризисом — или

¹ Мартынов В.И. Зона *opus-posth*, или Рождение новой реальности. 288 с.

напротив, сталкивается с ним в наибольшей мере? Этой практикой, этим явлением, этим жанром, этим видом эстетической деятельности является кино. В течение полутора столетий оно идет обратным путем — от технического новшества и коммерчески успешного развлекательного товара — к искусству. С самого начала существования в качестве эстетической деятельности разделенное на массовое и элитарное, оно движется обратным путем к их слиянию. Если еще для середины XX века было очевидным различие между авторским кино, коммерчески проигрышным и непонятым неподготовленному зрителю, и простыми стандартизированными развлекательными или пропагандистскими лентами, то в современной ситуации, хотя отчасти разделение сохраняется, тем не менее многие явные кинематографические шедевры имеют массовый спрос и коммерческий успех. Не случайно престиж и качество фильма измеряются не только оценками критиков и полученными премиями, но и кассовыми сборами. Как будто последний элемент тотальности, того, что интересно «для всех», последний отзвук погибшего «метанарратива» сохраняется именно за кино. Но если этим метанарративом был нарратив об «архе» во всех его модификациях: онтологический нарратив о «вещи в себе», о скрытой субъективности, о скрытом центре всего, — не становится ли в современном мире кино ареной решения онтологической проблемы или, может быть, ареной рефлексии о ней на метауровне: рефлексии о кризисе, а также возможности или невозможности метанарратива? В этом контексте интересно утверждение Бориса Гройса о том, что именно в рамках массовой культуры мы сталкиваемся в современном мире с наиболее острой постановкой онтологической проблемы, которая может быть охарактеризована как проблема неразрешимого подозрения — ведь критике подвергается как утверждение о том, что скрытое «архе» есть, так и о том, что его нет. «Подозрение» есть колебание в невозможности утверждать хоть что-либо, тем не менее оставляющее нас в рамках онтологической проблематики, где мы в самом утверждении о том, что «нет ничего вне текста» вынуждены видеть скрытое предположение о существовании того самого, что опровергается. Оно возникает в самой возможности противопоставления через отрицание. Раз мы можем сказать «нет»

и провести границу, мы должны предполагать присутствие этого отсутствующего, которое мы через это «нет» утверждаем. И вот, по сути дела, это «нет» в отношении реальности вне текста, внесимулятивной, внеэстетической реальности и становится тайным предметом массового кинематографа. Гройс говорит: «Это особенно характерно для голливудского мейнстрим-кино, где под подозрение попадают почти все мыслимые субмедиальные пространства: в этих фильмах автомобили, холодильники, компьютеры или телевизоры — не говоря о чужих и прочих космических пришельцах — излучают целенаправленную и последовательную энергию разрушения. Современная массовая культура — это прежде всего культура радикального сомнения, тогда как доминирующий философский дискурс, отрицающий субъективность, напротив, кажется утешительным и успокаивающим»¹.

Для английского теоретика Стивена Барбера, в чьих работах многоплановость и перипетии современной культуры анализируются на примерах огромного спектра проблем, от урбанистики и архитектуры и до специфики современного японского менталитета, находящего в кино одно из мощнейших средств выражения, преобразующего этот вид технической деятельности и преобразующего западную кинематографическую традицию, кинематографический опыт и его трансформации являются основным связующим моментом рассуждений. В работе 2010 года «Покинутые образы: фильм и конец фильма» (*Abandoned Images: Film and Film's End*) он утверждает, что кинематограф тесно связан с идеей смерти и упадка². Барбер утверждает эту идею на примере урбанистического описания заброшенных кинотеатров Лос Анджелеса, грандиозных зданий, предназначенных для массового показа фильмов, построенных в 1930-е гг. и пришедших в упадок с началом цифровой эпохи кинематографа. В них проявляет себя тенденция к созданию мощных метанарративных конструкций модернистского типа,

¹ Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. М.: Художественный журнал, 2006. С. 28.

² Barber S. *Abandoned Images: Film And Film's End*. London: Reaktion Books, 2010. 185 p.

призванных, как мы могли бы сказать в нашем контексте, для создания последних метанарративных, по сути своей, тоталитарных образов модерна, иллюзорной репрезентации, теперь оказавшейся, тем не менее, отвергнутой новой ступенью глобализации в пост-модерном обществе. Упадок этих кинотеатров и этой идеи позволяет продемонстрировать приверженность кинематографа к ничто и смерти, к тому самому столкновению с онтологической пустотой, о которой мы говорили выше как о свойственной структуре мышления модерна. Также Барбер подчеркивает в кино его травматический эффект. Цифровая эпоха меняет отношение, однако встает вопрос, насколько далеко она отходит от контакта с этой пустотой, лишается ли оно этого травматизма, или просто переводит проблему на более изощренный и высокий уровень рефлексии, для которого предшествующие способы восприятия, выраженные также и в архитектуре огромных кинотеатров, оказываются неуместными.

Барбер обращает внимание на переход от пленочного к цифровому кинематографу. Переход этот предполагает устранение «документального» элемента в кино, технически запечатлевающего присутствующие вещи, представляющего собой их реальный след. Это оказывается существенным даже несмотря на то, что виртуальная репрезентация старого кино заменяла вещи их иллюзорными копиями, вытесняла в реальность вещей до полного ее уничтожения в воображаемом пространстве, воссоздающем новые символические структуры и тем самым прикрывающем «рану реальности».

О «ране реальности» в своем «Киногиде извращенца» говорит Жижек, причем утверждая, что именно кино позволяет не только прикрыть ее, но и добраться до нее, ощутить ее в полной мере, раскрыть нечто за пределами репрезентации. Разворачивающееся репрезентативное действие скрывает черноту экрана, черноту или пустоту зрачка глаза, или же сливного отверстия (все образы Жижек уподобляет друг другу на основе знаменитого гегелевского определения субъективности как «ночи мира», акцентированного в интерпретации Гегеля А. Кожевым). Чернота экрана оказывается чернотой онтологического, или, пользуясь словами Гройса, медиаонтологического подозрения о субмедиальном носителе, до которого мы не можем добраться, будь он «вещью в себе» или

неким «подозрительным субъектом». Здесь открывается рана, и разворачивающееся действие скорее не скрывает, но раскрывает ее, обнажая свой виртуальный характер, а вместе с собой и виртуальный характер всей «реальности».

В таком случае, если на фоне этого черного пространства, из глубин этой «ночи мира» поднимаются, скрывая ее, не воображаемые образы «реальности», развенчивающие последнюю как симулятивную проекцию воображения, но явления чистой *фантазии*, мы вновь стираем границу между пространством телесного присутствия зрителя и фантастическим действием на экране, только на этот раз в пользу фантастического действия. Нерепрезентативное на техническом уровне, пусть это, на первый взгляд, и незаметно, благодаря новой структуре производства, это фантастическое пространство создает собственную реальность, напоминающую реальность мифа. Если вновь воспользоваться словами Жижека, кино позволяет нам увидеть нечто более реальное чем сама реальность — и как в сакральных практиках древности, это «более реальное» есть миф, непосредственное вторжение фантастического, его реальное присутствие, которое оказывает на воспринимающего непосредственный захватывающий и трансформирующий эффект. Если воспринять кино как одну из репрезентаций, но как миф, как практику пребывания в фантастическом, то, с одной стороны, ставится под серьезный вопрос его статус в качестве эстетически воспринимаемого искусства, поскольку искусство всегда оказывается указанием, требующим интерпретации своего значения, и его опыт дистанцирован. Однако, с другой стороны, кино становится действительным средоточием решения онтологической проблемы, своеобразным «ходом» в потустороннее, подобным кроличьей норе из «Алисы в стране чудес», или шаманской избушкой инициационных ритуалов, который В. Я. Пропп находил в основе волшебной сказки (сказка, в этом смысле, морализируя смысл инициации, превращает непосредственность обряда приобщения к сакральному в рационально осмысливаемый акт, существующий в форме

художественного изложения¹).

Завершая «Киногид извращенца», Жижек произносит следующие слова: «Нам необходимо кино, чтобы понять сегодняшний мир. Лишь в кино мы можем увидеть жизненно важное измерение, с которым не готовы столкнуться в реальной жизни. Если вы пытаетесь понять, что в реальности более реально, чем сама реальность, смотрите художественные фильмы»². Однако, возможно, именно теоретический элемент, элемент понимания, является здесь вторичным. Чтобы жить в современной реальности и пребывать в общности с ней, а также с другими присутствующими в этом глобальном пространстве людьми, современный человек должен смотреть художественные фильмы, не потому что они передают ему общезначимые культурные коды или репрезентируют определенные методы социализации, а потому что они погружают его в непосредственность присутствия в реальности, большей чем сама реальность, и притом общей с другими — в гораздо большем смысле, чем разобренная и атомизированная социально-экономическая реальность — и позволяют ему быть в большей мере, чем он есть в обычной повседневной жизни.

Высказанное есть лишь предположение, которое может натолкнуться на огромное количество противоречий и контртенденций при опыте восприятия фильмов. Однако сила воздействия современного фантастического кинематографа, создающегося все в большей мере при помощи исключительно цифровых технологий, причем сила, независящая от элемента репрезентации, сравнения с «реальным», а захватывающая именно благодаря отсутствию в реальности того, что разворачивается на экране чрезвычайно велика. Влияние, хотя и очень неоднозначное, которое он оказывает на сознание и психику людей, столь мощно, что можно предположить, что он способен к реальным трансформациям. Эти трансформации пока практически неконтролируемы, а часто оставляемы без внимания, так что предложенная Жижеком концепция понимания может

¹ *Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2009. 331 с.

² *The Pervert's Guide to the Cinema* [Видеозапись] / directed and produced by Sophie Fiennes; writer Slavoj Žižek. UK; Austria: Netherlands, 2006. 150 min.

представляться весьма действенным средством их изучения, не сводимым к применению какой-либо теории кинематографического опыта. Когда речь идет о понимании мифа, речь не идет о его интерпретации. Миф не нуждается в интерпретации, поскольку он есть, но он нуждается в том, чтобы научиться жить в его реальности, не будучи ею уничтоженным, травмированным, выброшенным в ничто. А для ориентации в реальности присутствия хороши все теории и средства, как для мифического героя хороши все волшебные помощники, позволяющие ему добраться до волшебной страны и овладеть сокровищем.

Понятие фантазии у Марка Ришира

Французский феноменолог Марк Ришир (1943-2015), развивая концепцию фантазии Э. Гуссерля, проводит существенное различие между фантазией и воображением, поскольку речь о фантазии идет, когда присутствует перцепция «чего-то такого, что находится по ту сторону (или за пределами) как реального, так и фиктивного»¹. Он полагает, что в фантазии «“перцепция” выходит за рамки как воспринимаемого в восприятии..., так и интенционального объекта воображения, возникающего в том случае, когда есть наглядное изображение воображаемого объекта, “перцептивная” видимость, некий образ-объект, Bildobjekt, который в действительности является симулякром»². Действие фантазии Ришир рассматривает на примере театральной игры актера, благодаря которой персонаж возникает в некоем «ином пространстве» и именно в нем воспринимается зрителем, также перенесенным фантазией в это иное пространство. При этом реальное, говорит Ришир, «не рассеивается в воображаемом». Напротив, «само это реальное... превращается в вымысел реального»³. Именно это позволяет избежать симулятивности, поскольку в данном случае фантастическое, в отличие от воображаемого, не является копией, но совершенно

¹ Ришир М. Феноменология поэтического элемента // Horizon. Феноменологические исследования. 2016. Т. 5. № 1. С. 282.

² Там же.

³ Там же.

самостоятельным пластом существования. Таким образом Ришир преодолевает элемент «ирреализации», присутствующий в феноменологической эстетике Ж.-П. Сартра, который, очень сходным образом описывая театральную игру, настаивает на том, что «не персонаж *реализуется* в актере, но актер *ирреализуется* в своем персонаже»¹. Но если Сартру удастся, таким образом, различить на феноменологическом уровне воображаемый и реальный планы перцепции, то Ришир идет дальше, утверждая фантазию как некий до-интенциональный акт, первичный по отношению к любому иному акту восприятия. По словам отечественной исследовательницы А. Детистовой, «в отличие от воображения, фантазия, основополагающий термин для всей мысли Ришира..., есть не интенциональный акт, а “прото-онтологический” и “архитектонический” процесс»². Также она отмечает, что «обращаясь к опыту фантазии, мы можем подтвердить, что в фантазии вовсе не воспроизводится некий образ, отсылающий к оригиналу. Мы просто не можем выделить в фантазии объект, который бы имел функцию представительства другой вещи»³.

Ришир утверждает, что именно этот акт лежит в основе любой художественной деятельности, полагая, что это определение можно распространить «на всё поле эстетики, включив в него живопись, музыку, поэзию и роман»⁴. Так же поступает и Сартр. Однако ввиду возникшего уточнения понимания фантазии у Ришира по отношению к пониманию воображения у Сартра, мы можем обнаружить изменение и в самом определении искусства как эстетической деятельности. Если Сартр говорит об ирреализации, характерной для эстетического акта, то Ришир утверждает новую реализацию — в пространстве фантазии или в

¹ Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. С. 313.

² Детистова А.С. Феноменологический проект М. Ришира: фантазия как измерение феноменологического [Электронный ресурс] // Вопросы философии. 2012. № 6. С. 139–148. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=558 (дата обращения: 01.11.2019).

³ Там же.

⁴ Ришир М. Феноменология поэтического элемента. С. 284.

фантастической реальности. Поскольку фантазия не есть интенциональный акт и не указывает на нечто иное, пусть даже отсутствующее, но позволяет непосредственно пребывать в этом ином, то оно, в своем изначальном порыве, имеет дело не с эстетическим восприятием иного как ирреального, а с фантастическим пребыванием в ином как в реальном.

Хотя кинематографический опыт Риширом не упоминается, мы будем утверждать, что именно в нем эта функция фантазии осуществляет себя в наиболее открытом и непосредственном виде. Причем возможно столь явное осуществление этой функции и не позволяет считать кинематограф сферой собственно эстетической или художественной деятельности. Если любое искусство создает некий воображаемый мир, с которым мы устанавливаем дистанцию, отключающую в нас, согласно Сартру, действие реализующей установки сознания, связанной с ощущением экзистенции и с совершением моральных актов, то кинематографическое воздействие имеет другую структуру. И ее можно описать согласно определениям фантазии у Ришира, причем как более базовую, нежели ощущение экзистенции как таковое, не пост-, а до-экзистенциальную, и именно потому также блокирующую действие нашей «реализующей» установки.

В другом месте мы уже однажды анализировали возможность применения сартровской концепции воображения к описанию кинематографического опыта, отмечая проблематичность такового, поскольку кино «не создает реального аналога воображаемой реальности, но создает *саму воображаемую реальность*»¹. Теперь мы можем утверждать, что подобный подход к функционированию кино соответствует определению фантазии у Ришира. Мы полагаем, что если в других искусствах наличествует акт ирреализации, то для кинематографа, или точнее для самого кинематографического восприятия, он является, по крайней мере, вторичным. Происходящее на сцене, на картине, в словесном течении романа условно, в то же время происходящее на экране — безусловно и непосредственно. В происходящем на сцене мы видим фантастическое благодаря перенесению в него через игру

¹ Никонова С.Б. Эстетическая рациональность и новое мифологическое мышление. М.: Согласие, 2012. С. 383.

актера, происходящее на экране — изначально и есть иная реальность, в которой действуют реальные персонажи, в которых лишь постфактум мы можем опознать актеров. Даже простая вещь, такая как стол, стоящий на сцене, указывает на ирреальный стол в воображаемом, но стол, видимый на экране, ни на что не указывает, он есть именно тот стол, за которым сидит герой фильма.

Однако кинематографическая реальность имеет совершенно иной статус, нежели обычная реальность действия, требующая активного вмешательства с нашей стороны, поскольку воспринимается нами как наша реальность. Кинематографическая фантастическая реальность в этом смысле — не «наша» реальность, и потому она интенционально с нами никак не связана. Скорее это есть просто реальность как таковая. Поскольку в ней не протекает наша жизнь, то можно сказать, что эта реальность есть противоположность нашей жизни, или ее отсутствие, и в этом смысле можно определить ее как потустороннюю.

Завершая доклад, сошлемся на любопытное замечание, которое делает Р. Соколов, первый переводчик работ Ришира на русский язык. Он пишет: «Ришир требует, чтобы в ходе феноменологической редукции мы вышли за пределы “человеческого” — к “внечеловеческому”. Поэзия, по его мнению, не вполне справляется с этой задачей, поскольку всё ещё ориентируется на игру “человеческих страстей”. Очевидно, под “внечеловеческим” здесь понимается божественное, но рассмотренное не столько в трансцендентном, сколько в трансцендентальном смысле»¹. И вот можно предположить, что именно в кинематографе мы сталкиваемся с раскрытием этой трансцендентальной структуры «божественного» в наиболее чистом виде. Это божественное мы можем назвать мифическим пространством, употребляя термин «мифический» в противоположность «эстетическому» и противопоставляя миф и искусство, поскольку искусство создает вымысел, указывающий на реальность, а миф раскрывает саму реальность, какой бы фантастической она ни была. И именно такой способ восприятия

¹ Ришир М. Феноменология поэтического элемента. С 292.

включен, на наш взгляд, в структуру кинематографического опыта.

Фантазия и эффект присутствия

Современная теоретическая мысль актуализирует вопрос о присутствии, которое, в первую очередь, ассоциируется с опытом телесного присутствия. Абстрактное мышление обладает свойством дереализации мира, картезианским способом вводя его в отношении к субъекту. Но в наибольшей мере свойством дереализации обладает то, что можно назвать эстетическим опытом, опытом чувства, который по определению субъективен. Эстетический опыт чувства приводит к почти солипсистскому погружению во «внутренний мир», из которого нет выходов ко внешней реальности. С этой проблемой явственнее всего, должно быть, в начале XX века столкнулась феноменологическая мысль. По сути дела, феноменология действует двояко: она как доводит эстетическую дереализацию мира и превращение его в феномен сознания до предела, так и пытается эту ситуацию преодолеть.

Столь же двойственной оказывается и сама по себе эстетика, с одной стороны, утверждающая субъективизм суждения, рассматривающего свой предмет лишь как проекцию взгляда, как нечто лишь «как если бы» существующее, с другой же стороны, акцентирующая реальность иррационального переживания, сообщаемого интенсивно испытываемым чувством.

С этой двойственностью связано, на наш взгляд, существенное расхождение в оценках кинематографа, присутствующее в современной теории. В большинстве своем теоретики, настаивающие на необходимости акцентировки телесного присутствия и интенсивного проживания опыта, низко оценивают кинематограф, обнаруживая в нем главный инструмент обращения мира в симулякр, и в то же самое время говорят о фактическом крахе эстетики и искусства в современном мире.

Так, например, П. Вирильо предлагает для интерпретации кинематографического воздействия понятие «эстетики исчезновения» в противовес «эстетике появления», характерной для других искусств. Как описывает это различие А. Сидоров: «Первая имеет место, когда мы видим, например, картину или скульптуру, вторая — когда смотрим фильм. Картина или скульптура выступают перед нами как устойчивые суверенные

формы, сохраняющиеся во времени благодаря своей материальности, благодаря мрамору, холсту, краскам. Основой же фильма является быстрое движение целлулоида перед лампой проектора. Кинематографический образ существует, исчезая; он текуч и не зависим от материального существования представляемого объекта. И речь здесь идет не просто о различных способах восприятия различных видов искусств, но о новых радикальных и непредвиденных изменениях в нашем восприятии вообще»¹. Из этого следует вывод относительно современного искусства, на которое этот вид эстетической организации оказывает влияние: в нем происходит «переход от искусства как репрезентации реальности к искусству как презентации образов и форм, которые вытесняют реальность»².

Однако в связи с этим возникает подозрение, что различие проводится по линии почти сугубо «материалистической», а именно: имеет ли эстетический объект за собой некий, говоря словами Ж.-П. Сартра, «аналог»³ в материальном мире, который бы существовал независимо от нашего сознания, или же нет? Кинематографический объект кажется наиболее зыбким в отношении этого «аналога», потому представляется исчезающим и устраняющим реальность как нечто самостоятельное и суверенное. В связи с этим художественные эксперименты авангардистов XX века так часто настаивали именно на обращении к телесности, к прямому вторжению в плоть (как, например, у А.Арто). Телесный опыт представляется источником повышенной интенсивности переживания, а интенсивность рождает ощущение присутствия.

При этом можно сказать, что любой интенсивно проживаемый опыт можно охарактеризовать именно как телесный опыт. Однако телесный опыт проживается как интенсивный опыт чувства, а не как физический факт телесного воздействия. Таким образом, именно интенсивность переживания, а не материальная или

¹ Сидоров А.М. Поль Вирильо: тело, скорость и современное искусство // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. Т. 2. № 3. С. 142.

² Там же. С. 144.

³ Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. 318 с.

пространственная независимость оказывается основной для столкновения с «реальностью». Сама же материальная независимость представляет собой вариацию онтологической проблемы существования реальности «там во вне» и натывается в сознании на множественные противоречия.

Одним из видных современных теоретиков присутствия является Х.У.Гумбрехт. Он описывает опыт присутствия как, во-первых, опыт эстетический, то есть опыт интенсивно проживаемого чувства, во-вторых, как опыт затерянности, где наше субъективное Я, дистанцирующее нас от мира, стирается и мы «теряемся в сосредоточенной интенсивности»¹, и, в-третьих, он описывает этот опыт как опыт, сходный с мистическим, как некую «эпифанию», явление мистической сущности из ниоткуда, причем одновременно с этим, как опыт, непременно связанный с ощущением присутствия некой субстанции². Также надо отметить, что важнейшей характеристикой опыта присутствия является некий акт, который он называет «презентификацией»³, то есть, фактически, акт перевода в настоящее. Презентификация, в первую очередь, связана с опытом «реального» проживания удаленного во времени как непосредственно актуального. Он пишет: «Лишенные возможности все время осязать, слышать и обонять прошлое, мы охотно лелеем иллюзии подобных ощущений»⁴. Однако можно предположить, что возможности презентификации значительно шире. В качестве одного из примеров презентификации Гумбрехт приводит действие кинематографа. Наше утверждение в данном контексте будет состоять в том, что кинематограф дает, по сути, наиболее отчетливый и чистый пример презентификации, то есть в наибольшей мере приближает нас к ощущению присутствия. И в этом смысле, кинематограф также оказывается в высшей степени двойственной практикой, поскольку одновременно полностью виртуализирует воспринимаемый мир и дерезализует его, но также

¹ Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 108.

² Там же. С. 114.

³ Там же. С. 99.

⁴ Там же. С. 123.

и в наибольшей мере способствует ощущению реальности создаваемого виртуального мира, и тем самым спасает нас для описанного Гумбрехтом опыта телесного присутствия.

Таким образом, являясь эстетическим и анти-эстетическим одновременно (т.к. дереализуя, превращает мир в эстетический объект, и в то же время заставляет забыть о том, что это эстетический объект и возвращает ему реальность), кинематограф являет собой также и воплощение феноменологического акта по отношению к миру: будучи чистым потоком явлений, фильм становится также и пространством новой, непосредственной структурами символизации, реальности. Мы можем воспринимать кино не как искусство — то есть не как указание на какую-то реальность, но проживать его как развертывание иной реальности, избежавшей наших структур опосредования и позволившей нам раствориться в ней.

Интересно, что в этом смысле к кинематографу вновь оказывается хорошо применимым феноменологическое понятие «фантазии», разработанное в концепции Ришира. А.Детистова, как мы уже говорили, характеризует фантазию по Риширу не как интенциональный акт, но «прото-онтологический» процесс, и объявляет, что «Ришир делает акцент на том, что фантазия есть явление отсутствующего или не-настоящего в его “телесности”»¹. И именно таким образом, как мы пытались описать выше, происходит осуществление интенсифицирующей презентификации отсутствующего в кинематографе: одновременно стирая реальность онтологически самостоятельного мира «там во-вне», и, по существу, представляя нам его исчезновение, в полном согласии с идеей Вирильо, кинематограф способен развертывать в этом исчезновении пространство фантазии как пространство отсутствующего в его подлинной самостоятельности, не зараженной нашей интенциональной установкой.

¹ *Детистова А.С.* Феноменологический проект М. Ришира: фантазия как измерение феноменологического [Электронный ресурс] // Вопросы философии. 2012. № 6. С. 139–148. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=558 (дата обращения: 01.11.2019).

Раздел II

ТЕОРИЯ

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Светлана Никонова

Визуализация звука и аудиализация образа в кинематографе

В предыдущей главе мы уже говорили о том, что кинематограф благодаря своим техническим возможностям, во-первых, способен создавать в нас, как мы уже эффект присутствия в некоторой новой реальности, которую можно назвать фантастической и которая в этом смысле отличается от воображаемой так же, как миф отличается от вымысла. Мы уже стремились доказать, что эту реальность в кино мы непосредственно проживаем. Основной тезис настоящего параграфа будет состоять в следующем: кинематограф не просто способен создавать в нашем опыте эффект реальности, но также способен создавать эффект реальности с иной структурой пространства и времени, то есть менять нашу обычную структуру восприятия на новую, подходящую иному типу реальности. До некоторой степени изменение типа восприятия в кинематографе можно сравнить с изменением типа восприятия во сне по отношению к состоянию бодрствования. Мы полагаем, что такое переструктурирование достигается в кинематографе достаточно простыми приемами, и особенно усиливается при переходе к звуковому кино, поскольку соотношение визуального образа и звука, а также расхождения и сбой в этом соотношении способны играть ключевую роль в погружении восприятия в новый тип проживаемого опыта.

На значимость звукового ряда в кинематографе внимание обращается, безусловно, с самого появления звукового кино, а в последнее время звук в кино становится все более востребованной темой для обсуждения, что связано также и с совершенствующимися способами его передачи и воспроизведения в фильмах, благодаря чему он становится важной частью работы с картиной. Тем не менее роль звука в кино постоянно вызывает споры, переход к звуковому кино в свое

время оказался предметом критики и разочарования как со стороны многих режиссеров, так и теоретиков, воспринявших его как утрату художественной специфики.

Исследователи Т. Эльзессер и М. Хагенер, авторы обширного очерка способов воздействия кинематографа на все чувства человека «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» (2007), не просто полагают, что можно считать звук и изображение в кино эквивалентными по значимости, но отмечают совершенно особую роль слуха, вовлекающего в пространство кинематографа там, где изображение, напротив, выстраивает дистанцию¹. Кроме того, даже относительно немного кино они обращают внимание на важную роль звука, поскольку это кино никогда не бывает на самом деле немым, не только непрерывно указывая на звук, но и сопровождаясь неперенным звуковым, музыкальным рядом, хотя он и носит внешний по отношению к видеоряду характер. Исследователи замечают, что в целом остается не совсем ясным, что в принципе, при возникновении способов записи, служило дополнением чему: звук ли дополнял изображение, или наоборот, движущееся изображение сопровождало записанный звук².

Также исследователи подчеркивают важность приемов по визуализации звука в немом кино — то есть приемов по демонстрации звуковых эффектов визуальными средствами (в первую очередь, акцентирование в кадре звучащих объектов). И конечно же, если мы сталкиваемся с приемами по визуализации звука, то мы сталкиваемся с приемами визуального искусства. Претензия критиков звукового кино и состояла, в первую очередь, в том, что теперь эти приемы по визуализации становятся не нужны и кино превращается в простое повествование, не требующее особых средств выразительности. Сразу же можно возразить, что и для показа, сопровождаемого встроенным в него звуковым рядом, существуют свои сложные приемы визуальной выразительности, ведь этот показ все равно требует визуального структурирования. Однако нас в данном случае волнует другое: сохраняется ли необходимость в визуализации звука в звуковом

¹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 292–293.

² Там же. С. 262.

кино, а кроме того, не дает ли звук кинематографу еще одной возможности, а именно возможности для аудиализации образа, то есть переструктурирования визуального образа звуковыми средствами.

Эльзессер и Хагенер указывают на существующие классификации использования звука в кино: он может быть закадровым и внутрикадровым (в зависимости от нахождения источника звука в кадре), он может быть диегетическим и недиегетическим (в зависимости от включенности в нарративный мир фильма), синхронизированным и несинхронизированным (в зависимости от совпадения визуального показа источника звука с самим звуком)¹.

Режиссеры часто прибегают к игре с данными способами использования звука, чтобы дополнить выразительность фильма. Но иногда звук благодаря этой игре начинает изменять визуальный образ, скрывать его, создавать образ, без этого звука не существующий. Безусловно самым простым способом формирующего новые образы воздействия являлась еще в немом кино и является до сих пор закадровая музыка. Однако даже использование внутрикадровых диегетических синхронизированных звуков может оказаться вовлекающим в совершенно мистическое аудиальное пространство, которому визуальный ряд становится лишь выразительным дополнением.

Кроме того, как мы уже говорили, звуковое кино отнюдь не заграждает пути для работы с приемами по визуализации звука, то есть способы создания аудиальных образов визуальными средствами по-прежнему остаются актуальными и дополняют выразительную ткань фильма вовлекая зрителя в такое пространство, которое немислимо и несхватываемо для обычных способов нашего восприятия реальности посредством органов чувств. Таким образом можно сказать, что кинематограф способен существенным образом расширять наши способы восприятия.

Звук и эффект реальности. Эксперименты Антонена Арто

Уже упоминавшийся нами исследователь Стивен Барбер в работах, посвященных деятельности французского поэта,

¹ Там же. С. 270.

писателя, актера, теоретика, создателя так называемого «театра жестокости» Антонена Арто обращает внимание на активные кинематографические поиски своего персонажа. Творческая деятельность Арто относится к тому же периоду, когда создаются упомянутые выше кинотеатры, и также совпадает с другой, первой мощной метаморфозой кинематографа: переходом от немого к звуковому кино. Отношение Арто к кинематографу, как подчеркивает Барбер, было крайней неоднозначным. С одной стороны, он снимался в большом количестве фильмов, в основном с целью заработка, презрительно относясь к этой коммерческой деятельности, с другой стороны, не оставлял попыток написания киносценариев и съемки собственных фильмов, которые способны были бы выразить и осуществить его кинематографическую идею. Барбер приводит высказывание Арто, вызванное крайним разочарованием после съемок в очередном пропагандистском проекте (упоминается фильм Р. Бернара «Деревянные кресты» (1931), где Арто играет героического солдата, высказывающего из окопа с криком в адрес врага «Плюю на вас, свиньи!»¹): «Еще более, чем когда-либо я убежден, что кинематограф — искусство вчерашнего дня, и таковым и останется. В нем невозможно работать, не испытывая стыда»². И однако он создает в это же самое время замысел фильма, называющегося «Бунт мясника», который призван был воплотить его «новаторскую теорию кино»³, которую в своих работах Барбер пытается описать по отрывочным высказыванием Арто и воссоздать в ее теоретической целостности.

Основной теоретический посыл Арто, проявляющий себя как в кинематографических замыслах, так и в самой идее «театра жестокости» Барбер обнаруживает в протесте против репрезентации. Он надеется достичь такого накала художественной деятельности, что он устранил из искусства иллюзорный элемент репрезентации, на котором, в частности, наиболее явным образом выстроен кинематограф. Если авангардистские эксперименты модернистов, сюрреалистов, к

¹ Барбер С. Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть. М.: Издание книжного дома «Циолковский», 2016. С. 59.

² Там же. С. 59–60.

³ Там же. С. 60.

которым Арто одно время был близок, стремились порвать с репрезентацией, вырваться за ее пределы, как бы прорываясь из рамок искусства в реальную жизнь и плоть зрителя, нанося ему реальную травму, травму восприятия, рана его зрение вместо того, чтобы погружать в подложные образы, не имеющие за собой реальности, а потому вне зависимости от своего характера всегда имеющие характер пропагандистской лжи, то массовый кинематограф эксплуатировал идею построения этой ложной картины отражения реальности, не являющейся реальностью и не прорывающейся к ней в полной мере. Такое кино для Арто и есть кино всегда «вчерашнего дня», погрязшее в классической эстетической процедуре «как если бы», иллюзорное, не преобразующее зрителя реально. Арто стремился выйти за пределы искусства как эстетической практики, превратив его в реальное травмирующее и преобразующее воздействие. В поздние годы он признавался, однако, в крахе этой попытки, поскольку он бы хотел метать в зрителя бомбы и взрывать его, а мог все равно лишь устраивать перед ним представление¹. Зритель, таким образом, оказывался глух, невосприимчив, будучи растворен в своем эстетическом отсутствии.

Интересно при этом замечание, приводимое Барбером, которое Арто высказывает о звуковом кино, отказываясь его признавать. Замечание поясняет причину непризнания им звука, но также намекает и на то, почему в «Бунте мясника» он тем не менее прибег к звуковым эффектам, и позже начал активно использовать их в своих радио-постановках. Арто говорит: «Образ всегда предстает перед нами лишь в одном обличье — это перевод реальности, ее переложение на плоский экран: звук, напротив, уникален и подлинен, он наполняет собой все помещение — словом, воздействует куда интенсивнее образа, который в результате превращается в своего рода отзвук звука»².

Следовательно, он утверждает «реальную» природу звука, его способность травмировать, уходить от репрезентации, потому оказывается неудивительным, что Арто стремится к использованию его. Однако в традиционном кинематографе звук

¹ Барбер С. Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть. С. 280.

² Там же. С. 57.

становится на службу репрезентации, сообщая ей больший виртуализирующий потенциал, он позволяет создать эффект реальности, который вводит зрителя в гораздо более серьезный обман, полностью устраняет возможность соприкоснуться с реальностью собственного опыта.

Интересно эту мысль выражает современный философ и психоаналитик Славой Жижек в своей видеолекции о кино «Киногид извращенца» (The Pervert's Guide to the Cinema). Рассматривая звуковой фильм Чарли Чаплина «Великий диктатор», Жижек показывает как умело Чаплин, мастер немого кино, использует звук, и до какого уровня рефлексивности доводит его использование. В этом фильме сцены, характерные для немого кино, перемежаются со звуковыми. При этом немые сцены связаны с описанием еврейского цирюльника и его простой милой жизни, они комичны, условны, в некоторой мере мультипликационны. Звуковые сцены связаны с его ужасным двойником диктатором Хинкелем, карикатурой на Гитлера, который действует фактически исключительно через голос. Жижек подчеркивает: немое кино поверхностно, прозрачно, со звуком в кино входит глубина, жестокость и все те психоаналитические травмы, которые уводят нас в дебри бессознательного¹. Однако мы можем сказать также, что немое кино способно создавать искусство, осознаваемое как иллюзия, то есть эстетически воспринимаемое искусство, и держать дистанцию с ним. Звук травмирует реально, он воздействует и погружает нас в реальность, где мы сталкиваемся с ее предельной непостижимостью, с невозможностью ее догнать и репрезентировать, то есть собственно, на уровне рефлексии, со смертью.

Это вероятно также заставило и Арто, презирая звук как инструмент обмана и создания симулятивного погружения в мир ложных репрезентаций, отрывающий о реальности и нарушающий эстетическую дистанцию с ним, которая сохраняется на уровне образов, тем не менее стараться использовать звук, чтобы реально травмировать зрителя и нарушать барьеры репрезентации.

Барбер приводит открытое высказывание Арто против

¹ The Pervert's Guide to the Cinema [Видеозапись] / directed and produced by Sophie Fiennes; writer Slavoj Žižek. UK; Austria: Netherlands, 2006. 150 min.

репрезентации, весьма показательное: «Нет ничего столь же мерзкого для меня, столь же ненавистного, как эта идея... репрезентации — иначе говоря, виртуальности, не-реальности, липнувшей ко всему, что создается и показывается, как будто так общество пытается социализировать и в то же время парализовать чудовищ, закрыть путь возможностям, слишком опасным для обывденной жизни, пропустить их через сцену, экран, микрофон и этими окольными тропами увести от жизни прочь»¹. Замечание относится к 1947 году, но еще двадцатью годами раньше Арто осуждал на основании этой же ненависти к репрезентации даже сюрреалистические эксперименты. Барбер упоминает раздражение Арто по поводу съемок фильма «Раковина и священник» по его сценарию режиссером Жерменой Дюлак. Наряду с «Андалузским псом» Луиса Бунюэля это мог бы быть один из первых признанных сюрреалистических фильмов, однако он не заслужил этой славы, и теоретик пытается объяснить возникшее расхождение. Возмущение Арто было вызвано попыткой режиссера превратить его повествование в представление сна. За это же он низко оценивает и сюрреалистические эксперименты. Представить сон — это все та же репрезентация. Арто желал бы не представить сон, но вызвать присутствие сна здесь и сейчас, в качестве некоего события, которое происходит единожды именно с этой группой зрителей. И хотя режиссер досконально соблюла все тонкости его сценария, она не вышла за пределы представления. Сила нерепрезентативного события оказывается у Арто лишь теоретическим элементом, который так и не был воплощен. Что касается Бунюэля, отмечает Барбер, то он совершенно и намеренно не-теоретичен, стремится к свободе от любого мировоззрения², даже невзирая на расположение к психоанализу, что позволяет ему успешно осуществлять свой сюрреалистический проект, не заботясь о том, представляет ли он сон, или осуществляет событие.

Интересно отметить, что известный теоретик кино Кристофер Метц., предлагая психоаналитическую трактовку кинематографического воздействия, также уподобляет фильм сну

¹ Барбер С. Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть. С. 276–277.

² Там же. С. 268.

или спровоцированному сознательному фантазму¹, что в некоторой мере освобождает действие фильма от репрезентативности: сон снится, развертывается как событие. Однако психоаналитический подход к сну сам по себе репрезентативен: он предполагает расшифровку, предполагает, что сам по себе сон существует исключительно как рассказ о сне, в котором важны возникающие в нарративе семиотические взаимосвязи, а не то непосредственное событие, которое развертывалось и захватывало зрителя.

Потому Арто настаивает на прорыве к зрителю посредством реальности звука, крика, травмы, нанесения раны, он хочет стереть границу между виртуальным миром сна, нуждающимся в расшифровке, и реальным миром страдающей плоти. Искусство будет действенным лишь тогда, когда оно ворвется в эту плоть, прорвав пределы ирреального. А, следовательно, искусство как таковое, оказывается невозможным, и кинематографический проект Арто, хотя и теоретически хорошо разработанный, как подчеркивает Барбер, остается неосуществленным². Тем не менее существенно, что он воспринимал кинематограф «как стимулятор или наркотик, прямо и материально воздействующий на мозг»³, создающий новую реальность, а не репрезентирующий улетучивающиеся образы реальности, прежде казавшейся реальной. Таким образом кинематографический опыт оказывается резко отличным от эстетического. Но в массовом кинематографе эта «реальность» оказывается полностью замененной кинематографическим фантазмом виртуальности. В этом смысле кинематографический опыт оказывается гипер-эстетическим, также выходящим за пределы эстетического дистанцирования и полностью дереализующим мир. Это опыт тотальной эстетизации, превращающей жизнь в эстетическую иллюзию, наброшенную на тотальную пустоту. Как мы подчеркивали, применение звука оказывается продвигающим кинематограф по этому пути до высшей степени подмены реального виртуальным, хотя тот же звук и есть элемент реальности в кино, но именно это позволяет

¹ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2010. С. 157–158.

² Барбер С. Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть. С. 63.

³ Там же. С. 62.

углублять эффект реальности при репрезентации.

Звук — материя — время

В уже цитировавшейся видеолекции «Киногид извращенца» С. Жижек, рассуждая о кинопоэтике А. Тарковского, говорит, что несмотря на сюжетную значимость религиозного решения проблемы желания в его фильмах, интерес и глубину им придает не этот мотив, но скорее сама форма, в какой они сняты, ибо она вовлекает нас в особое переживание *материальности* вещей. А именно, по словам Жижек, у Тарковского мы переживаем *время* в качестве материального элемента, погружающего в его однообразие и плотность, вещи же, разлагаемые и поглощаемые временем, выступают как отметины времени. И именно это «разложение материальной структуры реальности» во времени создает духовную глубину его фильмов¹.

Хотелось бы обратить внимание на обе стороны этой акцентировки: и на материальность, и на время. Начнем с первой из них. Хотя Тарковский чрезвычайно много внимания уделяет слову, речи, смыслу и развертывающемуся в словах сюжету развития мысли, Жижек обращает внимание на важность именно материи для создания духовной глубины фильма.

В некотором смысле это свойство может быть служить характеристикой всего того кинематографа, который принято называть «авторским». Кино работает с визуальными, аудиальными, формальными приемами, которые способны не просто развернуть сюжет, но создать в зрителе особое ощущение, переживание, сообщить ему некий опыт, а не просто с самим представлением смысла или сюжета. Это характерно для искусства (потому речь здесь идти об «искусстве кино»), но, как справедливо замечал еще Х. Ортега-и-Гассет, в реалистическом искусстве работа с формой становится слишком невидимой, словно прозрачное стекло, сквозь которое мы смотрим на прекрасный сад, между тем как художники-авангардисты еще в конце XIX —

¹ The Pervert's Guide to the Cinema [Видеозапись] / directed and produced Sophie Fiennes; writer Slavoj Žižek . UK; Austria; Netherlands, 2006. 150 min.

начале XX вв. принялись обращать внимание зрителя на саму форму, на материю, на телесное восприятие произведения¹. То есть они стали обнажать приемы, которые есть в первую очередь приемы работы с языком искусства. В кинематографе этот разрыв между прозрачным, по сути, техническим приемом, позволяющим визуализировать сюжет и воссоздать воображаемую реальность, и акцентировкой формальной стороны этого действия оказывается, быть может, наиболее существенным и заметным. Потому можно сказать, что есть кино, притом часто прекрасное и захватывающее кино, которое не является собственно «искусством кино», несмотря на использование всех приемов кинематографического языка: оно слишком ориентировано на смысл, сюжет и создание альтернативной реальности — а не на репрезентацию реальности в искусстве. И есть кино, которое в самом деле является рефлексией над способом репрезентации реальности (внешней реальности окружающего мира или же реальности внутренних переживаний субъекта) в искусстве, обнажая и выявляя работу с формой. Во втором случае сюжет и смысл становятся лишь элементами формы и низводятся до их материальной составляющей. Возможно, в акцентированном Жижекком превалировании материальности над смыслом в фильмах Тарковского до такой степени, что именно они, а не произнесенные слова — а слов произносится в его фильмах весьма много, что обращает на себя внимание: может быть их произносится даже слишком много, нереалистично много — создают ощущение духовной глубины. С другой стороны, сами слова, которые звучат в фильмах, и смыслы этих слов — часто поверхностные и морализаторские, а часто глубокие философские — оказываются значимыми не благодаря своему значению, а благодаря своей телесности. Они превращаются в бормотание, в них важны все модуляции голоса просто потому, что они воздействуют на орган слуха, потому что они создают телесное напряжение, и значение слов в его многообразии оказывается действующим именно на фоне этих модуляций и как одна из них.

Авторское кино характерно тем, что в нем бормочут, что в нем привздыхают, производят множество шорохов, шумов,

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

непонятных трепыханий, создающих особое пространство материальности вещей. В целом же речь неожиданно, во всех своих необъятных количествах, обращается скорее в элемент тишины — и потому есть фильмы и сцены, в которых нет речи, в которых звучит молчание, и есть режиссеры, которые, в отличие от Тарковского, скорее почти не используют речи в своих фильмах: ее не нужно, потому что здесь форма не есть способ передачи определенного содержания, разрыв между звучанием и значением исчезает и смысл становится одним из элементов формального ряда.

Однако обратим внимание на второй элемент указанной Жижекком специфики: на время. Он говорит: не просто материальность вещей, но *материальность времени*. Время можно ощущать и переживать по-разному. Очевидно, акцентировка материальности времени может рассматриваться как особый способ воссоздать в зрителе его переживание. Для Тарковского воссоздание определенного опыта переживания времени, по всей вероятности, является предельно важным, неслучайно временной аспект всегда затрагивается при описании дления его фильмов, например, их замедленности, долгих сцен. Но в ряду режиссеров, которые также акцентируют этот момент дления времени, можно назвать еще ряд примеров. Остановимся на следующих: из отечественного кинематографа мы назовем А. Сокурова, которого иногда сравнивают с Тарковским и как его ученика и, возможно, именно благодаря этой акцентировке дления. Также назовем И. Бергмана, с которым Тарковский фактически находил себя конкурирующим на одном поле. Кроме того, вспомним о немецком режиссере В. Херцоге, хотя бы потому, что ему принадлежит знаменитая сцена буквальной демонстрации времени. Это сцена переваливания корабля через холм между реками из фильма «Фицкарральдо» (1982), в которой в течение долгих минут не происходит никакого уловимого глазом движения, и тем не менее корабль из точки на дальнем плане вырастает и перемещается на первый план.

Тем не менее называя ряд этих имен мы хотели бы показать отнюдь не сходство между ними, но именно различие — различие в представлении материальности времени и в целях такового представления. На радикальное различие между представлением

времени у Тарковского и Сокурова обращает внимание М. Ямпольский. По его мнению, если Тарковский хочет воссоздать в зрителе ощущение, выражаясь словами самого режиссера, «индивидуального потока времени», то есть, как дополняет Ямпольский, ощущение длительности¹, то Сокуров, напротив, фактически разрушает течение времени, стремится вывести действие в некие ситуации безвременья, в некие временные разрывы. Ямпольский говорит о кинематографической специфике Сокурова: «У Сокурова движение к присутствию парадоксально осуществляется по ту сторону решения о существовании. Оно все пребывает в сфере потенциального, которое никогда не может стать актуальным, не может стать существованием во времени. Речь идет о движении к присутствию в сфере смерти. И отсюда непреодолимая неопределенность отношения сокуровских душ к сфере возможного. На самом очевидном уровне эта неопределенность выражается в размытости контуров, неопределенности очертаний. Но она же выражается и в размытости смысла»². Ямпольский говорит о том, что Сокурову удается буквально продемонстрировать смерть прямо на киноленте — но смерть это и есть выпадение из времени, которое оказывается мгновенным и одновременно бесконечно длительным, но как таковое, присутствующим в своей странной непостижимой плотности.

Поэтому, должно быть, Сокуров обходится с речью в своих фильмах наиболее радикальным способом. С одной стороны, его фильмы полны тишины, с другой, речь в них полностью теряет смысл, превращаясь в призвуки — как например речь в «Молохе» (1999), одном из наиболее конкретизированных сюжетно фильмов режиссера. Все же и здесь немецкая речь Гитлера и его окружения, взятая непосредственно из документальных записей бесед, фактически не столько заставляет визуальный и аудиальный ряд играть со смыслом, сколько погружает происходящее в бес-

¹ Ямпольский М. Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. 2003. № 63. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/182/> (дата обращения: 19.10.2019).

² Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 142.

смысленность. Присутствующая же во многих фильмах закадровая речь режиссера создает ощущение голоса из другого мира. Особенно ярко это проявляется в начале документального фильма «Духовные голоса» (1995), где неподвижно установленная камера в течение более чем получаса показывает один и тот же зимний пейзаж, минимально меняющийся за это время (пролетают птицы, скрываются в тумане горы за лесом, темнеет), а закадровый голос, зачитывающий фрагменты биографии Моцарта, и музыка композитора создают ощущение того самого искомого Тарковским развертывания «индивидуального временного потока» — но не как непосредственно переживаемого, а скорее как безвозвратной утраты, как воспоминания о некоей иной реальности, давно исчезнувшей в страшный момент выпадения в безвременность.

Таким образом мы могли бы сказать о противопоставлении — у Тарковского — попыток живого человека справиться с вязким, затягивающим в себя переживанием длени временного потока путем его предельной рефлексии, и — у Сокурова — полного выпадения из временного потока, то есть из самого потока жизни, так что время предстает как воспоминание о времени исходя из точки зрения вечности. И достигается этот эффект в том числе за счет определенной рассинхронизации визуального и аудиального рядов, а также за счет того, что речь и молчание приобретают характер материальной плотности.

Как представляется, Бергман и Херцог работают с временным измерением фильма и со звучанием речи в нем совершенно иным образом и с иными целями. С. Жижек обращает внимание на то, что в фильме Бергмана «Персона» (1966) рассказ о некоем сексуальном опыте приобретает повышенную эротическую напряженность именно благодаря тому, что избегает каких-либо визуализаций, но действует именно как рассказ. Жижек говорит: это подчеркивает, что секс имеет отношение не столько к телам, сколько к описанию телесных актов словами, то есть это работа сознания и воображения¹. Удивительно, что это исполненный слов фильм о невозможности речи из-за погружения на слишком большую глубину внутреннего странствия. Потому, хотя Бергман

¹ The Pervert's Guide to the Cinema [Видеозапись] / directed and produced Sophie Fiennes; writer Slavoj Žižek . UK; Austria; Netherlands, 2006. 150 min.

акцентирует длительность, он акцентирует именно тот момент длительности, который связан с развертыванием ее в сознании, это длительность психического переживания. Длительность здесь не является вязкой и плотной для человека, потому что это длительность смысла, работы человеческого сознания даже там, где речь идет об опыте тела. Фильмы Херцога, в противоположность тому, весьма молчаливы, они полны крайне длинных неподвижных планов, затягивающих зрение в свою размытую туманность, монотонных звуков, монотонной музыки. Речь словно лишь задает поворотные точки сюжета, но как будто отсутствует в фильмах. И в целом воздействие его фильмов, как кажется, связано не с нею. Тем не менее, это погружение в визуализацию и аудиализацию вне артикулированных речевых конструкций, также создает ощущение погружения в воображаемый мир, в некое внутреннее пространство развертывания феноменологического опыта. Можно сказать, что фильмы Херцога виртуализируют ту телесность экзистенции, которую Тарковский и Сокуров ощущают как плотность сопротивления материи.

Обобщая, можно предположить, что даже смерть предстает в фильмах упомянутых европейских режиссеров как внутреннее переживание и событие — катастрофическое событие — во внутренней истории субъекта. В фильмах же русских режиссеров она воспринимается как внешнее вторжение дегуманизированной силы, или, говоря словами Жижека, «материальное присутствие». Жижек произносит эти слова, говоря о Зоне в «Сталкере» (1979) Тарковского. И хотя он упрекает Тарковского в том, что он придает роману Стругацких смысл некоего внутреннего обращения, тем не менее можно увидеть, что на уровне демонстрации материальности времени происходит то самое столкновение с иной реальностью, на котором настаивает Жижек. Эти слова, акцентирующие эпистемологический (а не психологический) смысл проблемы романа, фактически, явно указывают на произведенное нами противопоставление того, что является фантазматическим, внутренним для субъекта, и внешнего, Реального, иного: «Таким образом, Зона — это не чисто ментальное фантазматическое пространство, в котором человек встречает (или на которое проецирует) истину о себе, но (подобно

Солярису в романе Лема) материальное присутствие, Реальное абсолютно Другого пространства, несовместимого с правилами и законами нашей вселенной»¹. Этой Зоне можно уподобить тягучую материальность длящегося времени и материальность зияющих временных разрывов, создающие специфический опыт аудиального и визуального восприятия фильмов Тарковского и Сокурова.

*Переструктурирование реальности
в кинематографическом опыте*

Итальянский философ и эстетик Джанни Ваттимо в книге «После христианства» (2002), рассуждая о возможности возникновения новых форм религиозности в итоге развития современного секулярного общества, говорит о спиритуалистической интерпретации Священного Писания, которая могла бы прийти на смену как его буквальному, так и символическому прочтению. Спиритуалистическое прочтение видится ему свободным деянием «в духе», единственный критерий истинности которого состоит в формуле Св. Августина, предназначенной для Града Божьего: «возлюби и тогда делай, что хочешь»². Ваттимо говорит, ссылаясь на христианского теолога и мистика Иоахима Флорского, который, прослеживая историю развития отношений человека с Богом, говорит о возможности когда-то в будущем наступления предвещенной Боговоплощением эпохи духа, то есть эпохи свободы, в которой люди являются для Бога уже более не рабами, которым он дает закон, и не сыновьями, которые послушны ему в своей любви, но друзьями³. И вот, описав эту новую свободную интерпретацию, которая исходит, можно сказать, из «духа», а не из «буквы» Писания, которая освобождает смысл от исторических условностей и контекстуальных образов, утверждая свободный эстетизм этого нового религиозного мышления, не привязанного к жесткой онтологической необходимости, но сверкающего и переливающегося как орнамент

¹ Жижек С. Киногид извращения. Кино. Философия. Идеология. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 200.

² Ваттимо Дж. После христианства. Москва: Три квадрата, 2007. С. 57.

³ Там же. С. 49.

(глава книги, посвященная этой новой религиозности, собственно, и называется «Бог как орнамент»), Ваттимо неожиданно ссылается на Откровение Иоанна Богослова, которое и навяло ему это сравнение с орнаментом «обилием форм, цвета и света»¹. Ваттимо пишет: «Помню как я был ошеломлен обилием форм, света и цвета в Откровении, ...представляющем спасение в конце времен отнюдь не как разрушение и катастрофу, но как смещение в некий фантазмагорический план — своего рода растворение реальности во «вторичных» качествах чувственной перцепции»². И далее он продолжает: «Ослабление бытия, к которому, согласно моей гипотезе, устремлена история нашей цивилизации, очевидно, может быть понято как история спасения, если видеть в ней событие, которое уготовляет смещение реальности в план вторичных качеств: в план духовного и декоративного, можно добавить — в план виртуального»³.

«Вторичные качества», согласно терминологии английского эмпирика Дж. Локка — качества субъективные, возникающие лишь при восприятии, онтологически не присущие самой по себе плотной и прочной вещи. Фактически, ее видимые, слышимые, но не осязаемые качества. То, что составляет скорее представление, чем плотность присутствия. И то, что, в конечном счете, становится основой эстетического суждения, причем эстетика однозначно акцентирует визуальные и аудиальные качества, как существующие субъективно, но наиболее дистанцированно, не привязывающие нас к присутствию объекта (как например еще более субъективные, но непосредственно воспринимаемые вкусовые и обонятельные впечатления). Вот эти именно вторичные качества поражают Ваттимо при чтении Откровения своим эстетическим наплывом.

Однако можно ли Откровение прочесть буквально? Буквальная трактовка уже в структуре изложения натывается на такие противоречия, что кажется сам автор склоняется к символическому, аллегорическому толкованию, поясняя нам значение своих образов или даже ссылаясь на пояснения, которые

¹ Там же. С. 62.

² Там же.

³ Там же. С. 63.

дают ему сопровождающие его ангелы и небесные силы. Потому он в самом деле становится богословом, теологом, толкователем открывшегося ему видения. Однако то, что описывается, — это именно видение. Картина, в которой образы наслаиваются друг на друга, пересекаются друг с другом, противоречат друг другу. Но где они противоречат друг другу? По сути дела, они противоречат друг другу в пересказе. Когда Иоанн описывает вавилонскую блудницу, сидящую на семиголовом и десятирогом звере [Отк. 17, 4-12], он описывает нам женщину, одетую в роскошные одежды, но эта женщина одновременно есть город, а головы зверя одновременно есть горы, на которых этот город стоит, рога же зверя — цари, которые в этом городе правят. Ангел говорит: эти головы и рога означают горы и царей. Однако в своем видении Иоанн их непосредственно видит. Да и не может Бог предоставить в видении ложный образ, который должен быть лишь указателем на истинное «значение»? Не случается ли так, что духовидец видит то, что не может передать дискурсивными средствами простого человеческого языка как некой системы знаков и значений? Ведь он говорит: там, где открывается ему видение, «времени больше нет», и небо свернуто в свиток. Как изнутри времени мы можем рассказать о том, что увидели вне времени, а изнутри пространства — то, что увидели за пределами пространства? Как можно описать в этом мире «новое небо и новую землю, ибо прежние небо и земля миновали» [Отк. 21,1]?

И, однако, мы сталкиваемся с такими описаниями и с такими видениями в ситуациях куда более повседневных и обыденных, чем пребывание апостола «в духе». Мы сталкиваемся с такими описаниями всякий раз, когда пытаемся рассказать сон. Во сне мы можем увидеть и женщину, которая одновременно есть город, и зверя, чьи семь голов — одновременно семь гор, на которых эта женщина-город раскинулась. Но пересказывая сон, будем вынуждены дискурсивно разделить женщину и город, горы и головы, чтобы ввести их в логическую структуру нарратива. Мало того, уже наше бодрствующее восприятие заставит нас разделить их, потому наверно сны так быстро стираются из памяти, если только проснувшись не «перепредставить» заново увиденное в том странном состоянии, когда мы еще слишком близки ко сну, но все же уже вернулись в нашу обычную пространственно-временную

логику реальности. В этот странный момент мы можем, вспоминая, ощутить, что только что видели то, чего не можем представить или помыслить, причем видели это воочию, а все, что можем теперь вспомнить, — это только теряющийся отблеск увиденной реальности.

Мы не будем здесь говорить ни о том, что откровение Иоанна подобно сну, ни о том, что сны открывают двери в иную реальность. Мы лишь указываем на то, что есть способ восприятия, доступный нам в некоем ином состоянии сознания или видения, отличном от нашего обычного, логически структурированного, присущего бодрствующему состоянию. Мы не будем говорить о том, какое из этих состояний сознания может быть более «верным», а какое — «искаженным», ибо эта проблема не только не разрешима, но в данном случае и не важна. Важно, что нам доступны разные способы восприятия и, соответственно, разные пространственно-временные структуры.

Однако мы видим, что этот сновидческий опыт очень плохо уловим — именно потому, что нет дискурсивных возможностей его зафиксировать, и кроме того, он расходится с принципами нашего обычного восприятия. Потому также и Апокалипсис трудно прочитать не-символически, поскольку почти невозможно его прочитать буквально. И, однако, мы рискнем предположить, что именно в отношении этого текста *буквальное* прочтение и было бы наиболее спиритуалистическим, соответствуя его духу как открывшегося видения иной реальности. Перевести его образы в нашу обычную дискурсивную структуру значило бы замкнуть его в пределах наших обычных пространства и времени, наших обычных, привычных «земли и неба», не дать им быть образами иного мира.

Потому, несмотря на неуловимость этого «иногo» опыта, мы сталкиваемся также и с его необходимостью — если не хотим утверждать однозначно, что структура мира ограничивается тем, что предоставлено нам нашим обычным опытом. Это утверждение было бы метафизическим и противоречило бы простой рационально-критической позиции, которая, начиная с кантовских Критик, отчетливо заявляет: структура нашего сознания — это только структура *нашего* сознания, формирующая *наш* опыт, притом, что у нас нет никаких оснований утверждать, что опыт не

может быть другим, и что невозможна другая структура сознания. Мы бы могли быть почти спокойны, если бы не сталкивались с границами нашего сознания: логически, как Кант показывает, в антиномиях. Но и собственно в опыте — в тех самых видениях, которые оказываются дискурсивно неуловимыми. Мы мало верим им, но все же они содержат в себе намек — не на другое бытие, но хотя бы на другую структуру восприятия.

И все же нам не хватает, чтобы хоть как-то приобщиться к этому «иному» восприятию, элемента его фиксации. Даже психоаналитические практики, опирающиеся на сны, на самом деле опираются не на сны, а на нарративы, выстраиваемые вокруг снов. Как и любые символические и аллегорические интерпретации, они выстраивают ряды образов в качестве рядов знаков и соотносят их на уровне значений. Потому сон превращается в текст, и именно этот текст далее интерпретируется. В том смысле психоаналитические практики сродни литературоведению (как говорил об этом американский литературовед-деконструктивист Харольд Блум, полагая, что психоанализ больше подходит к интерпретации стихотворений, чем личностей¹). То есть, в общем смысле, мы имеем здесь дело с художественной практикой по структурированию значений, которая отличается от рационально-логической, но не нарушает нашей обычной структуры восприятия.

И все же мы будем утверждать, что технологический прогресс подарил нам искусство, или по крайней мере некую практику представления, которая позволяет фиксировать иную структуру восприятия и передавать сновидческий опыт или опыт видения, отличного от обычного. Такой практикой является кинематограф.

В принципе, кинематограф, как и литература, предоставляет нам, в первую очередь, возможность для повествования, хотя это повествование заведомо осуществляется в образах. В этом смысле в кино мы видим вновь все тот же мимесис, подражание реальности, представленное в форме последовательно развертывающегося нарратива.

Но в том и дело, что возможности кинематографа значительно

¹ Bloom H. A Map of Misreading. New York: Oxford University Press, 1975. P. 92.

превосходят возможности других искусств, в том числе литературы, в плане структурирования нарратива (так что иногда кажется даже странным, если эти возможности не используются или используются минимально). Эти возможности, на наш взгляд, состоят даже не в каких-то особых спецэффектах, и не в наличии монтажа (любой нарратив предполагает своего рода «монтаж»). Да, конечно, в кино мы можем создать образы, отличные от реальности, а в современном кино даже придать ощущение реальности тому, что никогда не существовало и даже невозможно. И тем не менее эта реальность, вовлекающая нас, вбирающая, вселяющая нас в себя, все еще может восприниматься нами на обычном повседневном уровне. Мы никаким образом не будем утверждать, что в кино мы можем увидеть женщину, которая одновременно есть город: в любом случае эти два образа будут следовать друг за другом, даже если они друг в друга перетекают, ведь мы смотрим фильм все же изнутри своего бодрствующего состояния. И все же можно обнаружить нехитрые в целом приемы, которые позволяют нарушать в процессе фильма обычное соотношение пространственно-временных и аудио-визуальных структур, вводя фильмический опыт как бы в иное измерение. И мы бы сказали, что в первую очередь, это переструктурирование задается возможностью расхождения между разными рядами нашего обычного восприятия. А именно, странный, изменяющий «нормальные» структуры восприятия эффект может возникать из расхождения или противоречия в демонстрации визуальных образов и сопровождающих их аудиальных эффектов, или же из расхождения или противоречия между движением/направлением действия и движением/направлением камеры, или же из расхождения динамики действия и динамики камеры, динамики образа и динамики звука и т. п. Эти расхождения вводят в трансобразное состояние, в итоге которого мы начинаем воспринимать кинематографическую реальность в иной пространственно-временной перспективе, уподобляющей ее реальности сна, который мы способны созерцать наяву.

Причем эти приемы могут использоваться в фильмах совершенно разных категорий, как в «авторском» кино, так и в «массовом», вызывая один и тот же эффект погружения в измененное состояние сознания. В фильме артхаусного режиссера

В. Херцога «Носферату — призрак ночи» (1979) есть сцена, в которой героиня в отчаянии с большой скоростью бежит по зачумленному, заполоненному крысами городу среди пляшущих и орущих людей, кружащихся в бешеной оргии. Образ ассоциируется с грохотом и шумом, однако этого шума не слышно, он лишь виден — в то же время звучит медленная печальная музыка, придающая призрачность представленному образу и сбивающая нормальное восприятие течения времени, которое кажется расслаивающимся внутри себя самого. В голливудском блокбастере «Армагеддон» (1998) — фильме о самоотверженном герое (Брюс Уиллис), ценой жизни спасающем Землю от летящего в нее астероида, мы видим использование того же приема: космические корабли летят сквозь каскад обломков, задевая за железные выступы катастрофического небесного объекта, ломая крылья, разбиваясь, взрываясь. И все это на фоне опять же не обычного звука и шума, который мог бы это действие сопровождать — грохота взрывов и столкновения железа о железо, — но также на фоне торжественной медленной музыки, которая вызывает такой же эффект преобразования, как и в фильме Херцога.

Мы можем себе легко представить и обратную ситуацию: тихое медленное действие, сопровождаемое грохотом и шумом. Мы можем вспомнить фильмы и сцены, где тихие шумы многократно увеличены и выведены на первый план, громкие же — удалены на задний. В фильме А. Сокурова «Молох» (1999) прогулка Гитлера и его окружения в горах, где они устраивают привал и пикник, не просто, как и весь фильм, показана через размывающую изображение мембрану, но в данном случае далекие голоса и звуки усилены, словно горное эхо, а также они запаздывают, не совпадают с визуальным восприятием того, что могло бы эти звуки производить. И это создает ощущение ирреальности происходящего, нарушая восприятие не только фильмического времени, но и пространства. Оно словно искажается, искривляется, затягивая в это искаженное измерение также и само восприятие зрителя.

В фильме Ф. Ф. Копполы с названием, которое кажется нам отсылающим не только к напрашивающимся из-за ассоциации с ужасами вьетнамской войны ужасам конца света, но также и к характеру «Апокалипсиса» как именно *откровения*, видения —

«Апокалипсис сегодня» (1979) — мы также имеем дело с необычным эффектом структурирования кинематографического опыта. Режиссер показывает нам мир с некой остраненной позиции, а именно, можно предположить, с позиции изначально испытывавшего его странность героя. По сути дела, в этом он следует и основному настрою повести Дж. Конрада «Сердце тьмы», по мотивам которой фильм снят. Повесть написана словно бы несколько сбивчивым языком, с большими скачками в разные стороны во времени, с акцентировкой переживаний героя более, чем развертывания сюжетных линий. Все это создает эффект абсурдизации, остранения, но, по сути дела, показывает нам, каким образом герой, выпавший из линейного и непосредственного течения событий, занимает то, что можно назвать «позицией зрителя», позволяющий ему выжить среди ужаса и абсурда и одновременно отрефлексировать его, испытав изнутри. Фильм также демонстрирует нам эту «позицию зрителя». Можно предположить, что она задается за счет ряда кинематографических приемов, например, несовпадения движения персонажей и предметов движению камеры, которая как бы показывает нам все происходящее с точки зрения несколько остановившегося, растерянного, удивленного (изначально удивленного полученным заданием уничтожить бывшего блестящего офицера собственной армии) главного героя. И здесь мы вновь можем предположить, как и в случае с фильмом Сокурова, что помимо отчетливых абсурдных моментов развертывания сюжета, эффект создается еще и за счет небольших расхождений в движении камеры по отношению к действию, в частности в начале первой атаки американских воздушных сил на вьетнамскую деревню — словно это взгляд зрителя, с трудом поспевающий за происходящими событиями. Осознанного апофеоза расхождение в том, что предоставляет нам кинематографический опыт, например, между звуком и видеорядом, достигает конечно же в вертолетной атаке, совершаемой под звуки вагнеровского «Полета валькирий», причем в данном случае, в отличие от описанного выше в картине Херцога, звук является диегетическим, поскольку музыка действительно включена в летящих вертолетах и утверждается, что этот звук Вагнера более пугает вьетнамских партизан, чем звук самих вертолетов и бомбежки. В этот самый момент мы буквально

погружаемся в абсурдную реальность фильма, в его «иную» реальность, созданную на экране, где то, что должно быть закадровым оформлением, недиегетическим звуком, вдруг оказывается встроенным в реальность фильма. Мы слышим этот звук не так, как могли бы его слышать герои, поскольку камера постоянно дает нам разные планы: то изнутри кабин вертолетов, то издали, общим планом их гордо летящей в небе вереницы, то с точки зрения в ужасе бегущих по земле людей. Этого оказывается достаточно, чтобы придать разворачивающейся картине такой характер абсурда, какой не мог бы быть передан за счет одного только повествующего об абсурде и сомнениях героя повествования. Это расхождение, собственно, и придает кинематографической реальности фильма ее апокалиптичность.

Итак, мы видим, что кинематограф обладает способностью, с одной стороны, представлять нам образ непосредственно и во всей целостности без необходимости описывать его посредством какого-то иного нарратива, обладает повышенными миметическими способностями, позволяющими ему создавать «эффект реальности». Но также он имеет технологическую возможность вносить в этот образ *искажение* по отношению к обычному восприятию окружающей реальности. И вследствие этого кинематограф достаточно легко может вызывать в зрителе ощущение присутствия в реальности иной пространственно-временной структуры, наподобие того, как это происходит во сне, где наблюдается нелинейность, одновременность разновременного, тождественность нетождественного, сбои в действии обычных законов восприятия. Это видение иного мира, которое не передается последовательным нарративом, способным лишь указать на эту инаковость, но не описать ее. В то же самое время кинематограф способен не просто указать, но именно представить ее и вовлечь зрителя в проживание в опыте структуры этой реальности, а также фиксировать результаты измененного по отношению к обычному восприятию.

ФАНТАЗИЯ КАК ЧУВСТВО РЕАЛЬНОСТИ. ФИЛЬМ КАК РЕВЕРИ

Нина Савченкова

Иллюзия и реальность — Сцилла и Харибда кинематографической практики и кинематографической теории. Проблема кинематографической реальности, возникающая внутри теории кино, не может не сталкиваться с проблематизациями реальности, значимыми для XX века вообще. Базен и Кракауэр — две концепции реальности в кино, обозначающие те зазоры, в которых эта проблематика будет существовать. Вопросы, которые там возникают, поддержаны и расширены в философском поле, в частности вышедшей на первый план проблематикой неналичности, очевидности, сокрытия, видимости и кажимости. В некотором смысле эта проблематика была обобщена и адекватно тематизирована в феноменологической традиции в связи с пониманием *феномена*. Другая составляющая связана не с аналитическим развертыванием, но с синтетическим движением, она реализована в антропологии и психоанализе, в связи с концепциями магического, галлюцинациями, сновидениями, бредом. Если двинуться в направлении синтеза, ключевым операциональным концептом здесь будет *фантазия*, именно она постоянно соотносит и конкретизирует смысл иллюзии и реальности. Поэтому попробуем обратиться к психоаналитической теории фантазии и попытаться с ее помощью увидеть современный киноопыт. К тому же, в конце XX века теория фантазии претерпела радикализацию. В британской традиции возник концепт сновидческого опыта и мышления, связанный с понятием ревери.

Две концепции реальности в кино: Базен и Кракауэр

Небольшая работа «Онтология фотографического образа» является своего рода иероглифической фиксацией кинематографической интуиции Базена.

Базен говорит здесь о мумификации как источнике пластических искусств. Эта первая фраза работы выдержана в режиме «как бы». Базен делает теоретическое предположение, высказывая мысль о том, что в психоаналитической перспективе пластические искусства могли бы быть увидены в их непосредственной связи со способами обращения со смертью и мертвым, с материальностью смерти. Первоначально тезис его кажется простым, мумификация рассматривается как простодушное стремление к обретению бессмертия. Предположение, что Базен буквально имеет в виду отношения с мертвым, представляется, по меньшей мере, абсурдным. Однако, по мере того, как мы вчитываемся в текст, именно эта смысловая линия обретает отчетливое звучание. Мумификация, которая рассматривается как средство для достижения цели (бессмертия), будучи «искусственным закреплением телесной видимости», на самом деле, подчинена собственной, магической, логике. Дело не в том, чтобы сохранить память об ушедшем. Сама память есть абсурдное отрицание ухода. И абсурдно здесь не желание обрести бессмертие, но стремление «в самой реальности смерти сохранить телесную видимость жизни». «Ныне уже никто не верит в онтологическое тождество модели и портрета», — говорит Базен, однако это неверие есть плод эмансипации идеального, которая и сама может быть поставлена под сомнение на новом витке развития отношений материи и формы. Фраза Базена свидетельствует о том, что сам он принадлежит к тем немногим, кто эту абсурдную веру сохранил, что для него «тождество модели и портрета», вообще область подобия, представляется тем пространством, куда претендует вторгнуться кинематограф, с тем, чтобы, ни много, ни мало, изменить отношения жизни и смерти.

Описывая эволюцию изобразительных искусств, Базен пишет о том, что извечный конфликт живописи — это собственно *эстетическое* стремление к выражению духовных содержаний посредством символических форм и психологическое стремление к созданию «двойника» видимого мира. То есть, с одной стороны, искусство стремится к правдоподобию изображению, что и понимается как реализм, а, с другой — к свободе, обретаемой лишь в области духа. Поэтому, говорит Базен, все споры о реализме проистекают из недоразумения, из смешения

эстетического и психологического условий и поочередного настаивания то на сходстве, то на смысле. Но нет сомнений в том, что изначальным и постоянным стремлением искусств является стремление к свободе, а реализм в многообразных формах (вплоть до отказа от него), выступает лишь как временное средство, позволяющее сохранить «правила игры».

Вторжение технического условия и появление фотографии принципиально изменило ситуацию. Стремление к правдоподобию утратило свой смысл, поскольку изображение буквально несло в себе собственную телесную видимость. То есть, точно также как некогда можно было говорить об эмансипации идеального, с рождением фотографии и кино стало необходимо говорить об эмансипации материального, о высвобождении магического начала. Кроме того, сам человек был исключен из создания изображения, что придавало магическому моменту объективное качество. По сути, Базен обнаружил парадоксальное раздвоение. С одной стороны, фотография и кинематограф в состоянии зафиксировать достоверность мира, с другой — функция их магическая, а это значит, что эти новые практики не что иное, как ритуал, превращающий вещи мира из простых копий в иррациональные, инвестированные аффектом объекты — фетиши, реликвии, сувениры. Именно с этим Базен связывает интерес сюрреалистов к фотографии, они видят в ней инструмент «пластической тератологии», способ превратить образ в вещь. И есть еще один аспект. Мумификация несет в себе как магическую, так и научную интенцию. «Искусственное закрепление телесной видимости» — дело, безусловно, научное. Таким образом, мы в ситуации, когда высвобождение магического производится посредством аналитической операции. Парадокс, который в последующей истории кино еще неоднократно даст о себе знать.

Для самого же Базена здесь открывается перспектива новой онтологии. Теперь традиционное противопоставление материи и формы, материального и идеального регистров не имеет смысла, поскольку форма предстает в качестве следующего шага бытия материи. Будучи кинематографически воспроизведенной, материя оформляется и достигает аподиктического существования, она уже не материал, но вещь. О реальности в кино, следовательно, стоит говорить не как о стратегии, связанной с разрушением

пространства вымысла, или непрофессиональными актерами, или «живой» камерой, но как о достижении, при котором «сакрализация» состоялась и кинообраз уже не является рефлексивной или импрессионистической конструкцией, но выступает в качестве простого сочетания многообразных опытов, формулой различного, жизни и смерти, например. В этой перспективе, если отнести к ней со всей строгостью, кинообраз не следует понимать как нечто реактивное, он не отвечает на то или иное социальное, политическое, психологическое, метафизическое положение дел, он синтетичен по определению и представляет собой постоянную попытку продвижения вперед.

Другими словами, интуиция Базена отмечена специфическим идеализмом, представлением о конституирующей силе формы, а также исключительным усилением инструментального момента, где техническое магическое, с одной стороны, лишает человека статуса автора, но, с другой, устанавливает автора в само осуществление кинематографического проекта, подобно тому как греческий герой был внедрен в сердцевину трагического действия.

Совершенно другое представление кинообраза можно обнаружить в мысли Зигфрида Кракауэра. Несмотря на то, что он, как и Базен, исходит из факта фотографического воспроизведения реальности, видит он в этом воспроизведении нечто совершенно иное. Здесь стоит отметить, что культурное пространство Кракауэра существенно отличается от среды, которой принадлежит Андре Базен. Если Франция первой половины XX века является средоточием интеллектуальной эйфории, где мыслительная работа коллективна, где каждый чувствует себя автором, где новизна и социальная значимость создаваемых теорий служат постоянным источником воодушевления, то в Германии интеллектуалы, напротив, дышат воздухом катастроф, и любой мало-мальски здравомыслящий человек склонен воздерживаться от универсалистских амбиций. В эссе «Выжидающие» Кракауэр описывает две преобладающие позиции современных ему интеллектуалов — принципиальный скептик и аффективный человек. Первые утрачивают связь с истиной, вторые спешат целиком предаться вере в нее, в результате чего достигают лишь «хитроумного переплетения подлинного и поддельного». Наиболее адекватную позицию Кракауэр именует

выжиданием, считая, что оно есть не что иное, как «размыкание замедленного действия»¹, позволяющее избежать искаженного ощущения реальности. То есть, одним из важных внутренних мотивов Кракауэра является потребность найти подход к «реальным вещам и людям», «реальному восприятию», «реальной действительности», он мечтает о том, чтобы «попробовать приблизиться к ней» и кино для него является одной из тех вещей, что формирует современную реальность и потому должно стать предметом внимания наряду с пассажирами, вокзалами, «девчонками Тиллера» и современными практиками путешествия. Я хочу сказать, что если внимание Базена целиком сосредоточено на избирательном объекте — кинематографе, а действительность вокруг как бы редуцирована, то для Кракауэра кино является тем, что нельзя изъять из культурно-исторического контекста, а ответственность критика связана в значительной степени с поиском формы высказывания, наиболее точно ориентированной на «приближение к действительности». Потому, когда Кракауэр говорит о способности фотографии с исключительной точностью запечатлеть мир, его внимание сразу же обращается к неожиданным эффектам этой точности — к видению невидимого. Фотография вторгается в мир скоростных движений, глубин и поверхностей, расширяет поле зрения, трансформирует саму способность видения в соответствии с изменяющимися техническими условиями существования. «Как это ни парадоксально, — пишет Кракауэр, — но из всех выразительных средств именно реалистическая фотография способствовала развитию абстракционизма».²

Достоинство кинообраза состоит в постоянном сопротивлении тем трансформациям чувственности, которые совершаются в человеке под влиянием развития науки и техники, нарастающей абстрактности существования и прогрессирующего отчуждения. Главной проблемой времени для Кракауэра является ускользание жизни, все более и более сложный доступ к ее непосредственным феноменам и связанные с этим искажения реальности. Аппеллируя

¹ Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе. М.: Ad Marginem, 2019. С. 89.

² Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 33.

к Уайтхеду, Кракауэр говорит о кинематографе как об искусстве в предельно всеобщем смысле слова («речь идет о настолько широком понимании искусства, что мне даже не хотелось бы его так называть»¹), о кино как операциональном опыте, позволяющем непосредственно пережить «конкретные качества вещи в ее реальности».² Отчетливо феноменологическое движение мысли Кракауэра превращает кинематограф в форму опытного познания мира, а это означает, что кинообраз должен быть не отражением и не представлением, а неким пространством или аппаратом, который позволяет «как бы принять в себя» ту реальность, с которой мы имеем дело. Кракауэр даже использует метафору переливания крови. Еще одна апелляция, значимая для Кракауэр, это романы Вирджинии Вулф, автора, чья особенность состоит в освобождении деталей из-под власти нарратива и наделения их самостоятельностью. Сама композиция книги «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (множество аспектов, которые Кракауэр, как кажется читателю, безуспешно стремится объединить в одно целое, а на самом деле, возможно, как и в случае Вальтера Беньямина, речь идет о сознательно избранной логике фрагмента и постоянном поиске языка в пространстве между различными дисциплинами) указывает на то, что кино видится ему фундаментальным предприятием, революционизирующим всю практику познания. При этом он постоянно подчеркивает, что опыт кинозрителя пронизан двойственностью: он спит и, вместе с тем, бодрствует, расслаблен и предельно внимателен, погружается в образ и дистанцируется от происходящего на экране. Интерес к «материи самой жизни», к «полной реальности» побуждает его «контекстуализировать» кинообраз, соотносить кинематографическое предприятие с другими значимыми познавательными проектами XX века. Кракауэр постоянно указывает на динамическое соотношение культурного контекста и кинематографического опыта. Мир стремительно меняется и функции, которые первоначально брал на себя кинематограф, также трансформируются, и в первую очередь это касается понимания реальности.

¹ Там же. С. 377.

² Там же.

Попытаемся и мы расширить область вопрошания и обратиться к тому, каким образом проблематизируются иллюзия и реальность, фантазия и реальность в антропологии и психоанализе.

*Иллюзия и реальность в антропологии XX века
(М. Мосс, К. Леви-Стросс)*

Первое, на что хочется обратить внимание, это то обстоятельство, что антропология (как и феноменология, как и психоанализ) не является академической формой знания. Как и в случае с кино, речь идет о практике, о некоем делании. Антропология — интерпретирующее знание, сопровождающее ритуал, расширяющее сферу его эффективности, поддерживающее и продвигающее его посредством созерцаний, аналогий, метафорических переносов; это знание, которое находится в двойном отношении к опыту, оно его и предполагает, и конституирует.

Радикальную проблематизацию иллюзии и реальности можно обнаружить в трилогии Марселя Мосса, посвященной аналитике жертвоприношения, магии и молитвы. Феномены, которые он описывает, организуются в некий восходящий ряд, подчинены логике виртуализации. Для Мосса, эти феномены, при всем их различии, имеют общее основание — это ритуальное действие, осуществляющееся в особом времени и пространстве, и характеризующееся специфической интенциональностью — «уверенностью в вещах невидимых». Эта интенция формируется постепенно, но ее вариации отчетливо различимы как *решимость* (в жертвоприношении) и *эффективность* (в магии). Собственно, все три ситуации суть аппараты, посредством которых люди формируют свои желания, вступают с ними в отношения, реализуют фантазии, что делает возможным предметное исследование того, что такое «исполнение желания» и «реализация фантазии» — с детальными аналитическими различениями иллюзорного и реального, исследованием переходов между этими уровнями. Схематизм, намеченный Моссом, таков. В ситуации жертвоприношения исполнение желания предполагает не объектный характер удовлетворения, но изменение онтологического статуса субъекта. В результате успешного осуществленного жертвоприношения он становится *иным*

(здоровым, богатым, счастливым и т.д.). Происходит это в силу реально пережитого расщепления (жертвователю/жертва) и причинения смерти своему отщепленному двойнику. Символическое убийство самого себя требует от жертвователя решимости, связанной с необходимостью верить себя непредсказуемому пространству, необратимому времени и событийности, утратившей свой причинно-следственный характер. Качество реальности, которое достигается в ходе такого мероприятия, не нуждается в верификации, поскольку символическая интенсивность говорит сама за себя и, являясь реальным разрывом, выступает условием возможности различных реальностей. В этом случае реальностью можно назвать единство трех модусов (до жертвоприношения, жертвоприношение, после жертвоприношения), а также обретенное знание о трех разных формах существования.

В ситуации магического события сцена существенно изменяется. Два участника ритуала, функции которых были строго распределены (жертвователю и жрец, один делает, другой знает), сблизилась в обоюдном движении. Теперь нет ясности, кто же действующий субъект — маг или тот, чье желание маг исполняет. Обе фигуры мерцают и Мосс настойчиво акцентирует: магия — это социальный феномен, она всегда является ответом на социальный запрос. Именно в силу реактивной природы магии маг должен быть истерически организован, поскольку только истерия в самой своей структуре несет ориентацию на Другого, сверхчувствительность по отношению к нему. Клод Леви-Стросс уточняет: да, действительно, социальный запрос лежит в основе магического феномена, но дело в том, что это запрос бессознательный, воплощенный в тревоге. За тревогой стоит страстное скептическое вопрошание-требование убедительного магического мифа; мифа, в котором риторическое, историческое и аффективное будут удовлетворительно переплетены. Ожидание магического события в этом смысле не менее важно, чем само событие. Оно флюктуирует в противоположных режимах суеверия и неверия, что также принципиально, поскольку позволяет увидеть, что вера как интенциональный опыт не возникает вследствие непрерывного накопления или согласия как примирения, но представляет собой парадоксальный результат

двух противоположных установок. Реальность магического — это точность соприкосновения магической процедуры и магического запроса. Когда магической процедуре удастся предельно конкретизировать бессловесную тревогу субъекта, возникающая смысловая конкретность позволяет миру стать ясным и определенным — обрести реальность. Запомним то обстоятельство, что механизм наделения мира реальностью в данном случае интересубъективный. Исследователи творчества Тарковского неоднократно обращали внимание на то, что создание фильма для Андрея Тарковского имело смысл магической процедуры. Точность воссоздания сцены выполняла не функции документации, но должна была обеспечить *оживление* бывшего, «закрепить телесную видимость», добиться того, чтобы субъект, попавший в этот мир и реку времени вторично, испытал онтологическое головокружение.

Процесс становления магического ритуала кульминирует, обостряя расщепление, в опыте молитвы. Работая с ситуацией молитвенного делания, совершенно необходимо, полагает Мосс, разрушить устойчивую спиритуализацию молитвы, «подвесить» интеллектуальные и духовные коннотации молитвенного опыта и вернуть его к простоте ритуального действия. Поскольку только тогда становится заметен удивительный контраст между простотой действия и сложностью его материи. Молитва есть речевое действие, чьим предметом и материей является язык. За любым словом и фразой молитвы стоит «упакованный культурный опыт», религиозные войны, философские и богословские теории. Артикуляция этого целого неотделима от языковой работы субъекта молитвы, вне зависимости от того, понимает он это или нет. Если в случае жертвоприношения, вера (решимость) является условием осуществления всего предприятия, в случае магии, вера (эффективность) объединяет действие и запрос, придает смысл действию и действенный характер потребности (она становится требованием), то есть, осуществляет само желание, приводит его к реальности, то в случае молитвы, вера непосредственно оказывается тем, что производится. Но вера теперь уже не есть ни характеристика действия, ни даже статус субъекта, она представляет собой грандиозную актуализацию неприсутствующего, переживаемого нами в его простоте и

очевидности; коммуникацию с тем, чего нет, но что вписано в структуры языка и потому снова и снова обнаруживает свое существование. Ритуал раскрывает пространство и время речи и открывает доступ к тому, что существует в качестве несказанного — пробелам и паузам, к тому, что существует при речи, на пороге речи, за речью. Смысл реальности, который рождается здесь, гораздо более многомерен, неопределенен, безосновен, а сама реальность предстает как архитектурный каркас. Молитвенный акт обнаруживает прочность этой структуры. Фрейд был неправ, говоря о религиозном чувстве, как о чувстве всемогущества, скорее, это чувство безопасности, рожденное в очевидности идеального опыта.

Прочтение трилогии Марселя Мосса убеждает в том, что фантазия не является произвольной, спонтанной деятельностью воображения (неважно, имеет ли оно чувственную или интеллектуальную природу). Фантазия, во-первых, тесно связана с желанием, во-вторых, она не противопоставляет себя реальности, а постоянно движется к ней, создает инструменты ее изобретения, конституирует смысл реальности, вовлекая в этот процесс обширные социальные поля.

*Психоаналитическая теория фантазии
и концепт чувства реальности*

Здесь имеет смысл обратиться к психоаналитической концептуализации фантазии и, прежде всего, к той исходной точке, которая вполне соответствует повседневному пониманию соотношения фантазии и реальности. Фрейд всегда подчеркивал несовпадение фантазийного и реального измерений жизни. Общеизвестно, что один из главных теоретических концептов психоанализа — два принципа, определяющие психическую жизнь человека: принцип удовольствия и принцип реальности. В процессе жизни человек постепенно высвобождается из-под власти первого, принимая господство второго. Вещь, казалось бы, банальная. Но в этом концепте есть и нетривиальные моменты. Например, Фрейд тесно связывает принцип удовольствия с галлюцинаторной деятельностью. Таким образом, первоначально производство иллюзий обеспечивается тремя условиями — оно движимо удовольствием как целью, галлюцинация и регрессия

являются инструментальностью иллюзорного опыта. (Все эти элементы впоследствии будут обнаружены в опыте кинематографического просмотра.) В ситуации первой фрустрации, если ребенок имел хотя бы один опыт реального удовлетворения, у него есть психическая возможность, регрессируя, галлюцинировать условия первоначального удовлетворения. То есть, удовольствие от объекта с самого начала имеет двойную акцентуацию. Оно может быть связано с обретением объекта и получением удовлетворения, а может быть восстановлением самой ситуации удовольствия, воссозданием чистого переживания. При удовлетворении удовольствие является следствием физиологического состояния, оно — его побочный эффект и коррелят, при регрессивном галлюцинировании оно самодостаточно, воссоздается только его тонкая ткань. Уже здесь вопрос о реальности приобретает метафизические обертона. Ведь галлюцинация есть не что иное как точное повторение того, что имело место, достоверное воскрешение в памяти, интенсивное переживание воспоминания, мумифицирующий слепок. Принцип реальности тоже предполагает неожиданное расширение. Фрейд связывает его с мышлением. Тем самым, мысль определяется как действие, а совсем не как созерцательный опыт. В результате два принципа образуют странную архитектуру: принцип удовольствия становится средоточием созерцательного усилия, связанного с памятью и желанием, тогда как принцип реальности — пробным действием мышления, попыткой установить отношения с миром, прокладыванием окольных путей, временной и пространственной разметкой.

К стереометрии фрейдовских построений оказался весьма чувствителен Шандор Ференци. Он подхватил нить размышлений, сказав о том, что невозможно предположить одномоментный отказ от принципа удовольствия в пользу принципа реальности, должна существовать зона переходных феноменов. Более того, на предположение Фрейда о том, что принцип удовольствия может успешно эксплуатировать принцип реальности, заставляя его служить себе, он ответил гипотезой о доминировании переходных форм. Но в чем их логика? Ференци видит положение дел следующим образом. Первоначально младенец целиком находится во власти принципа удовольствия, поскольку окружение

внимательнейшим образом считывает все его потребности и удовлетворяет их, едва они возникнут. В этот период у младенца есть все основания видеть в объектах удовлетворения следствие своего собственного желания и его психическая реальность целиком определяется магическим всемогуществом. Фрейд полагал, что от всемогущества ребенок избавляется довольно скоро, однако, по мнению Ференци, *этого не происходит никогда и магическое всемогущество навсегда остается чем-то вроде источника психической реальности*. Именно им определяется сила наших желаний, оно находит выражение в столь знакомом каждому ощущении, что если по-настоящему чего-то пожелать, то все получится.

Но каким образом магическое всемогущество сочетается с неизбежным ростом фрустрирующего опыта? Мысль Ференци состоит в том, что мы вынуждены создавать все более сложную инструментальность, такую, например, как искусство, которая позволит нам уберечь собственное всемогущество. Работа по созданию этих инструментов начинается сразу же после рождения. Уже в первые недели давление влечений и потребностей все сильнее дает о себе знать, заявляя о себе моторными движениями и криком, затем потребности специфицируются, и ребенок уже нуждается в жесте для того, чтобы стать понятным для взрослого. То есть, мы имеем дело с коммуникативной проблемой. Взрослые бы и готовы обеспечить ребенку состояние счастья, однако его состояния и требования все чаще оказываются непонятными. Чтобы сохранить магическое всемогущество, ребенок должен изобретать все новые инструменты для сообщения о своих желаниях. Но это противоречие в определении, поскольку магия не допускает никакого опосредования, желание должно быть исполнено уже в силу своего существования. Таким образом ребенок вовлекается в специфическую экономику. И дело не в том, что он отказывается от удовольствия в пользу реальности, дело в том, что он должен научиться сообщать о своих желаниях, причем таким образом, чтобы их нельзя было не удовлетворить. То есть, чем более заботится человек о сохранении магического всемогущества, тем более он должен быть искусен в коммуникации с другими людьми. В итоге, сам феномен всемогущества как будто «растворяется». Можем ли мы,

например, сказать о ком-то, что он всемогущ, если он просто всеми любим? Тем не менее, именно так, с точки зрения Ференци, обнаруживает себя хитрость психического. Сохранение магического всемогущества сопровождается формированием внутреннего мира, его усложнением, выработкой собственного магического мифа, магической инструментальности и, как следствие, способности быть счастливым. Механизм этот является бессознательным и Ференци называет его «*чувством реальности*». Он полагает, что чувство реальности — важнейший инструмент освоения собственно человеческих областей существования: эротики и эстетики. Сосредоточение на эротической проблематике позволяет аналитически исследовать становление чувства реальности. Ференци даже дает ему особое имя, вводя понятие *эротического чувства реальности*. Что это такое? Оно проявляет свой смысл исходя из общего проблематизма ситуации. Идя вслед за Фрейдом, настаивавшем на факте объединения частичных влечений под приматом генитальности, Ференци взялся исследовать саму генитальность и, в частности, сексуальный акт, который он рассматривает отнюдь не как природный автоматизм и самопроизвольное инстинктивное поведение, но как фундаментальную трудность и конфликт — как проблему. Не будем разворачивать ференцианскую теорию генитальности целиком, отметим только на этой карте «точки невозможности» сексуального события. Во-первых, происхождение генитальной функции из выделительной, с чем связана задача быстрой эвакуации больших масс либидинального возбуждения; во-вторых, отсутствие собственной иннервации генитальной зоны и обусловленность противоположными ритмами анальной и уретральной иннервации, с чем связан финальный конфликт между сохранением и выдачей генитального секрета; в-третьих, безусловное доминирование инстинкта самосохранения перед инстинктом продолжения рода, с чем связана необходимость в целом ряде идентификационных процедур, позволяющих осуществить прикосновение, а также акты принятия и дарения. Весь этот перечень намечает серьезные причины «невозможности» сексуального события и соответствующий этой невозможности парадоксальный состав эмоций, включающий наслаждение, стыд, страх, отвращение, нежность и тд. Ференци полагает, что для того,

чтобы справиться с этими огромными трудностями, человеку необходим изощренный и совершенный психический инструмент — эротическое чувство реальности. Его крайние точки связаны с предельной регрессией, сопровождающей сексуальный акт, необходимостью идентифицироваться с собственными гениталиями, осуществив полную редукцию сознания и интеллекта (нам хорошо известно, что стоит только на мгновение отстраниться от эротической захваченности и совершаемые действия покажутся нам странными, абсурдными и отвратительными); а с другой стороны, сексуальный опыт предполагает способность сознательного присутствия, внимание к другому, интеллектуальную и эмоциональную чуткость. Каким образом человеку удастся быть одновременно и яростным животным, и тонким ироничным интеллектуалом, взрослым и младенцем? Эротическое чувство реальности обеспечивает эту одновременность. Изощренный, эстетизированный, высоко условный любовный дискурс, например, и есть та магическая инструментальность, которая конкретизирует наше желание и делает возможным его непосредственное переживание. Несоразмерность инструментальности и опыта здесь бросается в глаза. Опыт — кратковременный, невыразимый, являющий собой средоточие живой телесной жизни, бытия-телом, инструментальность же составляет чуть ли не суть культуры, будучи развернута в искусстве в целом и в социальных практиках.

Аналогичное рассуждение, но уже посвященное механизмам творчества, мы можем найти у Фрейда, в работе «Художник и фантазирование». Исследуя механизм фантазии, Фрейд сопоставляет три возраста и три основные формы фантазии. Для ребенка фантазия тесно связана с игрой. Он проводит значительную часть своего времени, погруженный в игру, и этой погруженности не мешают ни события внешнего мира, ни взрослый, который может присоединиться к игре и разделить этот опыт. Но как же принцип реальности, спрашивает Фрейд, не должен ли ребенок все больше времени посвящать окружающей его жизни, не станет ли он пустым фантазером, сумеет ли обрести необходимые знания? Парадокс состоит в том, отвечает на свой вопрос Фрейд, что чем искреннее ребенок погружен в игру, тем

лучше он схватывает то, что происходит у него за спиной. Его чувство реальности являет собой как бы изнанку фантазии.

Ребенок взрослеет, становится юношей, его задача — социализация, но удовольствие от игры было столь велико, что он не может от него отказаться, и его игра лишается обычной предметности и интериоризируется. Теперь это собственно фантазия, сексуализированные нарративы, имеющие сценический характер. Юноша воображает разные истории, касающиеся его собственного места в жизни, можно было бы сказать, что он изобретает собственную субъективность. Фрейд обращает внимание на две особенности этого фантазирования, характеризующие его способ обращения с реальностью. Центральным персонажем этих фантазий обычно является эротический объект юноши, принадлежащий внешнему миру и недоступный. Можно было бы ожидать, что в фантазии юноша распорядится этим объектом по своему усмотрению, однако дело обстоит иначе. В фантазии желанная девушка занимает место, подобное месту иконы в доме, ее икона «висит в парадном углу» и ей посвящены, вокруг нее организованы все сочиняемые истории. Фрейд подчеркивает еще одну вещь: интимность этого типа фантазий столь велика, что разделить их с кем-либо невозможно. Застигнутый на месте преступления, субъект испытывает стыд. Можно сказать, что главное отличие детской фантазии от юношеской для Фрейда связано с фигурой Другого. Если ребенок оперирует персонажами как объектами, то в юношеской фантазии Другой уже не тот, кем можно распоряжаться, его роль структурная, конституирующая. Он еще принадлежит внутреннему миру субъекта, но уже находится на его границе. Если границы воображаемого мира ребенка легко проходимы, вещи мира без труда принимают на себя другие роли, то отношение между фантазийным и действительным миром юноши предполагает большую изолированность, напряжение, и, если можно так сказать, одновременное нарастание характеристик доступности и недоступности объекта, возможно, детально раскрываемое как растущая моя доступность ему и его недоступность мне.

Художник в своем творчестве воплощает третью конфигурацию фантазии. Наблюдая за ним, мы можем удивиться

тому, что его стратегия, казалось бы, ничем не отличающаяся от юношеского фантазирования, проживается совершенно иначе и имеет другие последствия. Кажется, что разница лишь в том, что юноша фантазирует молча, а художник объективирует содержания внутреннего мира, рассказывает о том, что ему пришлось пережить, но теперь опыт этот, будучи разделенным, не вызывает стыда у автора и неловкости у читателя. В чем же дело? Что изменилось в способе обращения с реальностью у художника? Произошел всего лишь окончательный разрыв, порвалась пуповина, соединяющая его с миром. Объекты окружающего мира, включая предполагаемых собеседников, больше не переходят свободно границу внешнего и внутреннего, но располагаются на его границе на других условиях. Внутренний мир окончательно изолирован, а писатель — одинок. Его Другой, читатель, тот Другой, о котором он мечтает и к которому обращается, теперь далеко, и эта даль — условие, благодаря которому, писатель становится близок каждому. Фрейд объясняет это так. Разорванная связь с внешним миром означает, что художник теперь должен найти те условия, которые обеспечат ему доступ к собственному внутреннему миру, а будучи найденными, они позволяют автору реконструировать собственный внутренний мир как целое. Именно этот опыт обретения пути к самому себе позволяет читателю выполнить подобную операцию самостоятельно. Встреча автора и читателя происходит не в силу их стремления друг к другу, но в силу из обоюдного стремления к самим себе. В этом смысле, тот факт, что какой-то автор близок мне, не означает, что мне близки его внутренние объекты и его события, он близок мне потому, что благодаря его работе и пройденному им пути, я узнаю, что это значит — быть близким самому себе. Понимание Другого есть не что иное как понимание самого себя, рожденное в ответ на работу понимания самого себя, выполненную другим. Мы оба знаем, что это такое, и я знаю это благодаря ему. Реальность становится чем-то, что нас разделяет, располагаясь между нами и обостряя изолированность опыта каждого. Эти общие герменевтические условия тесно связаны с техническим опосредованием. Именно благодаря технике складываются парадоксальные отношения между публичным и

интимным, доступным и недоступным, а в итоге, между иллюзорным и реальным.

Еще один шаг в осмыслении этих отношений был сделан в 30-40-е гг XX века, благодаря деятельности Мелани Кляйн и развитию детского психоанализа, когда окончательно оформилась теория объектных отношений, центральным вопросом которой был вопрос о внутренней реальности и психическом мире младенца. Кляйн и ее коллеги не удовлетворились динамическим, экономическим и топологическим схематизмом Фрейда и сосредоточились на феноменологии внутреннего мира.

В 1952 году Сьюзен Айзекс опубликовала статью «Природа и функция фантазии», которая вывела психоаналитическую теорию фантазии на совершенно новый уровень. Прежде всего, потому что для теоретиков объектных отношений психоанализ уже не был искусством интерпретации, но систематическим методом, требующим непрерывного пристального внимания к мельчайшим деталям и их точной регистрации. Индуктивное и гипотетическое знание сменилось дисциплинированным опытом, а значит фантазирование уже не рассматривалось как прецедент. Айзекс видела развитие фантазии как «постоянное и развивающееся взаимодействие между психической реальностью и знанием о реальности».¹ Первый тезис Айзекс состоял в утверждении бессознательного характера фантазирования. Второй — в указании на универсальный характер этой деятельности. Фантазия связана не только с исполнением желаний, — пишет Айзекс, — «все импульсы, все чувства, все модели защит переживаются в фантазии, которая дает им психическую жизнь и показывает их направленность и цель»². Обратим внимание на эти слова — «она дает им психическую жизнь». Что это означает? Поскольку в фантазии переживается абсолютно все и, по мере переживания, приобретает объем, прежде не существовавший, стоит говорить о ней, как о второй универсальной характеристике психического. И если интенциональность как универсальное свойство сознания/психики имеет предметную направленность («всякое

¹ Айзекс С. Природа и функция фантазии // Кляйн М., Айзекс С., Райвери Дж., Хайманн П. Развитие в психоанализе. М.: Академический проект, 2001. С. 133.

² Там же. С. 141.

сознание есть сознание-о»), то, с точки зрения Айзекс, фантазия обеспечивает динамику и форму психического акта. Так, желание, например, переживается в форме фантазии: «я хочу сосать сосок», если ребенок голоден, «я хочу всю ее съесть», если он остро нуждается в присутствии матери, «я хочу накормить ее», если он испытывает нежность к ней, «я боюсь, что она съест меня», если присутствие матери становится слишком требовательным.

Айзекс обращает внимание на независимость фантазийного опыта от слов. И в сновидении, и в общественной жизни источником понимания положения дел для нас становятся образы, ситуации, интонации, жесты, выражения лиц. То есть, мы непосредственно подключаемся к миру переживания и воображаемому опыту, который является общим с другими людьми. Слова могут быть использованы как инструмент для сообщения о фантазиях, но «фантазия чувствуется и переживается как реальность задолго до того, как она может быть выражена словами»¹. Иначе говоря, мы вообще знаем о том, что такое реальность только благодаря фантазии. Именно в фантазии мы способны конкретизировать, наполнять эмоциями, оперировать объектом, трансформировать ситуацию, одним словом, *переживать*. Айзекс пишет: «приспособление к реальности и реальное мышление требуют поддержки со стороны сосуществующих бессознательных фантазий».² В то же время Дональд Винникотт выдвинул тезис о том, что, поскольку отношения с реальностью могут складываться в двух режимах — адаптационном и творческом — следует избегать адаптации как пути взаимодействия с реальностью. Приспособление как достижение соответствия ведет к резкому сокращению жизненных возможностей. Взаимодействие с реальностью для маленького ребенка должно быть основано на случайном совпадении. Вещь, которую он сфантазировал (материнский сосок), должна *совершенно случайно оказаться ровно там и быть ровно тем*, где и как он ее вообразил. Бессознательная фантазия и реальность осциллируют в обоюдном движении и встречаются, порождая объекты, которые иначе как чудесными не назовешь. Они и

¹ Айзекс С. Природы и функции фантазии. С. 151.

² Там же. С. 179.

реальные, и воображаемые, и внешние, и внутренние, они эффективны как все магическое. Будучи предельно простыми, они всегда несут в себе тайну.

Фильм как «ревери»

Собственно, и фундаментальные интуиции теоретиков кино, и антропологическая теория, и психоаналитические исследования указывают нам общее направление. Ответ на вопрос о соотношении иллюзии и реальности следует искать в зоне переходных феноменов, характеризуемых своеобразным «договором» («чувством реальности») между магически всемогущим Я и миром. Этот договор состоит в готовности развернуть значительное предметное и языковое опосредование ради сохранения нетронутым моего внутреннего мира и предоставлении ему необходимых удовлетворений; то есть, он предполагает одновременность движений развертывания вовне и свертывания в самотождественность. То обстоятельство, что фантазия является универсальным процессом и фундирует любой психический акт и психическое событие, «давая им жизнь» в переживании и опережая языковую деятельность, наряду с вышесказанным, заставляет изменить взгляд на «базовый кинематографический аппарат», в основе которого лежали классические взгляды первой линии рецепции психоаналитической мысли, связанные с представлением об отдельном индивиду, его внутреннем мире и отношениями с миром внешним посредством проекции фантазий и желаний. Кинозал в концепции базового аппарата представал местом регрессии, где индивид противопоставлял свой внутренний мир внешней реальности, позволяя себе галлюцинаторную регрессию и связанное с этим наслаждение. Однако такое топологическое разнесение вряд ли возможно и, скорее, кинозал стоит понимать как пространство переходных феноменов, где сами его границы задают ритм внешнего/внутреннего, внутреннего/внешнего, куда зритель входит и выходит, где он соединяет несоединимое.

Итальянская исследовательница Карла Амброзио Гарсиа, критикуя концепцию базового кинематографического аппарата, обращает внимание на интерес Бодри к платоновской метафоре пещеры и его попытку связать пребывание в пещере с опытом

кинопросмотра. Есть одно маленькое отличие, говорит Гарсиа, на которое не обращает внимание Бодри. У Платона люди рождены в пещере и остаются в ней. Миф описывает, что происходит с теми единичными индивидами, которым случается ее покинуть. В кинозал же мы входим и выходим. Мир теней и эхо становится тем промежуточным пространством, где фантазия «дает жизнь» психическим абстракциям, осуществляемым нами в повседневной реальности, где происходит систематический тренинг магической способности, миллиметр за миллиметром отвоевывается зона магического всемогущества, формируется, постоянно обновляясь, парадоксальный «договор», сосредотачивающий в себе мое чувство реальности и способность располагать себя в открытости к наступающему настоящему.

В этом смысле, кинематографический опыт следует интерпретировать не через призму сновидения, предполагающего пассивность сновидца и его замкнутость в собственных границах, но рассматривать как ревери, то есть, как сновидение с открытыми глазами. Ведь люди в пещере сновидят, но не спят, их глаза открыты, и они напряженно обсуждают различия теней и отражений. Опыт ревери также представляет собой одновременность фантазийной жизни и протекания внешних событий, совместную пульсацию моей фантазии и фантазии Другого, сложную рифму проективных и интроективных процессов. Для того, чтобы культивировать ревери, мы нуждаемся и в особом пространстве, и в типе практики. Любая артикуляция здесь имеет пространственный смысл.

Опираясь на психоаналитические интуиции Уилфреда Биона, Карла Амброзио Гарсиа активно использует понятие “retreat”, со свойственной ему семантической множественностью — безопасного пространства, убежища; переживания как способа обращения с чем-либо; систематической практики, тренинга и тренировки. Необходимость в убежище, в «сумеречной зоне», возникает еще и в силу другого условия, о котором напоминает Гарсиа. Оппозиция удовольствие — познание, на которой Бодри строит «аппаратную теорию», не позволяет ясно и отчетливо увидеть, что основанием кинематографического опыта, наряду с удовольствием, являются боль и фрустрация. При том, что история кино начинается с шокирующих кадров прибытия поезда, а его

важнейшие этапы отмечены знаменитыми кадрами разрезания глаза, «взламывания» тел, убийств, сексуального насилия, смерти и мертвого. Теория Мелани Кляйн также указывает на то, что регрессия, возвращающая нас на оральную стадию, предполагает гамму сложных и опасных чувств — страх, ярость, зависть, жадность, гнев и тд. То есть, оральное неудовольствие является не менее фундаментальным, чем регрессивное наслаждение и тоже должно быть интегрировано в кинематографический опыт.

Кинематографическая «пещера» как убежище позволяет регрессировать ко всему аффективному спектру, испытывая всевозможные соотношения боли и удовольствия. Благодаря безопасности и онтологической нейтральности кинозала, бессознательная фантазия мобилизует свое многообразное присутствие, предоставляя зрителю возможность извлекать знание из опыта, «научаться через переживание». Оставаясь пространством/временем перехода из реальности в реальность, киносеанс не может быть идентифицирован ни как сновидение (в чем всегда слышалось некоторое преувеличение), ни как социальная площадка, захваченная эстетическим суждением и оценкой.

ПРОБЛЕМА АФФЕКТИВНОСТИ В ТЕОРИИ КИНО

Ольга Давыдова

*Аффект испытываемый, аффект запечатленный:
две линии аналитики аффективности в теории кино*

Сложность разговора об аффекте в опыте кинопросмотра во многом связана с тем, что само понятие аффекта не так легко определить. С одной стороны, каждый кинозритель хотя бы раз сталкивался с собственным аффектом перед киноэкраном, и потому тезис о том, что кинематограф аффективен по своей природе, представляется довольно-таки очевидным. С другой стороны, попытки описания или рефлексии собственного аффекта нередко приводят к тупику. Мы можем констатировать его наличие, не сомневаемся в самом факте переживания, но при попытке описать этот «укол» сталкиваемся с языком, который оказывается нерелевантным, недостаточным или, наоборот, кажется избыточным по отношению к этому личному (и потому очень ценному) переживанию.

Возможно, именно поэтому проблематика аффективности в теории кино не оказывается четко проявленной вплоть до второй половины XX века, хотя имплицитно мелькает то в одной, то в другой концепции. Одновременно стоит заметить, что история самого кинематографа неразрывно связана с аффектом. В частности, одна из версий развития раннего кинематографа, предложенная Томом Ганнингом в программной статье «Кино аттракционов: раннее кино, его зритель и авангард», обосновывает специфику и ценность фильмов, снятых до 1906 года, как раз через их аффективность. Не вдаваясь в концептуальный спор о природе раннего кинематографа, затеянный Томом Ганнингом, Ноэлем

Бёрчем, Андре Гудро и другими исследователями¹, отметим, что для перечисленных авторов ранний кинематограф представлял собой не «недоразвитую» версию классического кино, предшествующую Голливуду 1930х годов в эволюционном отношении, а совершенно иной модус репрезентации — и требовал иного модуса восприятия. Том Ганнинг описывает раннее кино как «кино аттракционов», где в основе понятия «аттракцион» (и здесь Ганнинг справедливо ссылается на Эйзенштейна) лежит именно переживание — сильное, эмоциональное, шоковое, похожее на то, что мы испытываем на «американских горках»². Раннее кино, в отличие предлагаемого нам классическим кинематографом иллюзорного погружения в вымышленный нарративный мир, не ставит зрителя в позицию вуайера, а — напротив — само выставляет себя напоказ. Аттракционом называется сама ситуация кинопросмотра, движущиеся изображения на статичном экране, зрелище, где нарратив вторичен или вообще отсутствует, а главным являются шок и удивление³. Уже в этой ревизионистской по отношению к раннему кино интенции можно заметить, во-первых, признание аффективной природы кинематографа как зрелища, а во-вторых — внимание к фигуре зрителя.

Возможно, именно отсюда — не от статьи Ганнинга, а от самого начала кинематографа как особого способа репрезентации

¹ См., в частности: сборник *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* / Ed. by T. Elsaesser. London: British Film Institute, 1990. 424 p.; статью Н.Самутиной «Мельес жив, или Магия перевода» (*Самутина Н. Мельес жив, или Магия перевода // Синий диван. 2005. № 7. С. 95–119.*); *Chapman J. Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion, 2003. P. 51–59. Концепции раннего кино, предложенные Берчем, Гудро и Ганнингом различны между собой. Объединяет их само стремление переосмыслить и переоценить статус фильмов, снимавшихся до 1906-08 годов. Все они так или иначе спорят с прежде существовавшей в истории кино тенденцией рассматривать эти ранние работы как «недокино», способное только на случайные фрагментарные открытия тех элементов, которые позже сложатся в систему классического кинематографа с нарративом во главе в эпоху «золотого века» Голливуда.

² *Gunning T. Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // The Cinema of Attraction Reloaded* / Ed. by W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 385.

³ *Ibid.* P. 384.

— можно провести две концептуальные линии, связанные с аналитикой аффективности в кино. Первая линия будет связана с испытыванием аффекта в кино, то есть — со зрительским опытом и зрительским аффектом. Эта линия в значительной степени опирается на феноменологический метод и в качестве своего обязательного условия подразумевает проблематизацию аффекта как состояния телесного, а опыт просмотра — как ситуацию интересубъективного взаимодействия между телом зрителя и телом фильма. Вторая линия связана с запечатлением, или сохранением аффекта. Ее воплощение — «Кино» Жюльена Делеза, где возникает понятие «образа-аффекта» в связи с аналитикой крупного плана, а затем — понятие «какого-угодно-пространства», призванное описать возможность пространства стать аффективным за счет кинематографических приемов вроде теней или цвета¹. Эта линия, пусть и не исключительно кинотеоретическая, а скорее, относящаяся к философии искусства, продолжена в том числе в работе Брайана Массуми «Параболы реального: движение, аффект, ощущение»² и в монографии Стивена Шавиро «Пост-кинематографический аффект»³. Поскольку аффективность интересует нас в первую очередь в связи с кинематографическим опытом, сосредоточим внимание на первой линии.

*Аффект как опыт переживания
пространственно-временной трансформации*

Итак, каким образом мы вообще способны переживать что-то при просмотре фильма? Какие элементы фильмического обеспечивают это переживание? Один из ответов на этот вопрос — описание механизмов первичной и вторичной идентификации, разработанное Кристианом Метцем. Однако Метц, описывая ситуацию идентификации с камерой и, что более важно в свете разговора об аффекте, с персонажем, все же указывает на то, что зритель продолжает удерживать позицию кинематографической условности. Кино, с точки зрения Метца, подобно зеркалу, в

¹ Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 143–185.

² Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham; London: Duke University Press, 2002. 328 p.

³ Shaviro S. Post-Cinematic Affect. Winchester; Washington: Zero Books, 2010. 200 p.

котором «может отражаться все, что угодно, кроме одного — в нем никогда не может отразиться собственное тело зрителя»¹. Зрительское «я» как будто растворяется в самом жесте видения; самого зрителя целиком там нет: «...зритель идентифицируется с самим собой, с самим собой как чистым актом восприятия (бодрствованием, готовностью), как условием возможности воспринимаемого и, следовательно, чем-то вроде трансцендентального субъекта, предшествующего всякому феноменологическому наличию»². Этот отказ от возможности «феноменологического наличия» указывает на обязательную дистанцию, существующую между зрителем и фильмом (стоит, правда, заметить, что Метц говорит в первую очередь о классическом голливудском кино). Я узнаю себя в персонаже, но я всегда узнаю себя как Другого; это ситуация узнавания, но узнавания ложного.

В таком случае возникает вопрос: может ли кино вообще даровать мне подлинное переживание, ощущаемое как мое собственное — такое переживание, в котором позиция кинематографической условности будет снята? Могу ли я в опыте просмотра пережить мой собственный, не условный аффект, в достоверности которого не придется сомневаться? Здесь же можно разместить и вопросы, связанные с недоверием к кино как к репрезентации или отражению реальности. Как возможен реализм в кино, если мы имеем дело с бесконечными структурами вымысла? Как вообще я могу доверять фильму, памятуя о неизбежном зазоре между означаемым и означающим? Аналитика аффективности как ключевой составляющей зрительского опыта предлагает некоторые варианты ответов на эти вопросы — и в некотором смысле слова как раз возвращает нас к «феноменологическому наличию» зрителя в фильме.

В предыдущих разделах уже шла речь о том, что феноменология кино в качестве своей основы выбирает философский проект Мориса Мерло-Понти. Кинотеоретиков привлекает возможность говорить о взаимодействии фильма и

¹ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб: Издательство Европейского университета, 2010. С. 74.

² Там же. С. 79.

зрителя в обход субъект-объектной оппозиции, где фильм предстал подлежащим дешифровке текстом, или идеологической конструкцией, или зеркалом, или рамкой. Теперь в центре внимания оказывается воплощенное в теле видение, которым обладают оба участника процесса кинопросмотра — и зритель, и фильм. В такой парадигме вопрос о достоверности аффекта вообще оказывается снят; достоверность телесного опыта не ставится под вопрос, кинематографическая условность перестает иметь значение, фильм не предъявляет мне себя, а я не смотрю на него — фильм приключается со мной, вступая в интерсубъективное взаимодействие, где мы оба одинаково активны и пассивны. Речь идет о телесном переживании, связанном прежде всего со способностью кино трансформировать привычный опыт нахождения в пространстве и времени. Вместо привычной картезианской оптики и линейного времени, подлежащему измерению, мы имеем дело с пространством, создаваемым в опыте кинопросмотра — и это пространство может не иметь ничего общего с эмпирической действительностью. Оно может быть лишено трехмерности и законов перспективы; в нем будут действовать иные логики (например, логика памяти) и несводимые к картезианскому проекту законы. Время будет растягиваться или сгущаться, час может ощущаться как одна минута и наоборот; само понятие «минуты» будет лишено количественной конкретности.

Безусловно, напоминание о пассивности в опыте аффективного переживания возвращает нас к общефилософской аналитике аффекта и к реабилитации аффективности, начало которой было положено в «Этике» Спинозы и продолжено в философском проекте Гуссерля. Позволим себе очень кратко и крайне схематично отметить только самые основные моменты, важные для дальнейшей работы именно с кинематографической теорией.

Итак, выделяя сферу «исходной сенсуальности»¹ как предшествующую деятельности сознания, немецкий мыслитель связывает исток познания не только с активностью, но и с пассивностью субъекта, переживающего аффицирование миром. У

¹ Гуссерль Э. Эгологическая и гилетическая временность в генетической перспективе. Текст № 14 // Horizon. 2012. Т. 1. № 1. С. 96-103.

истоков сознания — «...Я, которое аффицировано тем или иным содержанием, и которое в силу этого так или иначе взаимодействует с этим содержанием и так или иначе активно его формирует»¹. Содержания этой сферы отличны от тех, что доступны нам в опыте или рефлексии; это чистые аффекты, лишённые пространственно-временных измерений. Модус активности и модус пассивности постоянно перетекают друг в друга, причём пассивность понимается не столько как способность испытывать воздействие, сколько как готовность содержать, потенция к вбиранию в себя. Однако источником аффектов, содержащихся в сфере исходной сенсуальности, может быть не только внешний мир, но и собственное сознание субъекта. Здесь нужно обратиться к тексту курса лекций по трансцендентальной логике, известному как «Анализ пассивных синтезов» Гуссерля. В этом тексте в описании ассоциативных синтезов возникает словосочетание «аффективное пробуждение», которое представляет значительный интерес и позволяет уточнить механизм работы аффективных процессов в визуальном опыте.

Представляя собой один из вариантов ассоциативного синтеза, обеспечивающего связь между прошлым и настоящим (нечто настоящее вызывает в памяти нечто прошедшее)², аффективное пробуждение возникает в том случае, когда содержанием ретенции оказывается аффект. Между тем, что в результате аффицирования происходит со мною сейчас, и тем, что происходило когда-то, но позже оказалось забытым, выстраивается связь на основе аффективного подобия. То есть, сопоставлению, а затем синтезу подвергаются не форма, цвет, звук или запах, а аффекты³. Именно так пустая ретенция может стать вновь наполненной, переживаться не как отголосок прошлого опыта, но как опыт актуальный, как аффект, который происходит здесь и сейчас.

В фильме Карлоса Рейгадаса «Наше время» (2018) есть очень примечательный эпизод. Главная героиня Эстер возвращается из

¹ Там же. С. 100.

² *Husserl E. Analyses Concerning Active and Passive Synthesis: Lectures on Transcendental Logic // Husserl E. Collected Works. Dordrecht: Springer, 2001. Vol. IX. P. 162–163.*

³ *Ibid. P. 221–235.*

города домой на ранчо; они с мужем договорились о свободных отношениях, и Эстер воспользовалась своим правом на любовную связь вне брака. Руки женщины лежат на руле, лица не видно, по стеклам автомобиля стекают капли дождя. Камера выхватывает кисть руки: Эстер переключает климатический режим. Затем — крупный план педалей: машина набирает скорость. Звук мотора, набирающего обороты, смешивается с музыкой, которая играет в машине. Следующий кадр неожиданный: на экране — внутренности мотора. Это живой, трепещущий механизм, движение форм и объемов, бликов и теней. Крупный план колеса, соприкасающегося со скрытыми под водой рытвинами дороги. Монтажная склейка — и на почти полностью темном экране вновь движения форм, объемов, бликов и теней, за которыми не сразу, но угадываются человеческие тела — двое занимаются любовью. Эта последовательность планов — внутренности машины и людские тела — не подразумевает никакого визуального подобия: холод металла, грязь дороги и тепло человеческой кожи скорее противоположны. И все же, эти два плана — об одном и том же. Их синтез становится возможным на основе аффективного восприятия. Тела деталей мотора и тела людей сопоставляются не на основе значений, которые мы можем рефлексивно извлечь из изображения, но на основе ощущения движения, порожденного кинематографическими колебаниями границ объектов, света и теней. Эти два плана — как разрыв в нарративе (ведь событие уже произошло, и рассказывать не о чем), не цитата, не флэшбэк и не метафора чувств героини. Это апелляция к зрительской чувственности, прямая иллюстрация того, как представленный на экране образ обрастает дополнительным, аффективным значением, стремясь обеспечить нам не возможность понимания, но чистое переживание.

Этот эпизод и его аффективные механизмы вызывают в памяти одну из ранних и вместе с тем очень влиятельных теорий кино — теорию фотогении Луи Деллюка и Жана Эпштейна¹. Оба теоретика понимают фотогению как некое «расширение» кинообраза, его способность быть чем-то еще помимо

¹ См. главу «Кинематографический опыт: история проблемы».

зафиксированного на пленку и представленного на экране объекта. М.Б. Ямпольский связывает эту «прибавку» к кинообразу со стремлением ранней кинотеории к преодолению случайности фотографического изображения, со стремлением к целостности, «которая единственно и обеспечивает наличие смысла в художественном тексте, которая только и превращает набор разрозненных элементов в художественный текст»¹. Ямпольский указывает на присутствие аффекта как составляющей этой «прибавки» в тексте «Лирософия» Жана Эпштейна. Речь идет о том, что аффективное значение образа дополняет то, что можно было бы описать как вербализуемое значение (денотат) изображения; так формируется единый смысл кинообраза². «Моральное качество», с «умножением» которого связана фотогеничность кинообраза в статье «О некоторых условиях фотогении», тоже отсылает не только к этическому измерению, которое коннотативно может возникать в ситуации восприятия фильма, но и — этимологически — к внутреннему, чувственному, аффективному. Отсюда — признание драматичности и живости крупных планов. Медленно извлекаемый из ящика стола револьвер, появившийся на экране, для Эпштейна никогда не был равен сам себе. «Он казался символом тысячи возможностей. Всех желаний и безрассудств, которые он репрезентировал, многообразия комбинаций, ключом к которым он был. Он позволял нам вообразить все варианты окончаний, все виды начал; и всё это обеспечивало этот револьвер своеобразной свободой и моральным качеством»³. Все эти потенции событийности, символизации и переживания существуют в моменте «здесь и сейчас». Фотогеничный план позволяет кинематографу преодолеть собственную нарративность, вскрывает его аффективную природу, сгущает или разрывает повествование ради интенсивного переживания настоящего.

¹ Ямпольский М.Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, 1993. С. 37.

² Там же. С. 71–73.

³ Epstein J. The Cinema Seen from Etna // Jean Epstein. Critical Essays and New Translations / Eds. S. Keller, J. N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 290.

Итак, фотогения становится условием переживания аффекта. Осталось выяснить, как именно это происходит. Здесь и возникает ключевое для кинотеории Жана Эпштейна понятие — понятие кинематографического движения¹. Кинематограф способен перестроить пространственно-временные отношения, кадрировать их, раздробить окружающую действительность на фрагменты, чтобы пересобрать их в совершенно новую констелляцию. Поэтому кинематограф оказывается подобен головокружительному спуску по винтовой лестнице в окружении зеркал: «Я спускался, окруженный образами себя, отражениями, образами моих жестов, кинематографическими проекциями. С каждым поворотом я оказывался запечатлен с нового угла зрения»². Взламывая линейную континуальность времени и непрерывность пространства, нарушая законы перспективы и тем самым мешая зрителю исключительно смотреть (меж тем, только зрительное останется зрителю классического фильма, берущего начало в «золотом веке» Голливуда), кинематограф взывает не только и не столько к опыту «чтения», «понимания» истории, сколько к опыту телесного переживания, сопряженного с нахождением в лишенном привычных координат пространстве. Так устроен эпизод в фильме Рейгадаса; так крутящиеся колеса поезда в фильме Абеля Ганса «Колесо» (1923) становятся способны передать скорость; так движение карусели, хаотично смонтированное с крупными и общими, четкими и смазанными планами лиц и ярмарочных декораций оказывается опытом головокружения, смятения, тошноты в фильме Жана Эпштейна «Верное сердце» (1924). Во всех трех примерах переживание аффекта становится возможным как раз потому, что опыт эротического прикосновения, скорости, головокружения знаком зрителю из его собственной повседневной жизни.

¹ Проблематика движения появляется в ранних текстах Эпштейна, традиционно относимых к теории фотогении, однако гораздо более детально разрабатывается позже, в написанной в 1946 году работе «Интеллект машины». О понятии движения у Эпштейна, а также более подробно о связи его теории с феноменологическим проектом см.: *Давыдова О.* Кинематографическое движение, пространство и время в теории Жана Эпштейна. Acta Eruditorum, 2018. № 29. С. 114–119.

² *Epstein J.* The Cinema Seen from Etna. P. 291.

Итак, феноменологическое прочтение теории фотогении позволяет помыслить аффект в кино как трансформацию привычного (картезианского) пространственно-временного континуума; трансформация эта будет переживаться телесно, отсылая к опыту головокружения, тошноты, потери равновесия, логике памяти. В этом смысле концепция кинореализма, предложенная Андре Базеном, оказывается логичным продолжением взглядов Эпштейна (хоть сам Базен этой связи не отмечал)¹. Однако прежде чем обратиться к теоретическому проекту Эпштейна, задержимся еще ненадолго на феноменологии и идее телесного переживания аффекта в кино.

Еще до того, как были написаны знаменитая «Феноменология восприятия» и эссе «Око и дух» (а именно на этих текстах, как уже было указано выше, основывает свою методологию феноменология кино и связанная с ней аналитика зрительского опыта), Морис Мерло-Понти обращается к размышлениям о кинематографе. Французский философ включает текст «Кино и новая психология» в сборник «Смысл и бессмыслица»; главный вопрос этой работы — каким образом вообще можно описать восприятие фильма?

Фильм представляется Мерло-Понти монтажным единством неподвижных кадров, голосов и музыки. Он превосходит сумму восприятий, которая складывалась бы, воспринимай мы музыку, голоса и кадры по отдельности. Причина — в самой структуре человеческого восприятия: «Мое восприятие... не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обращающийся ко всем моим чувствам»². Именно поэтому фильм оказывается ничем иным как целостной

¹ Том Ганнинг, например, вообще представляет теорию Базена как во многом производную от теоретических интенций и наметок Эпштейна. См., например, его введение к сборнику новых переводов Эпштейна и критических эссе о творчестве французского теоретика Jean Epstein. *Critical Essays and New Translations* / Eds. S. Keller, J. N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 13–23.

² Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

пространственно-временной структурой, которая сама по себе (не автор!) обеспечивает значение фильма. Сопоставляя кино, роман и поэзию, Мерло-Понти обращает внимание на то, что все они превосходят собственную фабулу и — в случае кино — простую визуализацию событий: «Счастье искусства заключается в том, чтобы показать, как нечто начинает значить не через намек на уже сформированные и усвоенные идеи, но через временную и пространственную аранжировку элементов»¹. В опыте восприятия фильма мы имеем дело с чувственно-смысловым единством, поэтому Мерло-Понти и предлагает говорить именно о восприятии фильма, а не об акте размышления над его содержанием. Пространственно-временная конфигурация кино такова, что оно способно обеспечить своему зрителю опыт телесного интерсубъективного взаимодействия с вещами, представленными на экране: «Кино не передает нам, как это долго делал роман, мысли человека, оно дает нам его поведение, оно непосредственно являет нам этот специфический способ бытия в мире общения с вещами и другими, который мы видим в жестах, взгляде, мимике»². Эти движения человеческих тел позволяют нам иметь дело не с жестом или взглядом самим по себе, но с тем, что является их содержанием — например, с эмоциями гнева, стыда, ненависти или любви. Глядя на экран, зритель обнаруживает себя в пространстве взаимодействия с объектами, которые транслируют чувственную, аффективную информацию. Взаимодействие это осуществляется посредством взгляда, воплощенного в телесности зрителя³, и к тому же отношения между смотрящим и тем, на что взгляд обращен, всегда хиазматичны (видящий всегда и неизбежно является и видимым тоже), а значит, зритель и сам подвергается аффицированию.

В связи с размышлениями Мерло-Понти о единстве смысла и чувственного, понимаемого как целое монтажа, ракурсов и планов, стоит обратиться к другой стратегии распределения этих элементов в поле кинематографа. Эту иную стратегию можно

¹ Там же.

² Там же. С. 22.

³ См.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 603 с.; Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 64 с.

обнаружить в знаменитой теории «монтажа аттракционов» Сергея Эйзенштейна. В основе представлений Эйзенштейна лежит понятие «аттракциона» — аффективно заряженного кадра, эффект воздействия которого сопоставим с ударом кулаком. Противопоставляя «аттракцион» как «единицу *действенности* театра» трюку, Эйзенштейн отмечает относительность первого в противовес законченности последнего: «Трюк... является, поскольку обозначает абсолютное и *в себе* законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на относительном — на реакции зрителя»¹. Однако целью «монтажа аттракционов» является вовсе не сама эта реакция, но как раз осмысление, на основе реакции возникающее. Позволим себе привести достаточно длинную, но очень красноречивую цитату: «...вместо статического "отражения" данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием — свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов»². Именно «тематический эффект», то есть потенциально переводимая в вербальное выражение идея, оказывается конечной целью монтажа Эйзенштейна. Так, монтируя в фильме «Стачка» (1925) съемку расстрела демонстрации с кадрами, снятыми на бойне, советский режиссер в буквальном смысле слова заставляет зрителя отождествить не просто эти две сцены, но вытекающие из изобразительного ряда и сопутствующих ему эмоций тематические и этические коннотации. Финал «Стачки» — аналог сильного риторического высказывания, трансляция политической идеи, которая предполагает только одну, единственно верную и справедливую трактовку. Примат идейного содержания монтажа над аффективным виден и в идее Эйзенштейна о том, что более «высокой категорией монтажа» (по сравнению с соединением

¹ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 21; курсив принадлежит С.Эйзенштейну.

² Там же.

математически высчитываемой длины планов в метрическом монтаже или разных тональностей в тональном) оказывается монтаж интеллектуальный. Его Эйзенштейн определяет как «соединение «обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой»¹. Тем не менее, аффект, пусть даже и как первый шаг к рефлексии, можно обнаружить в самой основе теоретических построений советской монтажной школы.

Зрительский опыт как гарант реалистичности кино

Если ранняя кинотеория в основном задумывалась о статусе кино в системе искусств (и культуры в целом), и в связи с этим рефлексировала о его специфике, то во второй половине века вектор размышлений теоретиков был направлен в сторону поиска оснований кино. Андре Базен и Зигфрид Кракауэр стремились, помимо прочего, описать отношения реальности и кинематографа, и тем самым обосновать уникальность и достоверность этого способа репрезентации. Не случайно в истории кинотеории концепции этих авторов нередко обозначаются термином «реалистические»².

Как и в случае с теорией фотогении, проблематика аффекта не заявлена в теории Андре Базена напрямую. Однако феноменологическая оптика позволяет увидеть, что как раз феноменологическое понимание аффективности лежит в основе способности кинематографа быть реалистичным. Именно опираясь на собственный пережитый опыт, зритель может отличить истинно реалистические кинокартины от фильмов «ложного реализма». То есть, совпадение, соответствие аффектов, переживаемых в кино, аффектам, пережитым в жизни (даже и по другому поводу) оказывается гарантом достоверности моего собственного переживания. Каким образом это становится возможным?

Саму потенцию кино быть «реалистичным» Базен выводит из фотогафии. В знаменитой «Онтологии фотогафического образа»

¹ *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 45–60.

² См., например: *Andrew D.* The Major Film Theories: An Introduction. New York: Oxford University Press, 1976. 288 p.

французский теоретик предлагает своеобразную версию эволюции изобразительных искусств, в которой фотография оказывается спасительной вершиной, эдаким апофеозом. Появление живописи и скульптуры Базен связывает с так называемым «комплексом мумии», который сводится к стремлению «спасти существование путем сохранения внешнего облика»¹. Соответственно, репрезентирующий объект (мумия), во-первых, способен выйти за пределы временного потока (оказаться вне времени, преодолеть смертность), а во-вторых — сохраняет внутреннее через внешнее сходство. В случае с мумией означаемое и означающее уравниваются: мумия представляет умершего, и она же им и является. Внешнее сходство здесь, скорее, побочный эффект, а не основополагающий принцип. Но беда, с точки зрения Базена, в том, что дальнейшее развитие истории искусств как раз-таки превращает внешнее сходство, внешнее подобие в доминирующей в репрезентации принцип. На смену скульптурным фигуркам приходят портреты; тождество между изображением и человеком, основанное на ряде магических представлений, стирается. Но изображение, будто по инерции, продолжает сохранять за собой функции гаранта памяти, продолжает имплицитно пониматься как возможность спасения от духовной смерти и от забвения. И чтобы эти функции сохранялись, главный принцип — принцип правдоподобия, понимаемого как подобие внешнее — должен оставаться непоколебимым. Апофеоз этой тяги к правдоподобию — появление перспективы, «первородного греха живописи»². В итоге в искусстве формируется «ложный реализм». Его произведения основаны на идее подобия; переступить порог иллюзии им под силу, потому что между реальностью и ее репрезентацией стоит фигура художника; суждения о них тоже будут центрированы вокруг идеи подобия (достаточно ли реалистичен образ, чтобы зритель в него поверил?).

Фотография же обуславливает возможность «истинного реализма». Она тождественна вещи, которую представляет; она подобна отпечатку ноги на песке, хранящему в себе не только

¹ Базен А. Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 39.

² Там же. С. 42.

внешнюю форму, но и тепло оставившей его ступни. «Фотография воздействует на нас, как «естественный» феномен, как цветок или снежный кристалл, красота которых неотделима от их растительного или теллурического происхождения. ...Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию»¹. Наследуя фотографии, кинематограф перенимает свойство индексальности, тем самым обеспечивая зрителю возможность подлинного переживания. Это переживание является подлинным, потому что проблема зазора, всегда существующая в ситуации «ложного реализма», при «истинном реализме» оказывается снята: зритель соприкасается не с образом предмета, кем-то созданным, но со следом этого предмета — со следом, который хранит в себе подлинность самого предмета и в этом смысле оказывается ему тождественен.

Выходит, любое кино должно быть неизбежно «реалистичным», и любой кинематографический опыт должен быть неизбежно подлинным. Однако, далеко не все режиссеры, с точки зрения французского теоретика, следуют «истинному реализму»². Условием последнего становится специфическая временная длительность и работа с глубинной мизансценой. Знаменитая сцена охоты на тюленя (и в данном случае совершенно неважно, была ли эта сцена постановочной) в фильме Р.Флаэрти «Нанук с севера» (1922) представляет пример сцены, содержанием которой становится сама длительность ожидания: зритель застывает в напряжении, семь минут переживаются как двадцать. Похожим образом «работает» радикальная длительность в ранних неигровых фильмах С.Лозницы. Например, в картине «Полустанок» (2000 г.) мы видим людей, заснувших на полустанке в ожидании поезда. Каждый план длится около 20 секунд; движение в кадре практически отсутствует; есть только

¹ Там же. С. 43. Такое понимание фотографического образа возвращает нас к типологии знаков, предложенной Ч.С. Пирсом. В частности, фотография явно понимается Базеном как строго индексальный знак, в основе которого лежит связь физическая, возможная только в той ситуации, когда означаемое и означающее (жест указания, например) находятся в одном и том же пространстве одновременно.

² О критике советской школы монтажа см., например: *Базен А. Эволюция киноязыка // Базен А. Что такое кино? С. 80–97.*

длительность. Она сама становится событием, замещая собой «ничего», которое «не происходит» в этих долгих монтажных планах. Зритель оказывается «внутри» кинематографического времени, созданного режиссером — подобно тому, как мы делили морской берег с Нануком, вытягивающим из воды моржа. Это время, которое существует в опыте восприятия — время, телесно переживаемое мной (зрителем) как невыносимо долгое; эта невыносимость не подлежит сомнению, и так мой кинематографический опыт становится подлинным, основываясь на моем же собственном аффекте. Аналогичным образом действует глубинная мизансцена, только она заставляет меня пережить опыт погруженности в кинематографическое пространство.

Стоит сказать еще несколько слов о связи теории фотогении и теоретического проекта Андре Базена. Оба автора явно озадачены развертыванием времени в кинематографе, однако Эпштейн связывает этот процесс с воспроизведением движения, а Базен — с кинематографической длительностью, формируемой за счет особого монтажа. Тем не менее, временное измерение образа в обеих теориях становится одним из условий подлинности кинематографической репрезентации, а подлинность, в свою очередь, связывается с аффективностью, понимаемой в феноменологической перспективе. В частности, в аналитике теории фотогении понятие «аффективного пробуждения» позволяло описать появление аффективного микро-нарратива, встроенного в большую сюжетную наррацию. В случае с теорией Базена, свойственное феноменологии понимание аффективности как исторического измерения субъекта приводит к мысли о том, что аффицирование становится толчком к конструированию временной последовательности, вовсе не обязательно связанной с кинематографическим движением или диегезисом фильма.

Подведем итоги. В теории фотогении кинематографическая аффективность предстает способностью кинематографа даровать зрителю уникальный опыт переживания пространства и времени — это опыт трансформации, иногда достаточно радикальной, связанной с тем, что время оказывается нелинейным, а пространство не подчиняется законам перспективы. Кинематографический аффект оказывается особым способом

присутствия зрителя в фильме, позволяющим ему отказаться, пусть и ненадолго, от картезианских представлений о мире ради собственного переживания. В теории Базена аффективно переживаемое время и пространство становятся главными гарантами достоверности кинематографического опыта — и реалистичности кино. Если у ранних теоретиков речь шла прежде всего о трансформации, то Базен, напротив, призывает к соответствию пространства и времени фильма пространству и времени, данным зрителю в опыте действительности.

Список литературы

Andrew D. The Major Film Theories: An Introduction. New York: Oxford University Press, 1976. 288 p.

Bazin A. French Cinema of Occupation and Resistance: Birth of a Critical Aesthetic // Cit. by Bordwell D. Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989. P. 45.

Chapman J. Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present. London: Reaktion, 2003. 480 p.

Early Cinema. Space, Frame, Narrative / Ed. by T. Elsaesser. London: British Film Institute, 1990. 424 p.

Gunning T. Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // The Cinema of Attraction Reloaded / Ed. by W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 381–388.

Husserl E. Analyses Concerning Active and Passive Synthesis: Lectures on Transcendental Logic // Husserl E. Collected Works. Dordrecht: Springer, 2001. Vol. IX. P. 162–163.

Epstein J. Critical Essays and New Translations / Eds. S. Keller, J. N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 440 p.

Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Duke University Press, 2002. 336 p.

Shaviro S. Post-Cinematic Affect. Winchester, Washington: Zero Books, 2010. 200 p.

Аронсон О.В. Метакино. М.: «Ад Маргинем», 2003. 261 с.

Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.

Гуссерль Э. Эгологическая и гилетическая временность в генетической перспективе. Текст № 14 // Horizon. 2012. Т. 1. № 1. С. 96–103.

Давыдова О. Кинематографическое движение, пространство и время в теории Жана Эпштейна. Acta Eruditorum. 2018. №29. С.114–119.

Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем», 2004. 624 с.

Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. №16. С. 13–23.

Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 64 с.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 603 с.

Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб: Издательство Европейского университета, 2010. 336 с.

Самутина Н. Мельес жив, или Магия перевода // Синий диван. 2005. № 7. С. 95–119.

Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С.19-29.

Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 45–60.

Ямпольский М. Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, 1993. 215 с.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ БЕЗ ЗРИТЕЛЯ: ФИЛОСОФИЯ КИНО КАК ФИЛОСОФИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ЧУВСТВЕННОСТИ

Дарина Поликарпова

I

Известен тезис о том, что кино занимает исключительное положение среди других искусств: о нем начали много и по-разному писать одновременно с появлением первых фильмов. С кино связана и другая особенность, касающаяся уже не факта быстрого появления текстов, а манеры, в которой они создавались. Упорствующая в кино новизна и отсутствие необходимости вписывать его в какой-либо уже существующий контекст позволило многим представителям ранней теории кино чувствовать себя очень свободно в форме и содержании своих высказываний. Белла Балаш очень точно назвал этот тип письма, характерный для первого поколения теоретиков, «колумбовым»,¹ где истинные первооткрыватели могли позволить себе не держаться уже существующих ориентиров, а схватывать новизну явления без оглядки на многолетнюю традицию. Верно, что кино далеко не сразу было объективировано академической средой и долгое время не подпадало под юрисдикцию ни одного из существующих научных направлений. Ни философии, ни искусствоведению, которые вскоре станут для теории кино постоянными спутниками, в первые десятилетия не было никакого дела до нового технического изобретения.² Исключение составляют разве что спорадические попытки единичных философов и писателей высказать свои первые — скорее зрительские, чем теоретические — впечатления о кино,

¹ Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 12.

² Очень яркое исключение здесь составляют работы советских формалистов уже в 1920-е годы применивших литературоведческие методологические ходы к анализу фильмов. См.: Поэтика кино: теоретические работы 1920-х годов. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. 497 с.

разошедшиеся на цитаты, но далекие от намерения систематизировать свой опыт.

Однако и систем не пришлось ждать долго. 1920-е годы продемонстрировали неразрывность режиссерской практики и рефлексивного письма о собственном методе, особенно ярко проявившуюся в СССР и Франции — передовых странах в период немого кино. Развитая по всей Европе система периодической печати позволяла многим авторам анализировать свой кинематографический опыт, который часто оформлялся в тезисы о специфике кино, его технических особенностях, мастерстве в разных областях его создания и месте зрителя, сталкивающегося с совершенно новым типом зрелища. Параллельно с этими хаотичными высказываниями стали появляться и более детализированные, многоаспектные работы по теории кино, проникнутые все тем же духом свободы и отсутствия обязательств согласовывать свои заключения с уже существующими философскими или искусствоведческими направлениями. Как раз этот вариант пространного колумбового письма и создал то, что теперь принято называть «классической теорией кино». Удивительным образом, несмотря на большую временную дистанцию и массу изменений, которые произошли с самим кино за это время, работы довоенных авторов не утратили своей силы, сделав, по сути, вневременной набросок концептуального и терминологического аппарата для еще неизведанного теоретического пространства. Тексты Г. Мюнстерберга, Р. Арнхейма, З. Кракауэра, Б. Балаша и А. Базена хотя и обращались за помощью к внешним кино концепциям (Кракауэр — к методологии франкфуртской школы, Арнхейм и Мюнстерберг — к психологии), в первую очередь должны читаться как авторские способы разметить территорию кино. Рассматривая свой объект с разных сторон, теоретики первой половины XX века не слишком часто вступали друг с другом в полемику, не формируя школы и существуя как бы параллельно друг другу. Если и изыскивать конфликт между ними, то располагать его стоит вокруг поисков *эссенции кино* — тех специфических свойств, которые делают его отличным от чего-либо другого.

В работе Арнхейма поиск ответа на вопрос о специфике кино во многом зависит от позиции по поводу взаимоотношений кино и

искусства: отыскать эссенцию кино — значит объяснить, чем оно отлично от других искусств, тем самым обеспечив ему среди них особенное место. Поскольку Арнхейм определяет кино через принадлежность миру искусства, искать эти специфические свойства приходится через «рукотворность» производимых кино эффектов — через то, каким образом кинематографическая техника оставляет место работе художника-режиссера.¹ Андре Базен, напротив, писал об объективной фиксации внешнего мира,² не зависимой от режиссерских интенций — главного свойства, наделяющего уникальностью кинематографическое видение. Под «объективностью» здесь имеется в виду не точность воссоздания (размножение копий), а присущий кино автоматизм съемки, который свидетельствует о том, что перед объективом камеры присутствовал некий объект, след которого таким образом может быть сохранен. Концепции Базена в качестве визави подошли бы теоретические работы советских режиссеров, считавших подлинным изобретением кино не фиксацию, а монтаж и именно на нем выстраивавших свое понимание революционности кино как изобретения. Другой пример осмысления кино и его уникальных возможностей — тексты Белы Балаша, придающие «укрупнению» («лицу», «крупному плану») не меньший вес, чем Дзига Вертов — монтажу. При этом Балаш также начинает с попытки поместить кино в контекст философии искусства, однако, в отличие от Арнхейма, по крайней мере вначале, оставляет это скорее риторической фигурой, чем основным намерением. Для него кино обладает удивительной способностью делать мир *видимым* (что редкость в век господства книгопечатанья) и рассматривать его под микроскопом: любой кадр отчасти — уже крупный план.

¹ В главе «Кино и реальность» Арнхейм перечисляет различные варианты «искривления», которые самый нейтральный съемочный процесс привнесит в запечатленные объекты.

Arnheim R. Film and Reality // Arnheim R. Film as Art. Berkeley: University of California Press, 1957. P. 8–34.

² Любопытно при этом, что свой самый сильный эссенциалистский тезис, связанный с кино, Базен излагает в статье о фотографии:

Базен А. Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 40–47.

Ранняя теория кино отличалась индивидуализмом не только потому, что авторы редко прибегали к взаимным ссылкам. Системные взгляды на кино, которые она продуцировала, не имели никакого общего основания, в каждом случае создавая его *ad hoc*. Теоретик разглядывал свой объект непредубежденно, высматривая в нем специфический набор элементов, среди которых по-разному расставлял акценты. Вопрос о сущности кино, который с некоторых пор стал отдавать наивностью, для ранней теории кино по праву можно назвать основным. Этот момент подчеркивается даже выбором названий для ключевых текстов.¹ «Что такое кино?» — это не запрос на точное определение, а попытка зафиксировать существование неожиданно появившегося объекта. И поиски этого основания на большом, еще не размеченном поле, как видно по примеру философии лица крупного плана, может начать разворачиваться из какой угодно точки.

Но у этой дерзости, конечно, есть и обратная сторона. Ранняя кинотеория выдвигала сильный онтологический тезис, который повисал в воздухе, поскольку ему не на что было опереться. Обескураживающая сила подобных текстов заключается в интуитивных и безапелляционных формулировках по поводу того, что такое кино, не подкрепленных при этом прояснением устройства мира, в котором оно существует и в отношении с которым вступает. Совершенно невозможный для философа ход — высказать онтологический тезис по поводу частного объекта, не предлагая онтологии — оказывается возможен для мысли ранних кинотеоретиков. В этом Балаш, и Базен очень схожи с теоретизирующими режиссерами: интуиция в их текстах, рефлексирующий собственный метод, всегда важнее дедукции. За вопросом о сущности кино не следует вопроса о законах, которые позволяют ему вести в мире этот особенный способ существования. Оно и понятно — ответить на этот вопрос задача не теории, а философии, которая принимает кино во внимание.

¹ Ключевые работы Арнхейма, Базена и В. Ф. Перкинса названы: «Кино как искусство», «Что такое кино?», «Кино как кино». См.: *Perkins V. F. Film as Film. Understanding and Judging Movies*. New York: Penguin, 1972. 198 p.

Очень характерно, что Базен, закрывший эпоху господства таких подходов, сыграл не менее значимую роль в качестве кинокритика, для которого главной добродетелью является не аналитичность, а наблюдательность. Тезисы о сущности кино, его структуре, иерархии элементов, с которыми оно работает, по сути, берутся из зрительского опыта: ниоткуда не дедуцируются и сами не являются источником глобальных заключений. Взгляд наблюдателя, выпытывая новое, интересуется всем без разбора: лицом, геометрическим строением кадра, монтажными приемами, режиссерским стилем, национальным духом, зрительским восприятием. Это процесс пристального рассматривания пока недифференцированного и неопределенного «кино», из которого выхватываются и обсуждаются то одни, то другие аспекты. Сложно переоценить все эти наблюдения для дальнейшего развития теории кино: именно благодаря этому периоду ей удалось сформировать специфический словарь, который с приходом философии продолжил пополняться почти исключительно посредством заимствований из других областей.

Отчасти ранняя теория кино кажется столь привлекательной как раз потому, что, не будучи обязанной никаким философским нарративам, могла свободно распространяться на новые территории, не чувствуя потребности восстанавливать порядок своих тезисов в согласии с более общими основаниями. Как раз здесь ее и могли бы либо поймать на противоречии и обвинить в бездоказательности, либо потребовать большего, чего она, на самом деле, всегда предусмотрительно остерегалась, свободно высказываясь о внутренних связях элементов внутри кино, но храня молчание по поводу связи кино с миром. Ранняя теория кино, чтобы избежать обвинений в догматизме, предпочитала вовсе обходиться без онтологии и всегда описывать кино через частности, открытые наблюдательным глазом, но не скоординированные с миром, а значит — не ставить и не отвечать по-честному на вопрос «что такое кино?». Для того, чтобы этот вопрос наконец-то был поставлен, требовался выход за пределы ограниченного кинематографического поля, который пришедшая на помощь философия и должна была бы обеспечить, создав для кинотеории крепкие основания. Эти основания, в первую очередь, подразумевают не только выбор конкретного метода,

помогающего встраивать кино в мир, но и обретение точки зрения, с которой кино может быть рассмотрено и описано.

II

Прежде всего, отношения между кино и философией, начавшие складываться с 1960-х годов, осуществили не заметную с первого взгляда подмену, пагубность которой до сих пор отражается на всех попытках построения новой теории кино: вместо изобретения философии кино, в пространстве кинотеории утвердилась философия зрительского опыта. Это, конечно, не значит, что новый вариант теории кино вовсе исключал вопросы, связанные с техническими аспектами кино, формообразованием и специфическим способом контактировать с миром, но такие попытки приобрели исключительно функциональный характер, ставя любые связанные с кино вопросы в зависимость от смотрящего его зрителя. Другой проблемой, скорее, методологического характера, стало то, что философия, которую, казалось бы, нужно было *изобрести*, лишь *привлекалась* к разговору о кино как методологический комплекс, сложившийся заранее и уже озабоченный собственными проблемами. Эта эксплуатативная манера, использующая кино как повод, чтобы поговорить о чем-то другом — зрителе, политике, языке — всегда поступала с кино редуционистски. Жертвуя новизной и особостью кино как предмета философского интереса, она лишь вживляла его в уже заданную систему координат. Первой и, пожалуй, самой стойкой моделью такой адаптации стало представление о кино как языке / коде / дискурсе / истории-послании, фундирующее всю философию кино в эпоху Больших Теории и пост-теоретического поворота.

Большая Теория стала безраздельно господствовать в исследованиях кино Европы и США с конца 1960-х годов и была полностью противоположна «классической» по своим амбициям. Если для второй было возможно рассматривать кино в вакууме, то для теоретиков, пришедших следом, любое высказывание о частной проблеме, какими всегда оставались для них проблемы кинотеории, диктовалось более общими философскими представлениями об устройстве мира и общества. Господствующие методологии — ими стали в тот момент

неомарксизм, психоанализ и семиотика — не вырастали из проблемного поля объекта исследования, а калькировались на новые и новые области, решая собственные проблемы на разном материале. И если классические теоретики занимались свободным выхватыванием разных аспектов, то исследования кино, основанные на французской философии, вращались вокруг одной и той же ситуации, центром которой становился зритель, располагавшийся в темном зале перед проекционным экраном. Эта рабочая ситуация всегда подавалась как крайне острая, где ни один элемент не сохранял нейтралитет. Зритель оказывался пленником повторяющихся процессов (идентификации, интерпелляции, работы бессознательного и идеологии), а кинематографическая техника, далекая от того, чтобы просто фиксировать «объективную реальность» — производителем и вместилищем идеологического эффекта (Ж.Л. Бодри, Л. Маркс). Вся эта схема в разных вариациях предполагала крайне небольшое пространство действия для ее человеческих участников (почему вскоре и стала активно критиковаться), но еще более жестокой оказывалась по отношению к фильму, который совершенно лишился собственной воли, становясь пассивным вместилищем содержаний, всегда уже вписанным в глобальный процесс. Соответственно, в отличие от разнообразия аналитических моделей, которыми пользовалась в отношении кино классическая теория, Большая Теория утвердила легитимность перевода фильма в текст, после чего к нему стал без противоречий применим аппарат семиотики для прочтения по правилам различных кинематографических кодов.

Последующие трансформации хотя и делали ситуацию просмотра не столь герметичной, прокладывали путь освобождения исключительно для зрителя. «Культурализм» 1980-х годов,¹ также заинтересованный в первую очередь в критике идеологии, поставил кино в ряд других явлений культуры, не столько подчиненных языковой системе, сколько размещенных в

¹ Термин был введен историком кино Дэвидом Бордуэллом: *Bordwell D. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory // Post-Theory: Reconstructing Film-Studies. / Eds. D. Bordwell, N. Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 11.*

общем поле, где борются друг с другом разные властные дискурсы. Зритель в этой ситуации получал право на сопротивление, выступая активным дешифровщиком идеологии. Что до кино — сменился лишь язык его описания, но не положение, все столь же функциональное и пассивное — простой резервуар, заполняемый дискурсами различных носителей, позиции которых сложились в философских нарративах задолго до того, как они обратились к кино.

Пост-теория — движение, развернувшееся в США в середине 1990-х годов, хорошо сознавала и формулировала травматичность этого продолжительного кино-философского союза. Манифест был сформулирован очень правильно: «назад к фильмам!», а достижение связывалось с отказом от философской гегемонии, захватившей теорию кино в последние несколько десятилетий. Однако здесь группа исследователей, пришедших из истории кино (Д. Бордуэлл, Э. Бранинган, К. Томпсон, Т. Гродаль) и философии искусства (Н. Кэрролл, Б. Готт), с самого начала лукавила. Пост-теория не производила отказа от философии, она лишь совершала рокировку философских оснований, разрабатывая позитивную программу, опиравшуюся на традицию англо-американской философии искусства. Более того, оказывалось, что смена оснований не вносила никаких существенных изменений в понимание того, что кино из себя представляет и насколько зависит от зрителя.

Через некоторое время стало очевидным методологическое предпочтение, которое исследователи отдавали активно развивающимся во второй половине XX века *когнитивным исследованиям* (когнитивной психологии) и *нарратологии*. Истоки когнитивистики — различных сопоставлений работы мозга и просмотра фильма — пост-теоретики находили еще в классической кинотеории у Р. Арнхейма и Г. Мюнстерберга. Сейчас же речь зашла о чем-то большем, чем проведение аналогий: когнитивистика была призвана пост-теоретиками в качестве «научной» альтернативы психоанализу и феноменологии, которая, также к этому моменту начала входить в поле кинотеории. Для кино-когнитивистов важным стало снятие

прямой аналогии между фильмом и языком, во множестве текстов раскритикованное как крайне не точное.¹ Но фактически в ситуации, пригодной для кинотеоретического интереса мало, что изменилось: она все так же складывалась в зале, где зритель продолжал воспринимать фильм как поток информации (правда, на этот раз, без подозрительности к тем, кто ее поставляет), хотя функция ее обработки полностью отводилась мозгу — простым когнитивным процедурам (вниманию, распознаванию, запоминанию, умозаключению) и физиологическим аффектам. Представление о фильме сформировалось под влиянием общей моды на нарратологию. В этой связи линия понимания кино как текста осталась прежней, разве что понимание текста существенно упростилось, сведясь к отношениям между фабулой и сюжетом. Фильм перестал быть проводником идеологической работы и свелся к положению поставщика информации о показанных (рассказанных) событиях. Понятно, что такое представление наиболее удобно применимо к кино «образа-действия», что было названо пост-теоретиками словом *movie* — принципиально зрительским кино, от которого отмежевывались кино-эксперименты и большая часть не-голливудского кино. Фильм в такой перспективе рассматривался как единый организм, лишенный эксцессов, где каждая деталь, как бы ни сложны были отношения между ними, в конечном счете обретает свое место. Приемы, которые казались не редуцируемыми к нарративным функциям, также стали пониматься как элемент наррации.²

Эту норму, трактующую нарратив — как основу основ с жесткой структурой (начало — середина — конец), мир фильма — как набор героев и событий, увязанных друг с другом рассказывающей инстанцией, которая всему и всегда найдет

¹ См. например:

Carroll N. Engaging the Moving Image. New Haven; London: Yale University Press, 2003. P. 10–58;

Currie G. Languages of Art and Languages of Film // Currie G. Image and Mind. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 113–137;

Gaut B. Language and Realism // *Gaut B.* A Philosophy of Cinematic Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 51–97.

² См. анализ движения камеры в тексте Э. Бранигана: *Branigan E.* Projecting a Camera. New York: Routledge, 2006. P. 25–36.

объяснение — пост-теоретики старательно взращивали, вытеснив на периферию все, что ей не соответствовало. В результате, следуя пост-теоретической линии, мы имеем перед собой фильм, сведенный к нарративу, и существующий лишь затем, чтобы зритель с интересом следил за развитием событий.

В итоге методологический каркас, выстроенный на основе принципов англо-американской философии, оказался не менее жестким, чем Большие Теории, и выбор между ними — вопрос вкуса скорее, чем кинотеоретической продуктивности. В конце концов, обе эти тенденции исходят из одного и того же: фундаментальным для кино является коммуникационный процесс, ответственность за который с одной стороны несет тот, кто (что) его создал(о), а с другой — тот, кто его воспринял. И Большие Теории и пост-теория на вопрос о сущности кино ответили бы, что кино — это информативное послание разной степени связности и прозрачности, созданное в согласии с возможностями «киноязыка».

На самом деле, история теорий кино демонстрирует, что даже преодоление этой устойчивой парадигмы зрителя-дешифровщика не помогает спасти кино от пребывания в слепой зоне. Отказ от представления о кино как языке — произошедший, например, при переходе от семиотических теорий зрительского опыта к феноменологическим¹ — не смещает эпистемологический горизонт, в котором кино существует лишь тогда, когда его кто-то смотрит. Напротив, со сменой философского вкуса, позиция зрителя стала еще более крепкой. Отношения между фильмом и зрителем стали не просто важны: по сути, они не оставили кинотеории ничего другого, максимально размыв участников отношений в пользу процесса их складывания в ходе просмотра. От этого размытия, в котором, казалось бы, обе стороны должны терять одинаково, в конкретных исследованиях обделенным всегда остается кино.

Для феноменологии оказываются важны аспекты, подводящие нас, казалось бы, к разговору о киноавтономии. В работах Анны Ямпольской снятие естественной установки связывается с отказом

¹ Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, 1993. С. 4.

смотреть на явления исходя из заданного заранее понимания и контекстуализации: «видение» против «рассудочного узнавания».¹ Принятый в семиотическом киноведении метод перевода на свой язык (интерпретация), всегда препятствовал принятию фильма как иного — за ним всегда стояла знаковая система, поддающаяся дешифровке, за которую некто или нечто было ответственно. Феноменология, пришедшая в теорию кино, принципиально отказывается от этого мнимого знакомства в пользу столкновения с фильмом как потоком феноменов, данных зрителю, но оставляющих за собой определенную долю самостоятельности.

Однако многочисленные попытки делегировать фильму автономию в текстах В. Собчак, Л. Маркс, Д. Баркер оказываются не более, чем метафорами, где за «кожей фильма» прячется гаптический опыт зрителя, за «телом фильма» — телесное переживание зрителя. Главная проблема манифестации фильма как «живого тела» и подобных ей словесных аналогий — крайне низкий эвристический потенциал такого понятия, которое сразу оказывается загнанным в угол. Его нельзя ни разложить на составные элементы, ни схватить в переживании (ведь это не мой опыт). Так что, сколько бы тело фильма и его опыт ни постулировались как конститутивные для меня, в ситуации этого взаимодействия всегда многое понятно о зрителе, но ничего не понятно о кино.

Как бы различны ни были конкретные представления всех этих подходов о том, что представляет собой кино, в одном они сходятся: в своем существовании оно полностью зависит от смотрящего его зрителя. Именно ситуация просмотра оказывается тем местом, где случается кинематографическое событие, местом, где кино локализуется, начинает проявляться и действовать. Эта его активность, к сожалению, всегда остается лишь номинальной, будучи зажатой между процессом создания и процессом смотрения. Само кино, распределенное без остатка между этими двумя инстанциями, обречено вечно пребывать в слепой зоне. Печальный для кино опыт взаимодействия с философией как

¹ Ямпольская А. Искусство феноменологии. М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 60.

будто не оставляет больших надежд на возможность их не-эксплуатативного союза.

III

Для философии, как только она начала включать кино в зону своего интереса, всегда было сложно удержаться от эксплуататорских позиций. Хотя бы потому, что не ее дело — исследовать частности вне горизонта фундаментальных вопросов. В семиотической философии кино рассматривалось как язык не только из соображений удобства в работе с минимальными элементами, но потому, что мир как таковой казался устроенным аналогичным образом. Велик риск, что, предлагая любую другую версию мира, кино попадет в ту же ловушку, оказавшись вписанным в уже готовую систему координат. Однако есть, как кажется, ощутимая разница между той онтологией, которая учитывает кино постфактум, и той, которая из него вырастает.

Затасканный в теории вопрос «что такое кино?» должен ставиться не как дефиниционный, а как *онтологический*, ответ на который требует не формулирования четкого определения, а ясности в том, какой способ существования ведет кино в мире. Если приглядеться, в истории теории кино за век ее существования было достаточное количество интуиций, в которых кино представлялось наделенным собственной творческой силой, не зависимой от того, кто создает или смотрит конкретные фильмы. Можно удивиться тому, насколько часто в истории кино появлялись отдельные режиссеры-теоретики и экспериментальные группы, принципы работы которых выстраивались в соответствии с утверждением киноавтономии, рассматривая кино как принципиально новое оптическое изобретение, превосходящее (или, по крайней мере, отличающееся от) возможностей человеческого восприятия. Здесь можно вспомнить теорию киноглаза Дзиги Вертова, интерпретацию фотогении Жаном Эпштейном, экспериментальную программу структурного кино. Во всех этих текстах и практиках происходил первый фундаментальный сдвиг, который обсуждаемая выше философия кино никогда не учитывала: собственно кино возникает не в тот момент, когда его кто-то смотрит, а тогда, когда *оно что-то смотрит*.

Здесь возникает ключевое для разговора о киноавтономии смещение кинематографического события, которое, в отличие от привычной для нас оптики, вырастает не из отношений кино со зрителем, а из отношений кино с миром. Говорить о кино самом по себе в таком смысле — не значит лишь дискурсивно отделять фильм от его создателя и зрителя. Кинематографическое событие, понятое в таком ключе, настаивает на том, что кино складывается в тот момент, когда входит в *чувственный контакт с миром* — воспринимает его и обладает силой связывать свои восприятия так, чтобы самостоятельно оформлять материю ощущений. Смотрящий фильм зритель сталкивается в ходе просмотра не с окном в мир и не с идеями режиссера — он сталкивается со следами чужого чувственного опыта — кинематографического.

Первый момент — перцептивные способности кино — кажется вполне очевидным. В самом деле, кто будет отрицать реальное наличие зрительного (а затем и звукового) кинематографического восприятия в любом, самом простом, процессе записи? Это уже немаловажно, так как мимо этой очевидной способности кино *видеть* слишком часто проскакивали, спеша поскорее перейти к тому, как это видение можно использовать. Но есть и второй момент — далеко не такой бесспорный, но важный для возможности отыскивать в кинематографическом опыте специфику. В «Критике чистого разума» Кант оговаривает, что чувственность, вводимая им для обсуждения проблем эпистемологии, бывает эмпирической (апостериорной) и априорной. Простая способность кино *видеть и слышать* — то есть схватывать в мире движение, звуки, цвета и линии благодаря своеобразному устройству своих органов чувств — относится к сфере опыта и в этом смысле не обладает постоянством от акта к акту. Кино может разряжать и сгущать цветовую палитру, быть более или менее чувствительным к модуляциям цвета, размывать контуры или, напротив, видеть их максимально четко, слышать или вовсе не слышать звуки — словом, быть изменчивым во всем, что относится к элементарному строению отдельного кадра, эпизода, фильма. Надо сказать, что эта восприимчивость к элементарному уровню явлений вряд ли может маркировать кинематографическую исключительность в сравнении с любой другой чувственностью. Набор элементов может быть разным от

случая к случаю и зависит от наличия / отсутствия, устройства органов чувств. В этом смысле, у кино безусловно есть перцептивная специфика, делающая его удивительно восприимчивым к одним элементам (например, к движению) и вовсе не восприимчивым к другим (оттенкам запахов и вкусов). Изучение этой специфики не может сводиться, наподобие физикализма в философии сознания, к процессам, которые запускаются его малыми составными частями. Потому вряд ли стоит, в духе Иена Богоста, в деталях рассматривать устройство кинематографического аппарата (аппаратов) с целью разобраться в оптических законах и наборе технических операций, которые он производит.¹ Здесь уместно провести аналогию с человеческой чувственностью и указать на то, что по очевидным причинам проблемы, связанные с ней, не отдаются на откуп психологии и нейронаукам, признавая их труд в этой области, но не обманываясь мнимой исчерпанностью темы. Как и философия чувственности, признанная в отношении человека, философия кинематографической чувственности берет во внимание техническое устройство аппаратов и монтажных столов, но не удовлетворяется их описанием, хотя вовсе не считает такое исследование напрасным предприятием. Здесь и правда высоки шансы обогатить аналитику и расширить поле эмпирической чувственности. Изобретение термальных камер, реагирующих на тепло, деказия как разложение пленочной материи — могут вскрывать неучтенные измерения кинематографического опыта, как когда-то появление звука возвестило о появлении у кино нового органа чувств.

Но искать уникальность чувственного опыта кино в этой плоскости было бы напрасным занятием. То, что как раз должно было бы вести за собой отличие кинематографического опыта от всех других, претендует на то, чтобы стать главной проблемой философии кино — вопросом о мифичности чувственного априоризма, статус которого остается далеко не бесспорным. Присущи ли кино в самом деле законы, в согласии с которыми воспринятое в явлениях располагается по отношению друг к

¹ *Богост И.* Чужая феноменология: каково быть вещью? Пермь: Гиле Пресс, 2019. С. 84–90.

другу? Достаточно ли для адекватной аналитики кинематографической чувственности лишь пространства и времени? И правомерно ли вообще предполагать априорность чувственности, если освобождать ее от подчинения рассудку?

В аналитике способности познания, Кант без остатка подводит чувственность, «при помощи которой предметы нам даются»¹, под ее юрисдикцию. Поскольку без того, чтобы что-то было дано, никакого познания быть не может, чувственность рассматривается Кантом исключительно в отношении к рассудку. В тексте производится аналитический жест, расчлняющий единую способность познания на два уровня — трансцендентальную эстетику, предметом которой и будет чувственность, и трансцендентальную логику, рассматривающую многочисленные способности рассудка. И хотя дискурсивно трансцендентальная эстетика рассматривается отдельно от трансцендентальной логики, занимаясь вопросами устройства чувственности — восприятий, ощущений и априорных форм — Кант делает это только для того, чтобы разъяснить роль чувственности в познавательном акте. Но, надо сказать, нигде не отмечает, что чувственность не может быть рассмотрена и вне этой связи. Единственное, чем в этом случае придется пожертвовать — ее ясным видением, так как без понятия, которое могла бы собирать в одно все данные опыта, чувства останутся слепы. Заботой Канта был не просто человек, но здоровый человек, у которого чувственность безошибочно скоординирована с рассудком, а каждое созерцание — с понятием. Субъект, лишенный этой необходимой корреспонденции, болен агнозией. Он многое чувствует — слышит и видит, но оказывается не способным связать эти данные так, чтобы восприятие привело к узнаванию. И если в отношении человека эта неспособность к познанию рассматривается как болезнь, то представляется, что для кино — это торжество автономной чувственности, сорвавшейся с петель и более не привязанной ни к какому познавательному процессу.

Попытку наметить эту развязность с применением кантианских терминов осуществлял Жан Эпштейн. Кино, по Эпштейну,

¹ *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Наука, 1999. С. 70.

чувствительно к тем же формам, что и кантианский субъект — к пространству и времени — но синтезы происходят иначе. Как и у Канта, восприятие не просто позволяет различным чувственным потокам проходить «сквозь», но запускает процесс обработки, благодаря которому эти данные оказываются оформленными определенным образом. «Мы знаем, что кинематограф, напротив, качественно маркирует репрезентацию мира, со специфичностью, делающей эту репрезентацию не простой копией, но системой иначе индивидуализированной».¹ Прежде всего, Эпштейн замечает, что пространство и время оказываются неразделенными в восприятии кино. «Каждое представление о пространстве автоматически дано в измерении времени». Человеческое восприятие, согласно Эпштейну, способно удерживать определенный образ в статике, абстрагируя его из временного потока [а иначе нечего было бы подвести под понятие], тогда как в кино любая статика подчиняется временному ритму, который меняет вещи, противится процессам узнавания и разрушает закон тождества.² В кино вещь никогда не будет равной самой себе. В теории Эпштейна в кино вовсе не существует вещей, существует то, что он называет *aspects-objects* — аспекты-объекты. Одним из них и является движение-изменение, ставящее кино вне необходимой причинности и узаконенной системы отношений: в каждый момент все может стать чем-то иным.³ Оптимизм Эпштейна в отношении кино связан с отказом от меры, в отличие от человеческой точки зрения, которая всегда служила мерой всех вещей⁴ — расположения во времени и пространстве, размера, количества. Кино оперирует разными масштабами и оказывается, тем самым, ближе движению как таковому. Эта всеобщая относительность касается и пространства-времени. Последовательность событий в кино противоречит причинно-следственному закону: она может обернуться вспять, что также противоречит человеческим представлением о том, как что-то

¹ *Epstein J. Critical Essays and New Translations. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 312.*

² *Ibid. P. 322.*

³ *Ibid. P. 313.*

⁴ *Ibid.*

следует после чего-то другого. Такие рассуждения роднят тексты Эпштейна с практическими экспериментами Вертова. Однако вопрос даже не в том, что некий ход событий может быть запущен в обратную сторону (это бы не отменяло порядок), а в том, что любое событие в принципе является вырванным из причинно-следственных связей. Там, где нет когнитивной инстанции, которая все явленное соотносит друг с другом, ничто ни от чего не зависит, ни что ни из чего не следует. Кино отменяет правила следования, где что-то всегда идет за чем-то: множественная экспозиция позволяет разным событиям, случившимся друг за другом, становиться одновременными в одном и том же пространстве.¹

Эпштейн изящно опровергает кантианскую уверенность в том, что синтезы чувственности (координация явлений в пространстве и времени) должны непременно соответствовать тем законам, которые предлагает им рассудок, вооруженный чистыми понятиями (причины и действия). Такая попытка прояснить принципы кинематографической чувственности указывает на перспективу, важную не только для философии кино, но и для философии чувственности в целом, осуществляя двунаправленное движение. В отношении человека вполне возможно провести работу, по реабилитации чувственности как доступа к миру, не сводимого к познанию (агнозийная чувственность). Но разработка этой проблемы в связи с кино указывает и на нечто иное — на крах человеческой исключительности в отношениях с миром, до того основанной на торжестве сознания. Теперь же приходит чувственность, де-иерархизирующая взаимодействия вещей.

В подобную онтологию, в которой все воспринимает все и все на все реагирует, кино уже вписывал Жиль Делез. Такое взаимодействие между вещами связано с миром, где «образцом является непрестанно изменяющееся положение вещей, материя как перетекание, которой невозможно назначить ни точки укорененности, ни точки отсчета».² Позиция, близкая той, что можно прочесть у Эпштейна. Делез здесь борется не столько с отсутствием любой точки отсчета, сколько с ее постоянством и

¹ Ibid. P. 332.

² Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 76.

привилегированностью, какой традиционно наделяется человеческое сознание, например, в феноменологии. Преимущество кинематографической перцепции Делез видел как раз в том, что центра она не образует, непрерывно находясь в движении вместе с движениями мира. Вещей нет — есть только образы, а образ — это движение. Но внутри этого бесконечного движения производятся подвижные срезы, формирующие пространственно-временные блоки. Если «план материи мы можем определить как множество образов-движений, совокупность световых линий или фигур, серию пространственно-временных блоков»,¹ то кино служит «черным экраном», который «останавливает или отражает свет»,² обособляя, тем самым, некоторые возбуждения от явлений и формируя из них новую чувственную сборку.

Что остается не ясным, так это вопрос о центре, который у кино и присутствует и отсутствует. Его нет в том смысле, каким он был бы у кантианского субъекта, соотносящего любые восприятия с собой в согласии с заранее определенной узнавательно-познавательной целью, которая слишком прагматично вычитает из материи лишнее. Но стоит ли отказывать кино, понятом, как перцептивная машина, в минимальном производстве синтеза — то есть, в способности не только рассеиваться в постоянном изменении, но самому направлять его, обретать в этом процессе собственную субъектность? Делез говорит о черном экране, который необходим, чтобы пресечь поток — без него он распространялся бы безостановочно и никогда не мог бы быть замечен. В каком смысле кино может являться таким экраном, таким источником подвижных срезов для бесконечно пробегающих мимо чувственных потоков, если не в качестве конкретных камер, линз и монтажных столов, так как речь явно идет не об этом? Эта болезненная ситуация как раз позволяет допустить то, на что интуитивно указывал Холис Фрэмpton, говоря о кино, которое представляет собой тотальный киноаппарат-машину, включающую в себя все конкретные

¹ Там же. С. 81.

² Там же. С. 80.

физические элементы разных машин, но не сводимую к ним.¹ Остается только сказать, что то, что мы называем кино — есть определенный способ координации чувственных потоков, срез явлений мира, располагающий их относительно себя и задающий, таким образом, свою пространственно-временную перспективу. Иными словами, кино — это процесс. Если следовать за мыслью Эпштейна, у этого процесса есть собственные законы, координирующие потоки воспринятого. Но есть ли они в самом деле и исчерпываются ли формами пространства и времени, данными априори — вопросы, которыми философии кинематографической чувственности еще предстоит задаться.

Главная задача сейчас — переворачивание известной берклианской максимы «быть — значит быть воспринимаемым» в пользу чувственного манифеста «быть — значит воспринимать». Кинематографическая чувственность служит онтологическим основанием для аналитического обособления кино с целью рассмотреть его собственный способ взаимодействия с миром, основанный на чувственном опыте. Кино в этом случае призывается и из глубокого интереса к нему самому, и в надежде, что именно оно сможет наконец-то с должной степенью наглядности указать на существование сложного и особенного доступа к миру, который разрушает принятую иерархию между познанием и чувственностью, и, вместе с тем, лишает человеческую чувственность ее исключительного статуса. Для кино — это возможность не просто явиться нам как хорошо знакомый объект с раз и навсегда обретенным местом в системе философии искусства, где с обеих сторон его кажущаяся несамостоятельность поддерживается созданными его «художниками» и воспринявшими его зрителями — а, наконец, заявить о себе от своего лица, чтобы перспектива признать в нем *другое* стала неотвратимой.

Список литературы

Базен А. Что такое кино? Сб. статей. М.: Наука, 1972. 384 с.

¹ *Frampton H. On the Camera Arts and Consecutive Matters / Ed. by B. Jenkins. Cambridge: MIT Press, 2009. P. 137.*

Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.

Богосот И. Чужая феноменология: каково быть вещью? Пермь: Гиле Пресс, 2019. 200 с.

Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2013. Т. 1–2. 560 с.

Кант И. Критика чистого разума. М.: Наука, 1999. 655 с.

Поэтика фильма: Теоретические работы 1920-х годов. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. 497 с.

Ямпольская А. Искусство феноменологии. М.: РИПОЛ классик, 2018. 342 с.

Epstein J. Critical Essays and New Translations / Eds. S. Keller, J.N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 439 p.

Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней феноменологии. М.: НИИ Киноискусства, 1993. 216 с.

Arnheim R. Film as Art. Berkeley: University of California Press, 1957. 230 p.

Bordwell D. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory // Post-Theory: Reconstructing Film-Studies / Eds. D. Bordwell, N. Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 3–36.

Branigan E. Projecting a Camera. New York: Routledge, 2006. 456 p.

Carroll N. Engaging the Moving Image. New Haven; London: Yale University Press, 2003. 448 p.

Currie G. Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 332 p.

Frampton H. On the Camera Arts and Consecutive Matters / Ed. by B. Jenkins. Cambridge: MIT Press, 2009. 331 p.

Gaut B. A Philosophy of Cinematic Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 338 p.

Perkins V. F. Film as Film. Understanding and Judging Movies. New York: Penguin, 1972. 198 p.

СИНЭСТЕЗИЯ И ФЕНОМЕН КИНООПЫТА

Алексей Сидоров

Проблема синестезии в искусстве берет начало в панэстетических учениях романтизма. Романтики искали избавления от пустоты формальной автономии новоевропейского субъекта, которая начала вызывать тревогу развоплощенности. Выше познавательных и инструментальных способностей человека романтики ставили чувствительность, пронизанную духом. В идее эстетического единства заключался подрыв дуализма западной традиции. Центральной для романтической традиции, которая продолжалась и в XX веке — в том числе и в ранних теориях кинематографического опыта — стала тайна инкарнированности. Развитие этой темы в «физиогномике» венгерского теоретика кино Белы Балаша уже анализировалась выше. Еще одним из направлений поисков разгадки этой воплощения духа стало обсуждение синестетичности опыта. Романтическое стремление к синтезу чувств и искусств, который мог бы преодолеть отчуждение и фрагментацию жизни, достигло пика в вагнеровской идее «универсального произведения искусства» (*Gesamtkunstwerk*), соединяющего все художественные средства — музыку, слово, жест — для достижения эстетической тотальности, противостоящей «расколдованности» мира. И Вагнер с замыслом *Gesamtkunstwerk*, и романтическая тема синестезии неожиданно преломились в теории киноопыта и художественной практике С.М.Эйзенштейна.

В своих ранних статьях и выступлениях Эйзенштейн был настроен против появления звука и цвета в кино. Но если бы этим его отношение к техническим новшествам кинематографа и ограничивалось, беспрецедентное исследование аудиовизуальных и цветовых эффектов и в его фильмах, и в его теории кино никогда не было бы достигнуто. С одной стороны, значительный сдвиг в его теоретических и эстетических интересах от конфликта и монтажа аттракционов к синестезии чувств и полифонической

структуре был обусловлен политическими причинами, но с другой он был связан и с внутренней необходимостью изучить новую реальность звука и цвета как необходимых компонентов кинематографа. Технология кино неуклонно стремилась к включению в кинореальность звука, диалога и цвета, и Эйзенштейн, как режиссер и теоретик, не мог уклониться от этого процесса. Кроме того, художественное мышление Эйзенштейна стимулировалось господствующими тенденциями эстетических поисков его времени. Применение Эйзенштейном музыкальных теорий в кино было тесно связано с влиянием его наставника Всеволода Мейерхольда, чей театр тщательно изучал музыку, с сотрудничеством с великим композитором Сергеем Прокофьевым, а также с опытом постановки оперы Рихарда Вагнера «Валькирия» в Большом театре в 1940 году. Эйзенштейн был вдохновлен вагнеровской идеей лейтмотива и использовал ее в кинотеории. Работа над Вагнером оказала огромное влияние на его «цветовое кино». Говоря о примере «звукозрительного эксперимента» в «Валькирии» для «цветописца нового кинематографа», Эйзенштейн предрекает: «В слиянии же цветовой стихии со стихией звучащей — в снятии противоречий между областями слуха и зрения — и он, и зритель обретут самые вдохновенные образы звукозрительной экзальтации»¹. Его доктрина аудиовизуальной интермедиальности была исторически укоренена в двух эстетических направлениях рубежа XIX-XX веков. Во-первых, вагнеровская идея универсального произведения искусства, выросшая из философии романтизма, продолжала оказывать влияние на более поздних художников, композиторов и теоретиков. И, во-вторых, символистская идея «соответствий» стала в современном искусстве основой синестетических опытов, расшатывающих иерархию чувств. Интерес Эйзенштейна к синестезии как форме связи звука и визуального образа стимулировался также клиническими исследованиями Л.Выготского и А.Лурии — с обоими психологами Эйзенштейна связывали долгие отношения. Нужно учесть также влияние антропологии и этнографии: Эйзенштейн был заинтригован

¹ *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа // *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в шести томах. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 3. С. 143.

идеями Дж. Фрэзера и Л. Леви-Брюля, которые видели в экстатических состояниях и мимесисе наследие архаической эпохи в современном мире, и размышлял о том, какими средствами это наследие может быть воплощено в кинематографе. Вяч. Вс. Иванов отмечал: «В том же духе, что близкий ему синэстетизм вагнеровских замыслов, воспринимаемый как возврат (регресс) к синэстетизму, основанному на первобытной недифференцированности, Эйзенштейн трактовал и другую близкую ему черту вагнеровского творчества — повторение лейтмотивов, которое ему представлялось одним из ярчайших проявлений «формулы пафоса». Обнаружение этой характерной черты музыки Вагнера в примитивных культурах было для Эйзенштейна подтверждением правильности всего хода его мысли»¹. В его неопубликованной книге «Метод» описан парадоксальный процесс вызывания у зрителей дологических и чувственных аффектов математически выверенными средствами. Согласно Эйзенштейну, мультисенсорный кинематографический опыт выходит за пределы визуального опыта. Кинопыт не тождествен зрительному процессу, несмотря на кажущуюся несомненность того, что кино именно смотрят.

Новоевропейские дихотомии духа и тела, разума и чувств, внутреннего и внешнего, ставшие следствием субъект-объектного истолкования реальности и познания, на исходе эпохи Просвещения породили потребность в их преодолении, что, например, попытался сделать Кант в «Критике способности суждения», ставшей отправной точкой для поисков решения этой проблемы в романтизме и послекантовском идеализме. Предварительным условием этих попыток была уверенность, что чувства и их источник, тело, отделены от разума и подчинены ему. Гегель в «Эстетике» разделил чувства на две категории, в зависимости от степени их «идеалистичности»: теоретические чувства, которыми занимается эстетика, и практические, связанные с физиологическим потреблением. Практические чувства позволяют желаниям человека реализоваться во внешнем мире посредством их непосредственных чувственных качеств. В

¹ *Иванов В.В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки русской культуры, 1999. Т. 1. С. 353.*

гегелевской философии зрение и слух имеют более высокий статус, позволяя реализовать духовные интересы в чувственном материале, на что неспособно непосредственное удовлетворение практических чувств, сопутствующих потреблению. «Чувственное в искусстве адресуется лишь к теоретическим внешним чувствам, к зрению и слуху, между тем как обоняние, вкус и осязание не участвуют в художественном наслаждении»¹. Но с конца XIX в. визуальные искусства начали отказываться от визуального удвоения реальности, от дистанцированного «теоретического» изображения внешних объектов, устремившись от их видимой поверхности к передаче беспредметной внутренней динамики посредством автономизировавшихся элементов цвета, формы, линии. Эйзенштейн также высказывал несогласие с идеализмом в отношении зрения и слуха. В работе «Чувство кино» он говорит о невозможности абстрагировать «внутреннее ощущение» от выражения в цвете, линиях и формах. Он отрицал спиритуализацию кино, особенно приписывание цвету и тембру мистического значения в духе Скрябина. Эйзенштейну необходимы были звук и образ для того, чтобы заставить материальные субстанции выполнять практические задачи.

Среди создателей и теоретиков кино 20-ых гг. преобладало негативное отношение к звуку в кинематографе. «...Появление в конце 20-ых гг. звукового кино вызвало ожесточенные споры и резко отрицательную реакцию многих деятелей кино, среди которых были такие крупные художники, как Ч.Чаплин, Р.Клер, такие авторитетные теоретики, как П.Рота, Р.Арнхейм и другие. Многим из них казалось, что приход звука ведет кино в сторону натуралистической иллюзорности...»². Так, например, и теоретик Р.Арнхейм, и режиссер К.Дрейер считали, что звуковое кино подражает театру и утрачивает вследствие этого свое эстетическое своеобразие. Модернистский кинематограф стремился использовать потенциал эстетики кино для целей современного искусства, поэтому отсутствие звука рассматривалось как параллель абстрактной, антинатуралистической направленности других визуальных искусства. В 1928 г. в журнале «Советский

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 45.

² Комментарии // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения ... Т. 2. С. 540.

экран» была опубликована «заявка» «Будущее звуковой фильма» С.М.Эйзенштейна, В.И.Пудовкина и Г.В.Александрова, в которой выражалась оригинальная позиция по поводу появления звука в американском и европейском кинематографе. Советские режиссеры постулируют, что главным средством эстетического воздействия кино является монтаж, поэтому появление звука в кинематографе может быть как регрессивным, так и прогрессивным, в зависимости от отношения к культуре монтажа. Коммерциализация кино создает угрозу использования фильма для удовлетворения натуралистического любопытства и создания иллюзии наблюдения за говорящими людьми и звучащими предметами. Интересно, что современный теоретик кино Мэри Энн Доан рассматривает звук в классическом кинематографе как средство конституирования фантазматического тела, которое стремится закрепить идентификацию образа и звука в единстве опыта, удовлетворяя желание зрителя подслушивать и подсматривать в кинематографическом театре. Именно этот эффект иллюзионизма имеют в виду авторы «Заявки», говоря об опасностях использования новых возможностей кино для штамповки ««высококультурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка». Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа». В этом случае звук в кино затормозит развитие киноискусства и уничтожит его формальные достижения. Но оригинальность «Заявки» в том, что она не отвергает звук категорически, а указывает на возможность его применения в новаторской киноэстетике. «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску даст новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опыты работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами»¹. Эйзенштейн отвергал не звук, а диалог, который служит дайджестом для описания того, что может передать и само изображение, и противопоставлял «говорящее» и «звуковое» кино. «Я считаю, что стопроцентно говорящее кино — чепуха... А вот звуковое кино

¹ С.Эйзенштейн, В.Пудовкин, Г.Александров. Будущее звуковой фильма. Заявка // Там же. Т. 2. С. 316.

очень интересно, и у него большое будущее»¹. Натуралистическая речь может мешать «внутреннему звуку» образа. Диалог будет привлекать зрителя к содержанию и буквальному значению, но при этом отвлечет его от физических и музыкальных свойств звука, таких как тон, высота и ритм, которые могут быть связаны с изображениями. Из более поздних работ Эйзенштейна ясно, что он пытался разрушить иерархию зрения и звука и искал переплетенную и синхронизированную их форму, названную им «звукозрительным монтажом»².

Взаимосвязь между образом и звуком занимала художников и музыкантов в начале XX века. Вагнеровская идея «универсального произведения искусства», включающего в себя все виды искусств и синтезирующего их воздействие, восходящая к панэстетизму немецких романтиков, оказала огромное воздействие на модернистскую культуру. Композиторы А.Н.Скрябин, Н.А.Римский-Корсаков и А.Шёнберг проявляли интерес к цвету звука, к визуальным качествам музыкальных тонов. Художники Дж.Уистлер, П.Клее и В.В.Кандинский написали ряд работ о связи музыки и живописи. Самым известным описанием аудиовизуального синтеза в литературе было стихотворение Ш.Бодлера «Соответствия», ставшее манифестом движения символистов. Под влиянием космологии шведского мистика Э.Сведенборга, Бодлер указывает на соотношенность духовного и физического мира через «лес символов», которые устанавливают связь между природой и людьми. Чувства — обоняние, слух, зрение — обеспечивают доступ к синестетическому опыту, в котором «благоухания, и звуки и цвета... сочетаются в гармонии согласной». Синестетические поиски Эйзенштейна восходили к этим примерам. В работе «Вертикальный монтаж» он прослеживает «отражение одинаковых стилистических устремлений определенных «эпох» как в строе музыки, так и в

¹ *Эйзенштейн С.М.* Принципы нового русского фильма. Доклад С.М.Эйзенштейна в Сорбонском университете // Там же. Т. 1. С. 553.

² *Эйзенштейн С.М.* Сочетаемость акцентов изображения и звука в монтаже // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006. Т. 2. С. 455.

строе живописи»¹ и ставит задачу разрешения принципиального, с его точки зрения, для кинематографа вопроса «об абсолютных и относительных соответствиях изображения и звука между собой и обоих вместе взятых — определенным человеческим эмоциям»². Эйзенштейн, тем не менее, ставит под сомнение позднеромантическую и символистскую идею гармоничного слияния элементов. В своем поиске метода аудиовизуального соотношения Эйзенштейн ссылается на французского теоретика Р.Гийере, который утверждал, что «современная эстетика покоится на разъединении элементов, контрастирующих друг с другом»³, при этом навязчивое повторение элементов предназначено для усиления контраста. Кроме того, Гийере говорит об отказе современного искусства от перспективы — в джазе или в кубизме фон выдвигается на передний план. Истолкование связи интенсивных человеческих эмоций с изображением и звуком через повторение или контраст вдохновило Эйзенштейна на новаторское использование полифонических аудиовизуальных структур в его фильмах. Повторение цветов в «Иване Грозном», повторение музыкальных тактов в «Александре Невском» и т.п. вызывают, по убеждению самого режиссера, эффект усиления интенсивности эмоций и создания органической целостности. Отказ от традиционной перспективы, с ее фиксированной точкой зрения, которая иерархизирует, ранжирует восприятия, является одним из аспектов тектонического сдвига европейской ментальности, который Ж.Рансьер назвал возникновением «эстетического режима» искусства. В этом режиме отношение акта воздействия с восприятием уже не опосредуется мимесисом, обеспечивавшим прежде иерархическое разделение на фон и передний план, низкое и высокое, пассивное и активное, ничтожное и достойное изображения и т.п. Судьба искусства непосредственно связывается с парадоксальным средоточием чувственности, «эстетизмом», обеспечивающим равенство, демократизм элементов.

¹ *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения ... Т. 2. С. 204.

² Там же. С. 199.

³ Там же. С. 204.

Идея эквивалентности элементов захватывала Эйзенштейна. В статье «Нежданный стык», написанной в 1928 г. под впечатлением от гастролей японского театра «Кабуки», Эйзенштейн восхищается именно равноправием различных эстетических элементов и эффективностью его воздействия на зрителя. «Японцы показали нам иной, крайне любопытный вид ансамбля — монистический ансамбль. Звук, движение, пространство, голос у японцев не аккомпанируют (и даже не параллелизируют друг другу), а трактуются как равнозначащие элементы»¹. Они не разъединяются в соответствии с воздействием на отдельные органы чувств, но действуют совместно как «единица театра», воздействующая на сенсориум зрителя в целом. Сам Эйзенштейн за пять лет до этого в знаменитой программной статье «Монтаж аттракционов», опубликованной в журнале «Лэф», уже высказывал эту мысль, из которой впоследствии и выросла идея звукозрительного монтажа и полифонического кинематографа. Инструментом воздействия на сенсориум, эстезис зрителя (если использовать современную терминологию; сам Эйзенштейн говорит о чувственном и психологическом воздействии на зрителя) являются «все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей)»². Говоря о спектаклях Кабуки Эйзенштейн связывает равнозначность эстетических элементов с японской каллиграфией, в которой происходит ««слиянность» образов, апеллирующих к разнообразным чувствам». Согласно Эйзенштейну, этот синтез имеет своей основой «недифференцированность восприятий — известное отсутствие ощущения «перспективы»»³. Эстетические элементы сливаются в «сумму раздражений головного мозга», не выделяя особенного пути, по которому пойдет воздействие. Иначе говоря, Эйзенштейн описывает свой опыт восприятия Кабуки как опыт синестезии. «Глядя на Кабуки, невольно вспоминаешь роман одного американского писателя, где человеку переключили слуховой и

¹ Эйзенштейн С.М. Нежданный стык // Там же. Т. 5. С. 305.

² Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов // Там же. Т. 2. С. 270.

³ Эйзенштейн С.М. Нежданный стык // Там же. Т. 5. С. 309.

зрительный нервы так, что он световые колебания воспринимал звуками, а дрожание воздуха — красками: то есть, он стал слышать свет и видеть звуки. То же и в Кабуки! Мы действительно «слышим движение» и «видим звук»¹. Эта совокупность видения и звучания постоянно стремится достичь синтеза и синестезии, прямого телесного опыта и открытости всех чувств (в опыте кинематографическом, если вспомнить похожие размышления Эйзенштейна о синестезии в кино), предшествующих любому интеллектуальному анализу или приписыванию значения содержанию воспринятого. В отличие от гегелевского идеализма зрения и слуха, Эйзенштейн не абстрагирует их от телесности; скорее, и то, и другое достижимы только посредством тела. Звук и цвет — это не «вторичные качества» фильма, но должны быть равноправно и одновременно синхронизированы на переднем плане. Синхрония, утверждаемая Эйзенштейном, является методом мультисенсорного производства опыта, отмеченного синестезией и равноправием эстетических элементов.

Синестезия («синэстетика») определяется Эйзенштейном как способность «сводить воедино все разнообразные ощущения, приносимые из разных областей разными органами чувств»². Это определение указывает на континуальную среду, в которой чувства одновременно и равноправно воспринимаются человеческим телом. Слово синестезия в буквальном переводе с греческого означает «совместное ощущение». Но кроме того, о синестезии говорится в медицинском смысле как о кросс-модальном опыте, когда стимуляция одного чувства вызывает восприятие в другом — так, Эйзенштейн описывает известного ему по исследованиям его друзей-психологов Выготского и Лурии «тов. Ш.», человека, обладавшего способностью «видеть звуки — цветом и слышать цвета — звуками»³. Медицинский, клинический аспект синестезии следует отличать от предмета искусствоведения — интерсенсорных ассоциаций и художественных метафор

¹ *Эйзенштейн С.М.* Нежданный стык // Там же. Т. 5. С. 306.

² *Эйзенштейн С.М.* Синэстетика // Эйзенштейн С.М. Нравнодушная природа ... Т. 2. С. 406.

³ *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения ... Т. 2. С. 233.

художников и музыкантов, а также соответствующего эстетического опыта. Они различаются как галлюцинация и воображение. В.Собчак для того, чтобы различить эти состояния проводит интересное терминологическое различие, говоря о «менее известном научном термине, используемом для обозначения телесного состояния более общераспространенного, чем клиническая синестезия — коэнэстезия. Ни патологическая, ни редкая, коэнэстезия именуется восприятие чьего-либо совокупного телесного состояния как суммы своих соматических ощущений и указывает на дологическое и неиерархическое единство сенсориума, который существует как телесное основание более позднего иерархического расположения полученных чувств в соответствии с погружением в культуру и практику»¹. Согласно Собчак, оба состояния человеческого сенсориума, синестезия и коэнэстезия, задействуются в кинематографическом опыте. В синестезии чувства могут обмениваться и переноситься — зрение становится слухом и наоборот, в коэнэстезии они воспринимаются равноправно, но впоследствии иерархизируются под влиянием культурных и исторических значений. Эйзенштейн вкладывает оба этих смысла в понятие синестезии, но основным является второй, когда, например, цветовая сцена представляет собой целое, которое объединяет чувства из различных источников — образ, цвет, звук, движение. Так синестезия становится методологической — она выражает не только трансфер и равную воспринимаемость чувств, но является оперативным руководством для взаимных референций и мультисенсорной кооперации.

Эйзенштейновское описание качеств восприятия вызывает ассоциации с феноменологией. Феноменологическая эпистемология в широком смысле — то есть, исследование эстетической ценности кино через описание специфики кинематографического опыта — в кинотеории заявила о себе раньше господствовавших позднее психоаналитических, семиотических, идеологических, культурологических и проч. методов. «Физиогномика» Белы Балаша была феноменологическим подходом, описывающим эстетическую

¹ *Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkley: University of California Press, 2004. P. 68.*

выразительность киноизображения, которое предполагает не «чтение» знаков, но целостное восприятие, пронизанное значениями. Теория кино З.Кракауэра интересна не столько кинематографическим реализмом и социологической чувствительностью, сколько феноменологическим взглядом на кино как на сенсорно-перцептивную матрицу опыта. Он писал: «Материальные элементы, которые представляют себя в фильме, стимулируют материальные уровни человека — его нервы, его чувства, всю его физиологическую субстанцию»¹. В книге «Природа фильма» Кракауэр утверждал, что кино способно освободить зрителей от сознания, растворить их личности и погрузить посредством камеры в подобие гуссерлианского «жизненного мира». Он приводит слова зрительницы: «В театре я всегда остаюсь самой собой, а в кино я растворяюсь во всех предметах и живых существах»².

Идея жизненного мира, соотносимая с хайдеггеровским «бытием-в-мире», открыла новый путь феноменологии, по сравнению с трансцендентальной редукцией, заключающей в скобки социальное и культурное знание об объектах, чтобы достичь сферы чистого сознания, соотносящегося с «самими вещами», с сущностями явлений. Но поздняя концепция жизненного мира предполагает, что сознание не является «чистым» — оно всегда уже исторически, культурно и социально конституировано и, как доказывал Балаш, восприятие всегда символически насыщено. Вместо того, чтобы давать доступ к внутреннему ядру предметов, жизненный мир является средой, где субъекты могут разделять чувства и эмоции, но не индивидуально. В этом мире интерессубъективность достигается посредством общности дорефлексивного опыта. М.Мерло-Понти писал в статье «Кино и новая психология»: «Кино... являет нам этот специфический способ бытия в мире, общения с вещами и другими... Кино исключительно приспособлено к выявлению

¹ *Kracauer S. Marseille Notebooks.* Цит. по: Hansen M. Introduction // *Kracauer S. Theory of Film: Redemption of Physical Reality.* Princeton: Princeton University Press, 1960. P. 21.

² *Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности.* М.: Искусство, 1974. С. 217.

союза духа и тела, духа и мира, и выражения одного в другом». Мерло-Понти говорит о том, что современная философия и психология приучают нас понимать сознание не как конструирующее мир, но как соединенное с ним «всей поверхностью нашего существа», и в этом отношении «философ и кинематограф имеют... общий взгляд на мир»¹. Эта феноменологическая эпистемология вдохновляла послевоенных французских теоретиков, в частности А.Базена, который поставил под вопрос субъект-объектный дуализм европейского искусства: европейская живопись разделяет зрителя и предмет, киноэкран объединяет, позволяет войти в мир кино. Экзистенциальная феноменология Мерло-Понти акцентирует перцептуальный опыт тела и воплощенности как способ приобщения к внешнему миру. Он пытался избежать идеализма трансцендентальной философии, указывая на то, что внутренне сознание времени у Гуссерля связано с экспансивной, бессознательной памятью тела, подобной «непроизвольной памяти» Пруста. Применительно к фильму, это означает, что имперсональное видение зрителя и механическое видение камеры отсылают к дорефлективному перцептуальному сознанию.

Подобное указание на обратимость субъективного и объективного видения можно обнаружить в эйзенштейновском описании эффекта пафоса, который подводит зрителя к состоянию экстаза, к «выходу из себя». «Но мало этого: «выход из себя» не есть «выход в ничто». Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое...»². Обратимость внешнего и внутреннего создает кинематографическое тело, переживающее одновременно и сознательный, чувственный опыт как экранный, так и вне-экранный. То есть, такое тело выходит за пределы двухмерного визуального экрана и получает как пространственно-чувственный (аффект), так и темпоральный (звук) опыт.

Эйзенштейн в уже упоминавшейся статье «Неожиданный стык», посвященной сравнению театра Кабуки и кинематографа,

¹ Мерло-Понти М. Кино и новая психология [Электронный ресурс] // URL: <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 10.11.2019).

² Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения ... Т. 3. С. 61.

говорил о необходимости выработать «новое ощущение: умение привести к «единому знаменателю» зрительные и звуковые восприятия». В поисках «новой формулы» контрапунктического сочетания образа и звука, он приходит к опыту «ощущения». В статье «Четвертое измерение в кино» он пишет: «Для музыкального обертона (биения) уже не годится термин «слышу». А для зрительного — «вижу». Для обоих вступает новая одноодная формула «ощущаю»¹. Этот опыт «ощущения» воплощенного зрителя соответствует тому что, отмечала В.Собчак: «Дорефлексивная телесная отзывчивость на фильмы общераспространена. То есть, мы не получаем опыт кино только посредством глаз. Мы видим, и схватываем, и ощущаем фильм всем нашим телесным существом, основываясь на полной истории и воплощенном знании окультуренного сенсориума»². Опыт «ощущения», если понимать под ним общую совокупность восприятий, Собчак называет телесным основанием кинематографической интеллигибельности. Ж.Делез, вторя Эйзенштейну, говорит: «...шоковая волна или вибрация нервов, о которых мы больше не может сказать, «я вижу, я слышу», но говорим Я ЧУВСТВУЮ, а это «целостное физиологическое ощущение». И как раз множество обертонов образов, воздействующих на кору мозга рождает мысль, рождает кинематографическое СОГИТО»³. Этот кинематографический опыт является мембраной между ощущаемым и мыслимым, способной давать доступ и к внутреннему, и к внешнему в отношениях между сознанием и материей. Слова Делеза позволяют отличить теорию синестезии Эйзенштейна от других феноменологических подходов. Кино — это не только «жизненный мир», открытый для перцептивной коммуникации и сообщения, но также представляет и функционирует как механизм мозга, который производит одновременно чувства и мысли. Он представляет функцию символической ассоциации образов, которую Делез называет «монтажом-мыслью», в котором происходит движение «от перцепта к концепту», и «шок,

¹Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Там же. Т. 2. С. 50.

²Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. P. 63.

³Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 470.

оказывает воздействие на дух, он вынуждает его мыслить, и мыслить именно Целое»¹. Однако есть и обратное движение, «от концепта к аффекту», которое сосуществует с первым в фильмах Эйзенштейна разных периодов. Аффект появляется в самом начале теоретической жизни Эйзенштейна, вместе с теорией выразительного движения, которая стала основой идеи мультисенсорного опыта и органического единства. С этой точки зрения, Эйзенштейн трактовал психическое как «физиологический процесс высшей нервной деятельности»². Интеллектуальное кино Эйзенштейна, никогда не было десенсуализированным и дематериализованным, но стремилось к симбиотическому единству духа и тела, мысли и чувства. Кино открывает себя физическим чувствам, которые люди имеют благодаря своим телам. С феноменологической точки зрения, тело является не только средством осознания своего бытия в физическом и материальном мире, но также и способом «бытия-в-фильме», подобном «бытию-в-мире», в жизненном мире разделяемого с другими перцептивного и аффективного опыта. Но для Эйзенштейна кино — это также и подобие мозга, осуществляющего и сенсорный ввод, и интеллектуальный процесс.

Итак, соотносительность образа и звука укоренена, согласно Эйзенштейну, в синестезии. Поначалу, как и многие его современники из мира кино, встретив появление звука с пессимизмом, он впоследствии сменил позицию в пользу поиска контрапунктических звукозрительных эффектов. Исключив диалог и речь из рассмотрения, он, прежде всего, думал о соединении образа и музыки, так чтобы служили нарастанию интенсивности воздействия равноправно, в одной плоскости, без переднего и заднего планов, что противоположно распространенному представлению, что музыка — это «фон». Звук и образ придают кино форму аудиовизуального медиума, а аффекты дополнительно связывают кино с мультисенсорным опытом и мышлением. Эйзенштейновские идеи «выхода из себя» и опыта «ощущения» представляют феноменологический подход, предвосхищающий

¹ Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 470.

² Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 47.

теории Мерло-Понти об интересубъективности и воплощенности. Синхронность чувств, воспринимаемая в опыте «ощущения», создает органическое единство в полифонической аудиовизуальной структуре. Вертикальный монтаж, связывающий «элементы разных областей, в частности зрительный образ и образ звуковой по линии создания единого обобщающего звукозрительного образа»¹, создает целостное восприятие как мультисенсорный и психологический опыт, выходящий за пределы зрения.

¹ *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // Там же. Т. 2. С. 192.

Раздел III

ПРАКТИКА

ОТ КИНООПЫТА К ОБРАЗУ-ОПЫТУ

Артем Радеев

Киноопыт и кино-мир

Понятие арт-мира сегодня прочно завоевало свои позиции в рефлексиях об искусстве. Но оно лишь косвенно связано с тем, что в отечественной традиции называлось «миром искусства». В нашей стране с этим понятием поначалу ассоциировалось одноименное художественное движение начала XX века, затем — представление о мире конкретного художественного произведения (русскоязычные работы — от школьных сочинений до докторских диссертаций — буквально пестрят исследованиями о «своеобразии художественного мира у Гоголя» и т.п.), наравне с которым под миром искусства подразумевалось также и совокупность представлений относительно морфологии и границ искусства.

Напротив, в иноязычной (главным образом — в англо-язычной) традиции понятие арт-мира поначалу подразумевало совокупность современных арт-практик, а после одноименной работы А. Данто «арт-мир» стал однозначно ассоциироваться с проблемами определения понятия искусства, определения форм институционализации искусства, выявления активных элементов, прямым образом влияющих на статус искусства. Именно в таком значении понятие арт-мира закрепилось в современной рефлексии об искусстве (не исключая при этом, что какие-то проблемы, изначально связанные с «арт-миром», могли уже уйти в прошлое).

Устойчивость этого понятия дает возможность по аналогии с ним говорить и о кино-мире, важной чертой которого является наличие акторов, существенным образом влияющих на конфигурацию кино-мира.

Трудно однозначно определить, в какой мере теория кино — и, в частности, теория киноопыта — является сильным актором в кино-мире, но очевидно по крайней мере то, что какой бы ни была теория киноопыта, она не может существовать в отрыве от кино-мира.

В свою очередь, теория киноопыта — какой бы она ни была — по необходимости обращается к различным практикам киноопыта, существующим в кино-мире. Формы, способы, вариации, тенденции этих практик в современном кино-мире таковы, что их невозможно представить как единое целое (если вообще есть необходимость в этом) — и в то же время попытка создать различия в этих практиках, произвести различные их классификации составляют естественную потребность в желании разобраться в практике киноопыта.

Об одной классификации образов и знаков в кино

Одним из вариантов введения классификационных различий в кино-мире является теория Ж.Делеза, созданная, по его же словам, как «попытка таксономии, опыт классификации образов и знаков»¹. Эта классификация основана, с одной стороны, на понятиях движения и времени (и их производных), с другой — на представлении об эволюции кино к началу 80-х годов XX в. Можно по-разному относиться к этой теории, можно в стиле Ж.Брикмона и А.Сокала находить в ней противоречия или незаконные выходы на территорию математики или физики, можно, напротив, отстаивать обоснованность и потенциал для рефлексий о кино, но нельзя не признать, что двухтомник Ж.Делеза стал одним из самых цитируемых, что его идеи вдохновляют и ими пользуются как теоретики, так и практики кино. «Кино» Делеза надолго и не без причин прочно обосновалось в кино-мире. И пусть некоторым кажется сомнительной идея раскрытия образов в кино на основании философии А.Бергсона, отсылки к Ч.С.Пирсу, использовании шизоаналитического подхода к объяснению кинематографа Б.Китона или А.Рене, пусть делезовский двухтомник, как правило, воспринимается его читателями фрагментарно, пусть, наконец, сами ходы Делеза связаны с его же собственными идеями, развитыми за пределами «Кино», на сегодняшний день проделанная работа Делеза остается самой качественной с точки зрения экспликации вариативности образов в кино.

¹ Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С.39.

Но вопрос о том, насколько релевантна теория Делеза современному состоянию в кино-мире, является открытым. Насколько фигура времени схватывает современность и потому насколько образ-время является завершающим вариантом образов в кино? Не радикализировал ли современный кинематограф прежние образы и не пора ли допустить, что в современном кино существуют образы по ту сторону образа-движения и образа-времени? В конце концов, не пора ли, сохраняя общий посыл «Кино» Делеза, подумать о том, какие новые образы и знаки присутствуют в современном кино?

Нельзя сказать, что эти и подобные им вопросы не ставились в теориях кино. Достаточно назвать работы Барбары Кеннеди¹, Рональда Боуга², Ричарда Раштона³, чтобы стало понятно, что адепты и последователи Делеза уже как минимум несколько десятилетий поднимают вопрос о том, как же возможен «Кино-3».

Итак, как же возможно движение по ту сторону проделанной работы Делеза, но в том же направлении? На каком основании возможно двигаться в том же направлении? С одной стороны — какова возможность создания некоей классификации образов в кино с учетом многообразия форм кино, его форматов, расширения его территориальных границ, изменений в области его показа (от фестивального и коммерческого до домашнего и неснятого кино)? Каким должно быть представление о кино-мире, чтобы сложилась возможность в представлении о кино развивать современную ему типологию его образов? Если говорить о кино — то какова точка отсчета, чтобы говорить о нем как о современном? С другой стороны — на каком философском основании возможно представлять движение, развивающее и преодолевающее представление об образе-времени?

Увы, нет возможности развернуто ответить на оба поставленных вопроса, но можно предложить, во-первых, сделать срез ответов на эти вопросы, и, во-вторых, схематично показать на этих срезах контуры движения, определяющие ответы на них. При

¹ *Kennedy B.* Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation. Edinburgh University Press, 2002. 224 p.

² *Bogue R.* Deleuze on Cinema. Routledge, 2003. 242 p.

³ *Rushton R.* Cinema After Deleuze. Continuum International Publishing, 2012. 176 p.

этом будем исходить, что срез — это перспектива, подразумевающая (а) определенный угол, посредством которого что-то раскрывается в срезаемом, (б) возможность иных срезов, позволяющих раскрыть что-то в срезаемом под другим углом, (в) принадлежность угла среза не срезаемому, а срезающему.

Основание для нового образа

Итак, на каких же основаниях (философских и киноведческих) возможно говорить о новом образе в кино?

Говорить о том, что мы переживаем новое кино, сложно потому, что необходима временная дистанция, чтобы это новое схватить в его если не цельности, то хотя бы направленности. Тем не менее, на одну из черт этой направленности можно указать — это возникновение опытного зрителя, ставшего чем-то больше, чем зритель опытный, другими словами — это смерть синефилии и рождение новой любви к кино, связанной уже не столько с любовью к кино, сколько с любовью к любви к кино¹. Теории кино еще только предстоит разобрать, каковы же особенности опытного зрителя и какую роль он играет в кино-мире².

Что же касается философских оснований, то одним из вариантов того движения, которое развивало бы представление о времени, могла бы быть идея опыта, и, соответственно, альтернативной образу-времени в современном кино мог бы быть образ-опыт.

В самом деле, целый ряд характеристик позволяет усмотреть в опыте нечто большее, чем время.

Во-первых, опыт, как и время, подразумевает длительность. Невозможно помыслить время вне форм этой длительности (линейности или нелинейности, Хроноса или Эона) — и точно так же опыт (по крайней мере, одна из его составляющих)

¹ О том, что синефилия во многом исчерпала себя, наиболее ярко заявила С.Сонтаг в эссе «Упадок кино» (*Зонтаг С. Упадок кино // URL: <https://syg.ma/@mikhail-grachev/siuzien-zontagh-upadok-kino>* (дата обращения: 10.12.2019))

² Чуть подробнее о фигуре опытного зрителя см.: *Радеев А.Е. От зрителя образцового — к зрителю опытному // URL: <http://cineticle.com/texts/1782-spectator-theory.html>* (дата обращения: 10.12.2019)

подразумевает сам процесс испытывания, ту длительность, в пределах которой и существует опыт. В то же время крайне важно, что в длительности опыта производятся данные, лишь косвенно связанные со временем, те данные, которые связаны с пространственными характеристиками (например, телесные расположенности опыта). Иначе говоря, опыт — это длительность, но также и нечто большее.

Во-вторых, опыт, как и время, подразумевает отношения с пространством, т.е. локализацию. Время как момент «после» неизбежно предполагает, что он по каким-либо параметрам отличается от пространства как момента «подле», но в то же время именно посредством локализации времени можно определить его моменты «после» (например, крайне важно, что время локализовано в сознании или бессознательном). Напротив, локализации опыта подразумевают нечто большее — не просто определение форм длительности в пространстве, но также и определение пространственных характеристик этой длительности в пространстве (например, те же телесные расположенности опыта предполагают локализацию длительности этой расположенности). Локализация опыта — это внимательность к мелочам, определяющим контур этой локации. Опыт в буквальном смысле всеяден к различным деталям, в том или ином виде сопутствующим ему; этой всеядности деталей во времени мы не находим. Иначе говоря, опыт — это локализация, но также и нечто большее.

В-третьих, опыт, как и время, подразумевает удержание. Всякий момент времени «до» по необходимости удерживается в моменте «после», в противном случае не состоялся бы опыт длительности. Удержание настолько необходимо в представлении о длительности, что в каких-то случаях то и другое можно использовать как смысловые синонимы, и помыслить, например, что звуки удерживаются за окном, подразумевает то же, что эти звуки длятся. В свою очередь, в опыте также имеет место удержание, но имеется в нем и противоположное — ускользание, при котором каждый удержанный момент именно потому, что он удерживается, ускользает от этого удержания, словно опыт — это каждый раз нечто иное по отношению к удержанному (например, те же звуки за окном при опыте не только удерживаются в их

определенности, но и ускользают от этой определенности). Иначе говоря, опыт — это удержание, но также и нечто большее.

В-четвертых, во времени, как и в опыте, можно выделить три элемента — регистрирующее, регистрируемое и эффект регистрации. Мы говорим, что прошло столько-то времени, если подразумеваем при этом, что есть нечто, находящееся в этом потоке времени, есть то, по чему пробегал этот поток времени, и есть эффект от этого нахождения в виде констатации количества времени. Точно также и опыт имеет место, есть существует испытывающий опыт, испытываемое в опыте и эффект от испытывания. Однако в случае с опытом мы можем констатировать постепенное возникновение четвертого элемента (опытности), в такой же мере участвующего в опыте, как и три других элемента. Вне опытности как экстенсификации опыта невозможно его представить, он был бы простой регистрацией времени. Иначе говоря, опыт — это три элемента, но также и нечто большее.

Наконец, *в-пятых*, в опыте возможно выделить целую серию таких характеристик, которые нерелеватны ко времени. Например, в опыте существуют активная и реактивная силы, у опыта можно выделить статичную и динамичную сторону. Эти и, возможно, другие характеристики настолько необходимы в нашем представлении об опыте, что каждый раз, когда заходит о нем речь, приходится уточнять, какой именно аспект силы или стороны опыта имеется в виду. И в то же время пятая характеристика опыта каждый раз реализуются по-разному — так, что все же первые четыре составляют его основу, пятая же — ее вариацию.

Возможно, существуют и другие параметры, позволяющие найти общее и отличное между временем и опытом, но и приведенного выше должно быть достаточно для предположения, что если и искать большее тому, что есть время (как вообще, так и в отношении кинематографа), то по крайней мере одним из оснований этого большего могло бы быть понятие опыта.

О возможности образа-опыта

Итак, если и возможна классификация образов в современном кино, то одним из оснований для возможности этого является

опыт. Если и возможен образ-опыт как теоретический конструкт, формы которого находимы в современном кино, то одним из оснований для этой возможности являются перечисленные выше характеристики.

Это означает, что каким бы ни был этот образ-опыт в кино, он предполагает пространственные и временные черты, локализацию, ускользание и удержание, четыре момента опыта. Кроме того, при необходимости в образе-опыте можно выделить активную и реактивную силы, статичную и динамичную стороны.

Особое место среди этих черт занимает опытность (как четвертый элемент кино). Важность этой черты можно увидеть как на материале самого кино (чем дальше развивается кино, тем больше опытность становится условием его восприятия), так и на материале конкретных образов, которые оно предлагает. Представление о том, что зритель в кинозале «растворяется» в акте восприятия, что он имеет дело не с кино, а с некоей реальностью, к которой это кино отсылает, рушится на наших глазах. И если раньше говорили, что в кино имеет место слом четвертой стены, то современному кино свойственно прямо обратное — возведение четвертой стены, стены в виде опытности. Зритель словно обречен смотреть кино с прищуром, а не с чистым и незамутненным взором.

Нет возможности даже схематично дать типологию образа-опыта. Можно только перечислить некоторые из тех подвидов этого образа или его отдельных моментов, которые точно должны найти свое место в общей типологии и которые соответствуют всем указанным выше параметрам.

Одной из вариаций образа-опыта является *образ-настроение*. В настроении есть все то, что выше перечислено для моментов образа-опыта: настроение — это определенная длительность, сопряженная с пространственными расположенностями. Настроение локализовано, оно подразумевает нелинейные отношения с тем местом, в котором оно разворачивается, подразумевает внимательность к мелочам, которые «пробегают» мимо настроения. Настроение — это своеобразное сочетание удержания и ускользания, в этом сочетании и состоят вариации настроений. Настроение — это своеобразная встреча не столько с предметом настроения, сколько с самой настроенностью. Наконец,

настроение можно представить как активное и реактивное, на него можно посмотреть как на определенную статику — с другой же стороны настроение — это серия динамичных переходов. Крайне важно, что настроение — это не эмоция и не аффект, это определенный опыт захваченности. В знаменитой видеозаписи «Классно и ужасно» Вл.Горохова хорошо передаются эти моменты настроения. Это стихотворение, по сути — ни о чем, но оно схватывает саму природу настроения: и то, что в настроении важна длительность в его отношении с пространством (позы Вл.Горохова, его гримасы имеют большое значение для вариации настроений), и то, что эти вариации локализованы (комната, в которой читается стихотворение, также важна для классности и ужасности, как и слова о них), и то, что вариации настроений даны в серии удержаний и ускользаний, и то, что сама настроенность на переход от классного к ужасному и обратно несет больший эстетический эффект, чем само наличие того и другого.

В кино образ-настроение создается за счет серии аудиальных, визуальных элементов, а также за счет отдельных объектов на экране. Большое значение для образа-настроения играет то, что он создается за счет таких «мелочей», как освещение, шепот актеров, повторяющиеся моменты. В японском кино образ-настроение давно был схвачен в виде воплощения моно-но аваре на экране. Поскольку же образу-настроению не свойственна режиссероцентричность, то примером образа-настроения мог бы быть тот кинематограф, в котором образ создается, главным образом, за счет музыки. Примером образа-настроения в кино может быть трилогия «Каци». Так ли нам важно, чей это фильм — Г.Реджио, Ф.Гласса или Р.Фрике? Куда важнее, что в этой трилогии мы видим вариации образа-настроения — от тревоги до экстаза, от тишины до бури, мы видим переход от ускользания (смутных образов облаков) до удержания (взлетающей ракеты). Вариация настроений этой трилогии является куда более важным эффектом, нежели возможные референтные объекты (человек и природа, становление технологий).

Или возьмем другой пример. Кинематографу с использованием музыки И.Шварца («Звезда пленительного счастья», «Дерсу Узала», «Станционный смотритель», «Сто дней после детства») неизменно сопутствует один и тот же образ-настроение — образ

человеческого тепла, образ простой простоты. В фильме «Станционный смотритель» образ-настроение создается за счет музыки, на которую как на скелет нанизываются различные детали — тихий, почти шепчущий голос рассказчика, паузы в действиях героев, хрупкое тело Самсона Вырина, затянутые планы уходящей вдаль дороги. Все это создает образ-настроение за счет тех же моментов: длительность в его отношении с пространством, локализация и всеядность мелочей, вариации ускользания и удержания. Каждый из героев прошел через свою историю этих вариаций — не только Самсон Вырин изменился и познал нестабильность как основу настроения, но и Дуня, и Минский. И лишь рассказчик, Иван Петрович Белкин, с одной и той же настроенностью воспроизводит рассказ о жизни Дуни что в начале фильма, что в конце — словно он и есть эта настроенность, он создает единое поле образа-настроения этого фильма, несведенного к его референции.

Эти и подобные примеры можно находить и в более раннем кино, и в то же время образ-настроение становится важной чертой кинематографа современного¹.

Помимо образа-настроения, в образе-опыте должно быть найдено место и таким его подвидам, как образ-присутствие или образ-впечатление. Но кроме подвигов, можно также указать и на отдельные моменты, соотносимые с образом-опытом. Этот образ соотносим с таким феноменом современного кино, как медленность, с такой модификацией кино, как видеоарт, с таким форматированием киноопыта, как машинима, с такой эманацией кино, как «плохое кино», «не-кино», «неправильное кино»

¹ Есть и другой вариант внимания к настроению в кино — представлен он в работах Р.Синнербринка (*Sinnebrink R. Stimmung: exploring the aesthetics of mood // Screen. Vol.52, Issue 2, Summer 2012. P. 148-163*) и Т.К.Уолла (*Wall Th. C. The Time-Image: Deleuze, Cinema, and Perhaps Language // Film-Philosophy. Vol. 8, Issue 2. July 2004. URL: <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2004.0013> (дата обращения: 01.11.2019)*). В обоих работах настроение в кино понимается через хайдеггеровскую аналитику настроенности, присутствия, бытия-в-мире. Вопрос о соотношении опыта и присутствия достоин отдельного рассмотрения, но можно заметить, что для понимания опыта важнее отличить его от временности, в то время как смысл присутствия у Хайдеггера — именно временность.

(К.Дюпье). Наравне со всем этим, есть еще один момент в мире современного кино, которое на первый взгляд может показаться довольно частным аспектом, но все же прямо репрезентирующим образ-опыт — это феномен кинолокаций.

Кинолокация и образ-опыт

О том, что кинолокация обладает определенной магией для зрителей — известно давно. Зрители с каким-то особым удовольствием находят те места, где производились съемки какого-нибудь фильма, удостоверяют свое присутствие на этом месте, соизмеряют свой киноопыт с увиденным в реальности. Похожие явления наблюдаются и за пределами кино-мира (особенно это хорошо представлено в литературе — от домика Раскольникова в Санкт-Петербурге до празднования дня Блума в Дублине, но можно вспомнить и об Эббей-роуд в Лондоне), но именно кино производит в последнее время наиболее интенсивные формы встречи с кинолокациями: достаточно упомянуть, что факт о том, что на следующий день после выхода «Джокера» Тодда Филлипса лестница на улице Уэст 167 стала объектом паломничества среди любителей кино, уже не вызывает удивления. Какую роль играет кинолокация с точки зрения киноопыта?

Феномен кинолокаций стал предметом пристального внимания в теории и практике туризма. В туристической индустрии и — шире — индустрии развлечений все большее значение приобретают акценты на туристических встречах с кинолокациями. Более того, все активнее развивается специальное направление в этой индустрии — кино-туризм, который основан на извлечении выгоды из связи между личным воображением и посещением кинолокаций.

Философия может предложить разные варианты осмысления феномена кинолокаций. Самым простым и наиболее очевидным ходом является представление о том, что в случае с кинолокациями мы имеем дело с классическим (со времен Бодрийера) замещением реальности ее образом. Кинематографические свойства реальности говорят о реальности больше, нежели ее физические свойства. Отчасти с этим согласуется знаменитая мысль Ж.Делеза, что «кино не сходится с

прочими видами искусства, целью которых является скорее узреть нереальное в мире, но творит из мира нереальное или повествование: с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир — собственным образом»¹. Важным качеством реальности становится то, что она снята, существенным качеством места становится то, насколько оно фильмично. Отчасти с этим согласуется и представление об атмосфере места, которая создается посредством кино: какое-либо место, будучи заснятым, приобретает дополнительное качество, которое по мере удостоверения этого качества зрителями становится «намолненным». Понятие атмосферы, введенное Г.Беме для анализа эстетических феноменов, позволяет расширить наше понимание кинематографического опыта. Собственно, в этом свете киноатмосфера и конституирует кинолокацию и позволяет не только понять, что она такое, но и дополнить само представление об атмосфере. Как метко замечает Р.Спандони, именно киноатмосфера «намекает нам на более широкое понимание того, из каких моментов состоит атмосфера и того, что было упущено, когда мы говорим о ее важности»².

Однако мысль о замещении, о соотношении реальности и образа лишь отчасти позволяет приблизиться к феномену кинолокаций. Так, нельзя упускать из виду, что этот феномен тесно связан со взаимодействием эстетического и кинематографического опыта. Для обоих типов опыта важен как процесс испытывания, так и регистрация ее данных (в форме эстетической оценки или оценочных суждений о фильме). Кинолокация — это расширение киноопыта за пределами собственно кино, но также это и форма регистрации киноопыта, но не в виде суждений, а в виде телесного расположения в пространстве. Феномен кинолокаций демонстрирует становление киноопыта как формы чувственности, связанной не только со зрительным опытом, но и опытом телесности. С этим же связано и то, что этот феномен позволяет преодолеть идею интерактивности не только в сторону интерпассивности, но и в сторону более

¹ Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С.107.

² Spadoni R. What is Film Atmosphere? // Quarterly Review of Film and Video. Volume 37, 2020. Issue 1. P.48.

глубокого феномена — взаимодействия форм кинематографического опыта между собою. Подозрение об этом взаимодействии позволит существенно расширить представление о киноопыте и об эстетическом опыте.

Кроме того, феномен кинолокаций интересен также и с точки зрения формирования образа-опыта. В самом деле, в кинолокации можно найти все четыре важных момента, составляющих суть это образа.

Во-первых, кинолокация — это форма сочетания пространственных и временных черт. Кинолокация — это продолженная длительность киноопыта за пределами самой киноформы, посетитель, обнаруживающий кинолокацию, как бы переживает встречу с собственным киноопытом заново, он продлевает этот опыт длительности. И в то же время этому продлению длительности сопутствует пространственная расположенность. Посещенную локацию можно обойти, рассмотреть под разными углами, т.е. сам киноопыт становится не только опытом переживания определенной длительности, но также и опытом расположенности этой длительности в пространстве. Мало найти в Герлице отель «Гранд Будапешт», мало пережить опыт встречи с ним и запустить в своем восприятии сцены из фильма Уэса Андерсона, нужно еще и отойти от этого отеля, подойти к нему с разных сторон, соизмерить виды этого отеля с фильмом, иначе говоря — найти пространственные координаты этого опыта длительности.

Во-вторых, кинолокация неизменно сопряжена с набором локальностей этой встречи длительности в пространстве, т.е. сопряжена с разными деталями, так или иначе удостоверяющие кинолокацию. Мало найти Цветочную улицу, для киноопыта важно найти еще и то самое окно, на котором находился горшок с цветком из «Семнадцати мгновений весны» и очередной раз выразить сожаление, как же можно было не заметить этого. С этой деталью соотносится и деталь изгиба улицы, и брусчатка, на которую упал профессор Плейшнер — быть может, несложно в деталях проследить траекторию его падения из окна. Кинолокация состоит из подобных мелочей, которые «пожират» киноопыт.

В-третьих, при кинолокации сочетаются формы удержания с линиями ускользания. Здесь удерживается сама длительность

пробывания в кинолокации, удерживается узнавание определенных деталей, соотносящих сложившийся ранее киноопыт и разыгрываемую в настоящий момент кинолокацию. «Да, это тот самый Центральный парк, где Кевин прятался от бандитов, вот именно тут он пробегал» — так удерживаются представления при кинолокации. Но им же сопутствует и представление о целой серии ускользаний, обнаружение деталей, не вмещающихся в определенность удержания: «Надо же, а в фильме Центральный парк выглядел немного другим», «Нет, в фильме как будто немного другой парк снят — он там больше кинематографически-волшебный, чем реально-массивный». «Что-то не то», «не совсем то» — ровно этими понятиями (наравне с «тем самым» и «ровно тем») характеризуется любая кинолокация.

В-четвертых, кинолокация — это, по сути, локация самого киноопыта. При опыте кинолокации мы переживаем не встречу с фильмом, а встречу со своим опытом встречи с этим фильмом. Это локация встречи, локация осадка, локация опытности. Когда-то все мы встретились с кинематографической одесской лестницей. И мы живем, нося в себе опыт этой встречи. И заново встретиться с ней можно снова на экране, можно встретиться с ней в рассказах современников или даже можно повстречать ее на гугл-картах. Но эта лестница по мере нашей опытности вошла в наш опыт, прочно осела в нем — так, что встреча с этой лестницей в реальности гарантирует нам дружескую беседу не только с лестницей, но и со своим киноопытом.

Можно и нужно в дальнейшем детализировать феномен кинолокации, показать, как функционирует кинолокация в киномире, как, в свою очередь, кино-мир накладывает свои отпечатки на различные кинолокации, как одна и та же локация может быть по-разному кинематографически «намоленной», как сами кинолокации могут быть не только определенными или идентифицируемыми местами, но также и не-местами или ускользающими местами. Как бы то ни было, кинолокация является лишь одним из моментов, соотносимых с образом-опытом.

И если верно, что кино представляет собою практику образов и знаков, то образ-опыт эту практику удостоверяет посредством феерии своих видов и моментов.

Список литературы

1. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С.39.
2. Зонтаг С. Упадок кино. URL: <https://syg.ma/@mikhail-grachev/siuzien-zontagh-upadok-kino> (дата обращения: 01.11.2019)
3. Радеев А.Е. От зрителя образцового — к зрителю опытному // URL: <http://cineticle.com/texts/1782-spectator-theory.html> (дата обращения: 10.12.2019)
4. Bogue R. Deleuze on Cinema. Routledge, 2003. 242 p.
5. Kennedy B. Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation. Edinburgh University Press, 2002. 224 p.
6. Rushton R. Cinema After Deleuze. Continuum International Publishing, 2012. 176 p.
7. Sinnebrink R. Stimmung: exploring the aesthetics of mood // Screen. Vol.52, Issue 2, Summer 2012. P. 148-163
8. Spadoni R. What is Film Atmosphere? // Quarterly Review of Film and Video. Volume 37, 2020. Issue 1. P.48-75.
9. Wall Th. C. The Time-Image: Deleuze, Cinema, and Perhaps Language // Film-Philosophy. Vol. 8, Issue 2. July 2004. URL: <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2004.0013> (дата обращения: 01.11.2019)

НЕИГРОВОЕ КИНО: ОТ ДОКУМЕНТА К СВИДЕТЕЛЬСТВУ

Ольга Давыдова

«...“Документальное” прошедшего времени — это не только условие договора между автором и читателем, зрителем. Оно видится как источник, точнее, понятие, которое позволяет (или не позволяет) обнаружить другое действующее лицо 2000-х: не героя, не коллектив, не массы и даже не реальное в эмпирической или виртуальной, столь же материальной реальности. Возможно, этим «действующим лицом» становится опыт. Не только чувственный, но опыт совместного проживания. Или даже производство такого опыта»¹. Эта объемная цитата — завершающий абзац вводного слова «От автора» к тексту Зары Абдуллаевой «Постдок: неигровое/игровое/неигровое/игровое». В этих нескольких строках упакован более чем столетний путь эволюции того кинематографа, что мигрировал от «документального» к «неигровому» не только в жесте именованья, но и сущностно: от идеи документа к идее достоверности. Достоверность эта — прежде всего, отсутствие зазора, неизбежного в самой идее «игры» (и речь не только об игре актеров, но и гораздо шире — об «игре в жизнь»), присущей кинематографу игровому.

Что же это за движение, и как мы оказываемся в той точке, где на смену такому понятному «документу» приходит гораздо менее понятный «опыт» — и чувственный, и разворачиваемый через совместность? Эволюция неигрового кино представляется достаточно последовательным, пусть и не лишенным поворотов и петель, движением от складывания строгой политики репрезентации, связанной с объективностью «документа», через преодоление этой самой конвенциональности к опыту документальности и одновременно отказу от документальности

¹ *Абдуллаева З.* Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 10.

самой по себе. Так на территории неигрового кино возникает перепостановка, игровые стратегии, мокьюментари, границы этой территории все больше размываются, и вместо странного словосочетания «документальное кино» все чаще возникает гораздо более релевантный современности и все же очень спорный термин nonfiction. Попробуем ниже обрисовать основные векторы этого движения.

*Документальное кино как метанарратив
и политика репрезентации*

Собственно, документальное кино рождается одновременно с кинематографом вообще: можно вспомнить набившую оскомину и весьма спорную оппозицию между Люмьерами, ратовавшими за фиксацию реальности, и Мельесом, стремившимся к фантазийности. Но дело даже не в том, решаем ли мы противопоставить Люмьеров и Мельеса, или видим в их фильмах общность зрелищности и аттракционности, характерную для раннего кино в целом. Важен тот факт, что кинематограф изначально вписывался в общую для второй половины XIX — первой половины XX веков тенденцию к переходу от культуры чтения к культуре смотрения¹, связанному в том числе с перераспределением представлений об информации и способах ее подтверждения². Ранние киножанры были напрямую связаны с идеей документации; речь шла либо о фиксации актуальных событий, либо о съемках в экзотических или просто интересных местах.

Однако само понятие «документального кино» — английское documentary — появляется гораздо позже, аж в 1926 году, когда его употребляет британский режиссер, теоретик и продюсер Джон Грирсон в тексте о фильме Роберта Флаэрти «Моана» (1926). Это “documentary” остается в истории кино сразу и надолго, вместе со всеми своими коннотациями — а именно свидетельства и

¹ См., например: *Ryūe A.* Фотография: между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.

² См., в т. ч.: *Barsam R.M.* Non-Fiction Film: A Critical History. / 2nd rev.ed. Bloomington: Indiana University Press, 1992. 482 p.

доказательства вкупе с научением и предостережением¹. Благодаря этому семантическому симбиозу — учить и доказывать одновременно — становится возможным обоснование документалистики как идеологически насыщенного способа репрезентации. «Творческое переосмысление действительности» (“a creative treatment of actuality”²), пропагандируемое Грирсоном как на уровне теории, так и в практике его «подопечных» Бэзила Райта, Гарри Уотта и др., демонстрирует интенцию связать воедино эстетическое переживание и правдивое — единственно правдивое — содержание. Последнее — не столько мнение или суждение, сколько «правда» социальных отношений, поэтому цель документального кино — раскрытие взаимосвязей в сложной социальной системе, демонстрация ее как единого слаженного организма. Британский режиссер и теоретик призывал к тому, чтобы эмпирические содержания документального образа (актуальное, т.е. сама событийность) в фильме были организованы так, чтобы выражать общую правду (реальное), т.е. то, что существует на уровне абстракции³. Кино, таким образом, эту самую «правду» об устройстве мира раскрывает и документирует, не опосредуя структурами вымысла, актерской игрой и декорациями. Так, в «Рыбачьих судах» (*The Drifters*, 1929) самого Грирсона — в фильме, призванном обрисовать «эпос пара и стали» непростого рыбацкого труда — монтажные решения работают на синтез действий тружеников. Восходящее движение видения в монтаже (на веревке поднимают груз на борт, переваливают через борт, рулевой поднимается в рубку), причинно-следственные связи (кочегар бросает в топку уголь, и все сильнее валит дым из трубы траулера), слаженность движений рыбаков и механизмов — и первых десяти минут достаточно, чтобы понять, как воплощается в кино идея Грирсона о запечатлении

¹ *Rosen P.* Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts // *Theorizing Documentary* / Ed. by M. Renov. New York: Routledge, 1993. P. 65–66.

² *Grierson J.* First Principles of Documentary // *Non-Fiction Film Theory and Criticism* / Ed. by Richard M. Barsam. New York: Dutton, 1976. P. 19–30.

³ *Aitken I.* *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001. P. 166.

действительности социальных связей в кинематографическом материале.

Собственно, так документальное кино и становится «документом», призванным свидетельствовать и подтверждать, служить объективным доказательством того, что и вправду существует. Поразительная в своей стойкости тяга (а может быть, вера?) к индексальности кинематографической репрезентации становится сущностной основой всего проекта документального кино. Его идеологические функции, пропагандируемые Грирсоном, оказываются спрятаны: они по-прежнему вшиты в саму структуру фильма, но скрыты за тотализирующей идеей объективности репрезентации. К 1930м годам документалистика уже существует как конвенция, как определенная политика репрезентации. Основным механизмом конструирования смысла оказывается связь между проговариваемым в фильме словом и подтверждающей это слово «документальной» картинкой. При этом зритель продолжает верить, что отсутствия актеров, декораций, студийного света и заранее придуманного сценария (прямо по заветам Грирсона!) достаточно для того, чтобы кинообраз и правда был индексальным знаком-указателем, фиксирующим реальность. Доверие к изображению автоматически обуславливает доверие к слову; а слово, в свою очередь, постоянно напоминает о том, что мы смотрим документальное кино. Короче говоря, слово и изображение только и делают, что ссылаются друг на друга, обосновывая собственную объективность; разобраться в этой круговой поруке совершенно невозможно. Значение визуального ряда строго определено словом и речью (неважно, задана она через закадровый голос или в титрах)¹: это чистая

¹ Такой режим документальной репрезентации американский теоретик неигрового кино Билл Николс называет “expository mode”; его ключевые характеристики — это акцент на вербальном (а не визуальном), присутствие закадрового голоса («голоса Бога»), радикальная претензия на объективность. Подробнее о том, как строится этот режим документальной репрезентации и почему он становится основой для базовой конвенции документалистики, см.: *Давыдова О. С.* Иллюзорная идеология: как неигровое кино США превратилось в орудие Холодной войны. *Terra Aestheticae*. 2019. №1(3). С. 82-105. Подробнее о том, какие еще режимы документальной репрезентации бывают, см.: *Nichols B.* *Introduction to Documentary* / 2nd ed. Indiana: Indiana University Press, 2010. 368 p.

риторика, в которой зрителю уготована роль пассивного восприятия и немого согласия со всем, что в связке вербального и визуального транслируется с экрана.

Ни о каком опыте тут, конечно, речи идти не может; зритель в лучшем случае заметит дым от выстрела в фильме Луиса Бунюэля «Земля без хлеба» (1933) и поймет, что коза не сама свалилась со скал, а была убита кем-то из съемочной группы, пока зловещий закадровый авторитет провозглашал неизбежность падения. Заметит и призадумается о том, так ли объективен документальный фильм, как он на то претендует; на этом — всё. Документальное кино политизируется и становится в прямом смысле слова рупором идеологии — достаточно вспомнить (не преуменьшая, впрочем, их эстетической ценности) фильмы Лени Рифеншталь «Олимпия» и «Триумф воли», картины Паре Лоренца «Река» и «Соха, вспахавшая равнины», и — в качестве апофеоза — масштабную работу Фрэнка Капры «Зачем мы сражаемся». Документальное кино превращается в общекультурный нарратив, в структуру, в политику репрезентации: это слаженная система, которая всегда идеально работает, и каждый знает, что нужно сделать, чтобы снять «документальный» фильм. При этом совершенно понятно, что речь идет вовсе не о правдивом отображении действительности, но об идеологически заряженном и риторически организованном высказывании. Но проходит Вторая мировая, появляются легкие камеры и синхронная запись звука, и документалисты задаются вопросом: а не пора ли, собственно, лишить документалистику этой сконструированности? Как вернуться от идеологических конструкторов к подлинности? И возможно ли это вообще?

*Режиссер отсутствующий, режиссер присутствующий:
попытки обхода политики репрезентации*

Итак, главной мишенью, которую атакуют документалисты с конца 1940х годов, становится пресловутое распределение смысла и коннотаций объективности между словом и изображением. В рамках все того же навязчивого стремления к запечатлению правды жизни в неигровом кино поочередно рождаются две

стратегии¹: «прямое кино», или Direct Cinema, в США и Канаде, и *cinéma vérité* во Франции. Несмотря на то, что эти две тенденции нередко описываются как сходные, между ними достаточно много принципиально важных различий.

Идеологи «прямого кино» Роберт Дрю и Ричард Ликок призывают к отказу от сценария, студии, актеров, вмешательства режиссера и вообще любых форм присутствия того, кто стоит за камерой (неважно, режиссер ли это или оператор), в фильме². Хрестоматийный пример воплощения «прямого кино» — снятый с вытянутой руки, без взгляда в видоискатель камеры и, соответственно, без выбора точки зрения, эпизод из фильма “Primary” (1960). «Прямое кино» дарует своему зрителю возможность чистого, ничем не опосредованного наблюдения за действительностью, которая и так — без сценариста — вполне драматургична. Зритель больше не может быть пассивным, как в политизированной и идеологичной документалистике. Напротив, ответственность за выстраивание связей между событиями фильма (они же — события действительности; в утопической версии прямого кино зазора между фильмом и действительностью практически нет), критическое отношение, аналитические и любые другие суждения — все это теперь принадлежит зрителю. Безусловно, идея прямого кино утопична; изъять режиссера из процесса создания фильма невозможно хотя бы потому, что в последнем имеется монтаж, который неизбежно будет сопряжен с ситуацией отбора «нужного» и «ненужного» материала. Однако акцент на наблюдении оказывается очень плодотворным.

¹ Их, безусловно, больше, но мы рассмотрим те две, которые представляют интерес в качестве переходного этапа от документа к опыту документальности. И все же, совершенно невозможно хотя бы в примечании пройти мимо английского режиссера Хампфри Дженнингса и его фильма «Слушайте Британию» (1942) и картины «Да будет свет» (1946) американского автора Джона Хьюстона. Оба эти фильма — яркие примеры того, как еще в рамках парадигмы военной документалистики неигровое кино начинает отворачиваться от законов базовой конвенции и риторики языкового высказывания ради внимания к опыту повседневности (в первом случае) и к неизбежной субъективности высказывания (во втором).

² См., например: *Leacock R. For an Uncontrolled Cinema // Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism / Ed. by J. Kahana. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 490–492.*

Продолжением проекта «прямого кино» оказывается кинематограф Фредерика Уайзмана — правда, в версии «мозаичного монтажа»¹ американского документалиста речь уже ни в коем случае не идет о присущей самой реальности драматургии. Напротив, подход Уайзмана предполагает, что именно автор придает структуру материалу, с которым работает; единичный кадр, с точки зрения режиссера, лишен значения². Даже в эволюции документального кино от базовой конвенции через Дрю к Уайзману можно заметить, как меняется расстановка сил в вопросе о достоверности. Постепенно происходит отказ от объективности и приоритета высказывания ради объективности кинематографического изображения как такового, а затем — признание манипулятивного потенциала этого изображения и, как следствие, признание необходимости субъективного жеста по отношению к этому материалу.

Авторы идеи *cinéma vérité* Жан Руш и Эдгар Морен, напротив, рассматривают автора и ситуацию съемки как необходимое условие того, чтобы истина (а она в проекте *cinéma vérité* всегда понимается как множественная и субъективная) проявила себя — например, в интервью³. Программный для *cinéma vérité* фильм «Хроника одного лета» (1961) завершается сценой, где его персонажи обсуждают только что увиденный фильм о самих себе друг с другом и с режиссерами. Этот ход как будто стирает границу между автором, зрителем и персонажем; те, на кого смотрели, сами оказываются смотрящими. Бывшие персонажи, оказавшись по эту сторону экрана, вдруг говорят о том, что такое подлинность, и кто из них играл, а кто — был собой, и насколько вообще пристойно быть собой в объективе кинокамеры. Это и есть та самая «правда», к которой стремились Руш и Морен — особенно учитывая тот факт, что Жан Руш до этого уже снял

¹ См., в т. ч.: *Nichols B. Ideology and Image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. 334 p.

² См., например, многочисленные цитаты из интервью Уайзмана в статье: *Grant B.K. Ethnography in the First Person: Frederick Wiseman's Ticut Follies // Documenting the Documentary / Eds. B.K. Grant, J. Sloniowski*. Detroit: Wayne State University Press, 2014. P. 253–299.

³ См., в частности: *Morin E. Chronicle of a Film // Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. P. 461–472.

несколько фильмов в Африке, обосновав на практике необходимость нового взгляда в визуальной антропологии и поставив под вопрос как раз объективированное отношение автора-режиссера к своим персонажам. Правда *cinéma vérité* не в тех событиях, о которых свидетельствует Марселина, идущая по парижской площади на камеру, и не в той драме, о которой почти плача рассказывает Мари Лу, снятая интимным, то ли бергмановским, то ли дрейеровским крупным планом. Правда — та, которая проявляется в этом обсуждении, в этом выходе за пределы привычной структуры, в постановке под вопрос инстанций режиссера, персонажа, зрителя — не представляет собою больше нечто внешнее по отношению ко мне, но предстает всегда как опосредованная моим собственным видением, всегда субъективная и никогда не единственная.

Вместо документа

Итак, *cinéma vérité* и «прямое кино» стремятся перераспределить отношения между, условно, достоверностью (как бы широко мы ни понимали это слово) и кинематографической репрезентацией. Однако и та и другая стратегии по-прежнему удерживают реальность окружающего мира в качестве авторитета. И в том и в другом случае кино призвано проложить зрителю дорогу, обеспечить доступ к некому объективному знанию (теперь уже неважно, является ли оно единственно верным) о том, как устроен мир (чужой или же мой собственный). Однако 1980е приносят в документалистику новый поворот. Трансформируя отношения между вербальным и визуальным, предлагая вместо риторики иные логики высказывания, подрывая доверие к изображению, фильмы Эрролла Морриса, Криса Маркера, мокьюментари и докудрамы обращают внимание зрителя на самого себя. Теперь предметом документации в неигровом кино становится не внешний мир, а сам зритель — его способность смотреть и достраивать связи, его готовность вспоминать и узнавать знакомое, его тяга доверять и принимать на веру, его позиция «читателя» текста документа.

Строго говоря, апелляция к зрительскому опыту возникает в неигровом кино даже раньше, чем *cinéma vérité* и «прямое кино»; ее можно обнаружить, например, в ранних картинах Алена Рене. И

снятый вместе с Маркером фильм «Статуи тоже умирают» (1953), и знаменитый «Ночь и туман» (1955) вызывают прежде всего к зрительской памяти. Причем речь идет явно не о той памяти, которую Хальбвакс называл исторической, но о памяти коллективной, которая превосходит историческую как раз потому, что включает в себя прожитый индивидуальный опыт, пусть и сильно трансформированный в процессе претворения из частного во всеобщее¹. В фильме «Ночь и туман» снятые в 1955 году в Освенциме цветные кадры смонтированы с хорошо знакомыми хроникальными изображениями времен Второй мировой войны. Хроника — это документ; она утверждает «так было», и оказывается жуткой, но она принадлежит прошлому. В этом смысле хроникальные кадры подобны пыльным архивным бумагам: они всегда остаются где-то там, далеко в прошлом, исчезают, как только закрывается дверь в хранилище архива. Современная же съемка этого жуткого места моментально превращает его в место, где «память кристаллизуется и находит свое убежище»², где возможно чувство непрерывности. Время здесь нелинейно; это время воспоминания, в феноменологической перспективе — время актуализированной ретенции. Это время, в котором прошлое не дистанцировано от меня и может быть пережито вновь³. Обращаясь не к логике истории, канонизированной и записанной, но к логике памяти как к единственно возможному пути к переживанию, Ален Рене документирует вовсе не то, что осталось от Освенцима. Предмет свидетельства Рене — сама возможность и неизбежность памяти о Холокосте, и связанная с этим ответственность за то, чтобы эти страшные события никогда не повторились вновь. Похожим образом поступает Клод Ланцман, снимая «Шоа» (1985) — фильм

¹ Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3(40–41). С. 8–27.

² Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П.Нора, М.Озуф, Ж. де Пюимеж, М.Винок. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 17.

³ Ср. цитату из уже процитированной выше работы П.Нора: «История — это всегда проблематичная и неполная реконструкция того, чего больше нет. Память — это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим. История же — это репрезентация прошлого» (Нора П. Проблематика мест памяти. С. 20).

о концлагерях, где нет ни одного архивного кадра. Зато есть больше девяти часов устных свидетельств о том, каково было оказаться в Трешлинке или Освенциме. Вместо документа — свидетельство, субъективное и опосредованное личным опытом; и возможно, как бы противоречиво это ни звучало, именно эта опосредованность, отсутствие претензии на объективность делает свидетельство куда более достоверным, чем уже вписанный в канон истории и потому обезличенный документ.

Логика памяти становится основной и для фильма «Без солнца» (1983) — пожалуй, самой знаменитой картины Криса Маркера, и для странной, ни на что не похожей картины братьев Майзелс «Серые сады» (1975). Оба фильма, хоть и говорят совершенно о разном, маркируют один и тот же довольно радикальный поворот к зрительскому опыту. Маркер, расплывая свое авторство между вымышленными персонажами и создателями «Без солнца», как будто вообще отказывается от единичности инстанции смыслопорождения. Самыми «честными» изображениями, сообщает нам закадровый голос, оказываются те, что трансформированы на компьютере — потому что теперь, будучи превращенными из черно-белой хроники об актуальных когда-то событиях в цветные пятна, они не являются больше ничем иным, кроме как самими собой; они — изображения. Единственное возможное движение — это движение по собственным воспоминаниям, где отношения между элементами выстраиваются исключительно на основе чувственных ассоциаций, аффективно схватываемых подобий и актуальных переживаний. Аналогичным образом Альберт и Дэвид Майзелс отказываются от пространственно-временных законов, снимая фильм о матери и дочери Бил в богом забытом и заросшем кустами имении. Мы наблюдаем за героинями почти два часа, но после финальных титров совершенно невозможно сказать, сколько же дней прошло в фильме или, например, как выглядит дом, в котором героини живут. Можно описать цвет стен и детали интерьера, но пространственные характеристики — разваливаются. Точно также рушится время: вроде бы мы имеем дело с прошлым, мать и дочь демонстрируют нам фотографии, проговаривают воспоминания, а иногда и чаяния, связанные с будущим. И все же, нарратив не выстраивается. Он не просто не линейен, его как будто бы нет.

Единственно возможное темпоральное измерение, на которое можно указать в связи с фильмом — это настоящее, само время просмотра, совпадающее с диегезисом фильма и со временем съемки. Время в «Серых садах» немного напоминает фотографическую темпоральность, описанную Бартом в “*Camera Lucida*”: эдакое настоящее прошедшего, петля или складка, актуальность переживания всех временных пластов сразу, здесь и сейчас.

Чувственный опыт или опыт совместного проживания, предложенный Зарой Абдуллаевой в качестве основания постдокументальности, отсылает к философской проблематике сообщества, к трансформации понятия «событие», к размышлениям Алена Бадью и Жана-Люка Нанси, к перераспределению чувственности и теории об эмансипированном зрителе Жака Рансьера, к переосмыслению пассивности и аффективности во французской пост-феноменологии. Неигровое кино, кажется, по-прежнему находится в поиске устойчивых точек, которые могли бы обеспечить этому противоречивому феномену хоть какую-то стабильность. Точки обнаруживаются, но только для того, чтобы снова продемонстрировать собственную неустойчивость; сама природа документалистики такова, что зазор между коннотацией объективности и пониманием невозможности ее реализации, кажется, неустраним. Возможно, зрительский опыт, связанный с узнаванием, признанием своим и знакомым, с переживанием и аффектом как раз позволяет неигровому кино по-прежнему функционировать в эпоху кардинального кризиса доверия к визуальному образу.

Список литературы

- Aitken I.* European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001. P. 166.
- Barsam R. M.* Non-Fiction Film: A Critical History. / 2nd rev.ed. Bloomington: Indiana University Press, 1992. 482 p.
- Grant B.K.* Ethnography in the First Person: Frederick Wiseman’s *Titicut Follies* // Documenting the Documentary / Eds. B. K. Grant, J. Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 2014. P. 253–299.
- Grierson J.* First Principles of Documentary // Non-Fiction Film Theory and Criticism / Ed. by Richard M. Barsam. New York: Dutton, 1976. P. 19–30.

- Leacock R.* For an Uncontrolled Cinema // In: Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism / Ed. by Jonathan Kahana. Oxford University Press, 2016. P.490–492
- Morin E.* Chronicle of a Film // Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism / Ed. by Jonathan Kahana. Oxford University Press, 2016. Pp. 461–472.
- Nichols B.* Ideology and Image. Bloomington: Indiana University Press, 1981. 334 p.
- Nichols B.* Introduction to Documentary / 2nd ed. Indiana: Indiana University Press, 2010. 368 p.
- Rosen P.* Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts // Renov M. (ed.) Theorizing Documentary. New York: Routledge, 1993. P.65–66.
- Абдуллаева З.* Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С.10.
- Давыдова О.С.* Иллюзорная идеология: как неигровое кино США превратилось в орудие Холодной войны. Terra Aestheticae. 2019. №1(3). С. 82–105.
- Руйе А.* Фотография: между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
- Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память / П.Нора, М.Озуф, Ж. де Пюимеж, М.Винок. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С.17–50.
- Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. №2–3 (40–41). С. 8–27.

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН: РЕАЛЬНОСТЬ КАК ЭКСЦЕСС

Нина Савченкова

На рубеже XX-XXI столетия концепт расщепления глаза и взгляда, служивший основанием кинотеории в последние пятьдесят лет и отвечавший за сновидческий характер кинематографического опыта, претерпел трансформацию. Можно сказать, что зрителю пришлось пробудиться, поскольку его способность видения вдруг оказалась весьма жестко связана с его способностью быть. Два вида кинематографического опыта по-разному реализовали эту связь. Отправляясь в кино сегодня, мы должны быть готовы к тому, что за портьерой кинозала нас ожидает либо визуальный шквал, либо специфическая атмосфера «непроисходящего». Эмоциональная концентрация, эксцесс, и опыт скуки — два полюса, организующие многообразные модальности кинозрелища, и два типа границ, где видимое соприкасается с существующим. Соприкосновение это, момент капитализации Воображаемого, возвращает нас к трагическому опыту, о котором кинематограф, впрочем, никогда и не забывал. Однако теперь встречу с Реальным предлагается пережить не в сновидческой грезе, не в галлюцинаторной достоверности, а с «широко открытыми глазами», бодрствуя. Что же известно теории кино о подобного рода встречах?

В своей аналитике визуальных медиа Вальтер Беньямин указывает на такое подвижное свойство произведения искусства как аура. «Аура» восходит к культовым корням искусства и является своего рода запечатлением индивидуального авторского стиля, не только эстетического, но и жизненного; средоточием единичности, уникальности и чувственной конкретности произведения. Практики репродуцирования будто бы ставят существование ауры под угрозу, однако Беньямин фиксирует любопытный парадокс. Каждый очередной натиск техники (например, фотография, а затем и кинематограф) приводит к

своего рода пароксизму ауратических тенденций. Так, ушедшая было аура возвращается в ранней фотографии, когда долгая экспозиция, отношения с камерой и игра света приводят к тому, что «модели буквально врастают в изображение»¹. Затем, с увеличением мощности объективов, она вновь изгоняется, но рождение кинематографа опять возвращает эту способность изображения быть избыточным по отношению к самому себе. Специфика кинематографического медиа как будто даже предоставляет изображению особые возможности, которые Беньямин связывает с игрой дистанций. Создание изображений, с одной стороны, определяется непреодолимым разрывом: две кинематографические сцены (съёмочная площадка и просмотровый зал) невозможно соединить; с другой же, именно этот момент «встраивания дали» делает возможной особую интимность визуального события, которую французские теоретики пытались концептуализировать с помощью понятия «фотогении».

Беньямин также много пишет об изменении характера знания о человеке, которым мы обязаны кинематографу: мы знаем, как человек ходит, но не знаем, как он начинает движение, знаем, что такое грусть и ревность, но неспособны проникнуть в анатомию и химию этих чувств. Лишь одна мимическая морщина может развернуть перед нами целую драму. Жан Эпштейн видит это так: «Как конь, вздрагивает мускул. По губе, как по театральному занавесу, разлита дрожь. Все есть движение, потеря равновесия, кризис. Щелчок. Рот лопается, как перезревший фрукт»². Характеризуя фотогению как логарифм подвижности, он настаивает на абстрактном характере кинозрелища. Что бы ни изображалось, «экран дает мне идею идеи, идею моего глаза, извлеченную из идеи объектива, то есть (столь гибка эта алгебра) идею квадратного корня из идеи»³. Фотогения воплощает в себе антирепрезентативные возможности кино. Кинематограф мыслится как почерк, как способ чувственного запечатления «нечувственных подобий» (Беньямин) и, тем самым, как

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

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

³ Там же. С. 94.

магическая машина, ответственная за связи событий, принадлежащих идеальному и материальному порядкам сущего.

Ритм вытеснения ауры и ее возвращения можно наблюдать на протяжении всей истории кинематографа. Эти вулканические толчки, агональные всплески достаточно точно соответствуют моментам сущностной трансформации языка кино и сопряженным с ними моментам преобразования субъективности. В творчестве режиссеров, напряженно размышляющих над тем, что такое кино, исследующих его границы, ауратические тенденции существуют как подводный поток, временами вырывающийся на поверхность в форме тех или иных визуальных эксцессов. Любопытно, что в большинстве случаев речь идет как бы о «кинематографической лаве», о фильмической материи, заявляющей о себе с той или иной степенью автономии от художественной формы. Наиболее знаменитые прецеденты таких извержений — знаменитые начальные кадры фильма Луиса Бунюэля «Андалузский пес» (жест визуальной кастрации, послуживший основанием кино как визуального опыта), начальные кадры фильма Ингмара Бергмана «Персона», где интенсивность визуального образа сжигает саму пленку, живописная избыточность кадра Питера Гринуэя, нарративная и метафизическая избыточность изображений Ларса фон Триера. Не так давно на российские экраны вышел фильм, в котором извержение кинематографической лавы носило беспрецедентный характер. Тем самым, он не просто поставил те или иные значимые вопросы, но сам явил себя в качестве вопроса, не пытаясь отвечать на который оказывается невозможно.

На протяжении десяти лет зрительское сообщество и киномены ожидали выхода на экраны фильма «Трудно быть богом». О новом проекте мастера было известно, и сам этот факт — «Герман снимает «Трудно быть богом» — стал своего рода культурным переживанием. Не производить этот фильм в воображении было невозможно. Ранняя повесть Аркадия и Бориса Стругацких, в силу своей ностальгической тоски по тому миру, в котором мы живем, с одной стороны, и в силу безжалостного и честного предвидения его ближайшего будущего и судьбы, с другой, превратилась в точку болезненной саморефлексии для очень многих. Художественная манера Германа, с его страстью к историчности и материальности мира, строгой документальностью, то и дело

оборачивающейся чистой, высокой литературой, порождала вопрос, будет ли «Хроника арканарской резни» еще одной великой экранизацией Стругацких, возможен ли новый «Сталкер»? Затянувшийся период съемок напоминал о кинематографических метафорах Чарли Кауфмана: в его фильме «Синекдоха, Нью-Йорк» жизнь на съемочной площадке и внутри фильма постепенно полностью включает в себя, пожирает жизнь вовне, реальность преобразуется и замещается вымыслом. При этом, те, кто смотрел фильмы Германа, знали, что его метод обратный. В его работах историческая правда выступает точкой отсчета и абсолютным условием кинематографической реальности. Герман рассказывает о создании «Проверки на дорогах»: «Я впервые начал понимать, где мы живем и кто мы, когда готовил этот фильм. Мне надо было увидеть, вспомнить жизнь тех лет. Я вертелся и так и эдак, — но вся военная хроника была цензурирована. Иногда можно лицо увидеть, голос услышать, а фамилии уже нет: расстрелян. Тогда я спросил: «Скажите, пожалуйста, а есть у вас раздел “хозяйственная хроника”, где что-нибудь чинят, куют?» Посмотрели и нашли строительство канализации на Лиговке. Принесли пленку — много коробок. Я начал смотреть и все понял. Как все происходило на самом деле? Ковш берет породу или трубу, поднимает... и мы выходим на Лиговку. Видим людей, которые на это глазают. Ждут, когда можно улицу перейти. И у них лица — серые от авитаминоза, от жизни, от страха, от плохого желудка. На них сырые пальто. У них авоськи с полугнилой едой...».¹

Три первых фильма Германа, безусловно, предвещали нечто вроде массивной атаки на эстетическое восприятие. Первоначально казалось, что его метод состоял в сборке метафоры из достоверных элементов, преобразовании хроники в эстетическую реальность, хотя интенция этих фильмов уже ясно указывала на неудовлетворенность художественным миром как таковым. Вряд ли можно было прочесть «Лапшина» или «Хрусталева» в терминах Прекрасного, зато германовское

¹ Долин А., Герман А. Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. М.: Новое Литературное Обозрение, 2015. URL: <https://reader.bookmate.com/nloRJMWN> (дата обращения: 25.10.2019).

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

В книге интервью Антону Долину Герман описывает изменение своего отношения к кино в период работы над «Хрустальным»: «Я стал придумывать другой способ съемки фильмов. Иначе все давным-давно бы для меня с кинематографом закончилось! Мне кино к тому моменту перестало быть интересно. Интересно было только одно: оказаться внутри мира, который я снимаю, вместо того чтобы рассматривать его справа или слева. Поэтому я стал работать так подолгу»¹. Для Тарковского осуществить усилие памяти означало исполнить его совместно с киногруппой, группа должна была разделить его фантазм: настоящий фильм можно сделать, лишь подключившись жилами и нервами друг к другу.² На исключительную роль идеи утопического братства киногруппы, «единой кровеносной системы» в формировании

¹ Там же.

² *Тарковский А.А.* Архивы. Документы. Воспоминания. / Цит. по Горных А.А. Запечатленное утраченное время Андрея Тарковского // *Неприкосновенный запас*. 2012. № 6(86). С. 46 — 61.

временного образа, обратил внимание Андрей Горных.¹ Но если Тарковский стремился «воссоздать» (задача трудная, но возможная), то Герман хотел «вновь оказаться», и, похоже, его упорство абсолютно пренебрегало даже теоретической невозможностью такого повторения. Принимая тот факт, что повторение — дело времени, Герман не создавал для своей команды единого мифа, он просто ждал, в этом ожидании двигаясь туда, куда ему было надо. В результате, синхронно созданию кинематографической руины выростала и человеческая — ссоры, непонимания и расставания; все то, что называют жизнью. Руинированное общение как будто служило необходимым условием воздвижения руинированного мира.

До выхода фильма «Трудно быть богом» еще оставалась возможность трактовать метод Германа как поэтический реализм, как страсть к достоверности, эстетическому правдоподобию. Но в этом фильме встреча документального метода с фантастической историей породила избыточную реальность, документальный эксцесс. Обстоятельства создания картины, флюктуация границ вымышленного и реального, уже рождали подозрение: то, что делает Герман — не вполне фильм; что фантастическая интенция здесь смещена и относится не столько к тому, что создается, но к самому характеру порождения; что Герман занят построением фантастической кинематографической машины пространства-времени. Однако проект по-прежнему именовался фильмом. В отношении этого противоречия, способ разрешения которого был предельно неясен, Герман остался совершенно честен: он умер, не закончив работу. После смерти автора (инсинуатора, рассказчика, героя?) Светлана Кармалита и Алексей Герман-мл. смонтировали из имеющегося материала фильм, и он вышел на экраны.

Странность этого произведения трудно переоценить. Его оказалось очень трудно смотреть — и не только из-за жесткости содержащегося в нем идеологического суждения. Приговор, вынесенный современному миру — вызов интеллектуальный и этический, дело ума и последующей рефлексии. Фильм было трудно именно *смотреть*: продираться через загроможденный

¹ Горных А.А. Запечатленное утраченное время Андрея Тарковского // Неприкосновенный запас. 2012. № 6(86). С. 46 — 61.

кадр; осваиваться в отвратительном и дискомфортном пространстве холода, сырости, грязи, где живут люди, столь же грязные, живут в мире биологических жидкостей и субстанций, в мире насилия и страданий; преодолевать отторжение, отвращение и ужас; испытывать недоумение; снова и снова обнаруживать, что попытки понимания неуместны и неэффективны. Достаточно было пяти минут просмотра, чтобы понять, будь этот фильм критическим суждением, он, очевидно, не требовал бы таких избыточных решений. Нет, фильм предстал ситуацией, предложенной к проживанию, и, вместе с тем, прецедентом пересмотра существующих условностей языка кино. Герман пересматривает все — структуру и композицию кадра, способ актерской игры, соотношение звука и образа, принцип функционирования крупного плана, монтажные решения, нарративные структуры — подчинив многообразие выразительных средств одному конфликту близости и дали. Два принципиальных решения изначально определяют противоречивое соотношение дистанций в фильме. По-видимому, бессмысленная организация кадра, заполненного хаотически движущимися объектами, мотивирована внутритекстуально — это камера-шпион на голове у Руматы, основной способ обеспечить невозможность для нас отодвинуться от происходящего, занять удобное место наблюдателя, лишиться, наконец, тела, стать умом, взглядом. Фильм буквально принуждает нас к телесному способу существования — агрессивно и жестко. При этом события фильма преподносит нам голос рассказчика, то есть, того, кто, по определению, происходящему не принадлежит. Эпичный и неспешный, голос этот служит фильму несомненным камертоном и, вместе с тем, обещанием, утешением, доказательством — он говорит нам о том, что происходящее происходит в другом мире, в абсолютной удаленности. Этот голос и звучит как бы издалека, и сам несет в себе идею дали. Его невозможно атрибутировать кому бы то ни было, он здесь и не здесь, и потому рождает беспокойство, еще более усиливающееся от того, что склеить взгляд и голос никак не получается. Зритель, который пытается найти свое место в фильмической ситуации, обречен на неприкаянность, на просто присутствие, без нарративных опор и возможных эмоциональных идентификаций.

«Это не земля, это другая планета», — так комментирует голос рассказчика первый странный кадр. Мы видим провал с темной водой, заснеженный и нависший над провалом обрыв, поскрипывает сломанное дерево, что-то падает в воду, звуки отдельные, изолированные, ясно слышны, над провалом нависает мир — лестницы, деревья, дома, виселица, горит костер, человек ведет козу через мостик, вокруг графически отчетливые странные объекты, множество сломленных, упавших вертикалей. Камера постепенно приближается. Заснеженный мир этот — обрамляющая структура, рамка, в которую нужно шагнуть, чтобы оказаться внутри, в таком «внутри», которое уже никаких дистанций не предполагает, где все будет слишком близко, как в своем собственном теле или в уме, где толпятся органы и мысли, где не определить, что и как болит, не разобрать, что именно сейчас происходит, и крупный план выделяет случайную деталь, принадлежащую неизвестно чему. Предупреждение рассказчика весьма ценно: это, действительно, другая планета, «другая сцена». Когда-то Густав Фехнер, а затем Зигмунд Фрейд использовали это понятие для того, чтобы охарактеризовать психическое пространство сновидения. С тех пор оно постоянно используется, когда речь заходит о разных поверхностях, пространствах, подвижных фронтах одного и того же существования.

Повисший над провалом мир — «городок в табакерке», игрушечная вселенная, место, где резко меняется масштаб, и мы, будто проснувшись, вместо линии горизонта вдруг видим шов на шапочке солдата или грубую фактуру ткани, в которую только что утыкались лбом. Имманентная жизнь, не знающая ни о границах, ни о смысле целого, ни о других возможных мирах, вступает в свои права, подвергая нас испытанию слепотой и невнятицей. Конечно, зритель понимает, что мир, показанный Германом, и есть наш собственный мир. Однако обычно этот вывод делается на идеологическом основании, высказывание читается в метафорическом ключе. Для Германа же физика и метафизика соприкасаются непосредственно. Фильм для него — не пойэзис, но случай «нечувственного подобия», миметическая практика,

основанная на высвобождении «частичных» объектов¹, случайных свойств, деталей. Магическая машина Германа работает совершенно иначе, нежели у Тарковского. Она затрагивает лишь сферу ближайшего, порождая не идентификации, но напряжение узнавания/неузнавания. В интервью он говорит о том, что, по сути, все его фильмы — о себе и своих близких. Речь, конечно, не о биографической инвестиции, не о том, что близкие люди населяют мир фильма (вспомним претензию Лема Тарковскому). Движение Германа противоположное — из замкнутой вселенной внутреннего мира к обитателям Земли, нормальным людям, жителям «волшебного города Ленинград», бесконечно удаленным от меня; отчаянное движение изнутри наружу, к другим, которые уже не узнают и не понимают меня, не считают моих черт, измененных борьбой, сопротивлением и яростью.

Мир над провалом и есть вселенная внутреннего, она образует реальность фильма. В кадре, где господствуют не знающие целого детали, происходит движение, никак не связанное с геометрией или механикой, это живое копошение, колготня. Пространство не разделено, все находится в одном месте: здесь едят, спят, любят, убивают, моются, бранятся. Персонажей много, они трудно отличимы друг от друга, точка зрения не зафиксирована. Попади мы внутрь собственного тела, или, хуже того, внутрь сознания, мы не чувствовали бы себя иначе. Только главный герой, Румата Эсторский, является опорой, но опора эта ненадежная. «Ясность» и «отчетливость», которую дает наш взгляд, алмаз в его обруче (все же, наш взгляд или его?), — это фантазматическая четкость «частичных» объектов, для которых сознание (наше или его?) служит вместилищем. Речь героя — либо фрагментарные реплики, либо внутренний монолог, иногда слышный зрителю, в силу того, что сам герой не вполне различает собственные мысли и произнесенные слова. Он давно один в этом мире, ни мысли его, ни речь не могут быть здесь поняты. Здесь вообще нет понимания,

¹ Частичный объект (психоаналитический термин). Мелани Кляйн настаивает на том, что первоначальное переживание собственного тела хаотично и соответствует психотическому состоянию; оно связано с реальной и воображаемой фрагментацией частей тела и его выделений и требует дальнейшей символизации.

но есть самопонятность. У Германа диалог формирует очень специфическую герменевтическую среду. Персонажи обмениваются репликами, ясными им, находящимся внутри ситуации, но не зрителю, ей внеположному и лишь пытающемуся проникнуть внутрь. В результате мы можем засвидетельствовать такую внутреннюю согласованность этого мира, которая для нас оборачивается полным непониманием. «Снаружи» и «внутри» все более и более проблематизируются, затрудняя поиск комфортной зрительской позиции.

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

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

следующее: «В изображении этой свалки люди проявляют такую же ярость, ненависть и мстительность, как и лошади, из которых две переплелись передними ногами и сражаются зубами с не меньшим ожесточением, чем их всадники».¹ И действительно, сплетение тел здесь является неким первичным фактом; подозрение и ненависть — единственным аффективным ступком. Высвободить, расплести, различить здесь будто бы является главной задачей, но каждый раз, когда это удается сделать, живое — умирает. Умники и книгочеи, потенциальные носители ясности, утоплены в дерьме — в доказательство безусловной власти материи над любой формой. Сам Румата — тоже воплощение этой материальной стихии, однако он полагает, что властвует над нею, как пришелец, как режиссер, как автор.

Вот как Владимир Биbihин описывает битву художника с материалом в случае Рембрандта: «Рембрандта со всех сторон <окружило>, к нему подступило вещество, которого нагнетено может быть до крайности много и все равно для правды обстояния этого мало, шанс выплеснуться из его глухоты, темноты понижается».² «У Рембрандта видно, что загородиться от вещества можно только иллюзорно... Рембрандт не изменил этой правде, не спрятался от вещества... ему не удалось сдвинуть вещество, но его успех в том, что мало кому еще удавалось так увязнуть в его правде».³

Это описание вещества как активной субстанции, атакующей и испытывающей саму возможность формы, чрезвычайно эффективно для фильма Германа. Мир, ограниченный присутствием камеры, становится слишком «тяжелым». Лица, то и дело с любопытством заглядывающие в камеру, поддерживают и легитимируют эту «перегруженность» пространства человеческим присутствием. Телесная жизнь, обрывочные мысли, страх, ненависть, отвращение, жалость, любопытство, возбуждение, симпатия — все эти человеческие проявления переполняют экран,

¹ *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Academia, 1933. Т. 2. С. 108–109.

² *Биbihин В.В.* Дневники Льва Толстого. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2012. С. 53.

³ Там же.

не позволяя воспринимать его как поверхность. В какой-то момент индекс реальности преодолевает порог, и вымышленный мир приобретает больший вес, нежели тот, которому принадлежит зритель. Направление проекции меняется. Основания нашего существования осторожно изъяты, безудержное любопытство обитателей Арканара превращает нас в призраков, в тени тех, кто единственно реален.

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

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

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

Другой точкой отсчета в фильме служит белое платье Руматы, снежный пейзаж, голос рассказчика, — цвет, пространство, интонация как последние оплоты формы. Один и тот же экран служит Герману и для того, чтобы гуще класть краски, и для того, чтобы оживить светотень. Световая жизнь фильма — его самостоятельный сюжет. От первого до последнего кадра все здесь непрерывно движется — воздух, дымы, всполохи света, белые ткани. Поскольку солнца в Арканаре нет, источниками света служат факелы, костры, очаги. Их пульсирующее пламя разогревает пространство, напряженно и настойчиво производя колеблющееся, но все же несомненное постоянство света. Этим пламенем жизнь плоти высвечивается, выводится к видению, различается, сопровождается и поддерживается. Как ни странно, рассказывая историю о несостоявшемся Возрождении, о гибели мира идей, Герман постоянно указывает на неискоренимость

нежности, иронии, доверчивости и прочих атрибутов души, образующих с телами чистые сочленения.

У Руматы есть еще одна возможность, которой он не пользуется, но которая сопровождает его, как верный слуга. То, что представляется наиболее невозможным в Арканаре — это отрешенность. И тем не менее Герман вписывает ее в сложную систему дистанций фильма. Собственно, она сама и есть дистанция — нежелание быть тем или иным, но неизбежность бытия; дистанция, определяющая не только меру дали, но и степень близости. «Отрешенность ... соприкасается столь тесно с ничто, что между совершенной отрешенностью и ничто не может быть ничего»¹. Понятно, что это тесное соприкосновение знаменует собой совсем иной тип совместности и различий вещей в мире. «А я отрешенность славлю более любви», говорит Мейстер Экхарт, «ибо лучшее, что есть в любовной страсти, так это то, что она вынуждает меня полюбить Бога, а отрешенность вынуждает Бога меня полюбить... Бог может глубже проникнуть в меня и лучше объединиться со мной, чем я мог бы объединиться с Богом»². Румата у Германа, как известно, остается в Арканаре, где нет уже ни Ари, ни барона Пампы, ни даже Араты Горбатого. И оскорбления, которые выкрикивает ему мальчик («Дерьмо птицы Сиу! Ты дерьмо птицы Сиу!»), по-видимому, во многом соответствуют его самоощущению, и, что важнее, его выбору.

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

¹ *Экхарт М.* Об отрешенности. М.; Спб.: Университетская книга, 2001. С. 210.

² Там же. С. 211.

СТРУКТУРНОЕ КИНО VS РАСШИРЕННОЕ КИНО: В ПОИСКАХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА

Дарина Поликарпова

I

Любое авангардное течение, чтобы осознать себя таковым, первым делом озадачивается поисками врага, программе которого ему предстоит сопротивляться. Хотя в 1920-е годы о кинематографической нормативности говорить еще не приходилось, уже в тот момент большинство режиссеров-экспериментаторов обретало себя в конфликте с «коммерческим кино», создаваемым для удовлетворения простых зрительских нужд с помощью понятных сюжетов, разыгранных перед камерой в пышных декорациях. Альтернативным движениям, старающимся нащупывать кино как кино, требовалось нечто *меньшее* — кропотливый процесс избавления от лишнего в пользу создания «чистого кино».

Было бы неверно считать «чистое кино» лишь продуктом французской киномысли, хотя ранние французские теоретики многое сделали для того, чтобы наполнить и расшифровать эту идею. Самым распространенным и простым ходом было противопоставление чистого кино нарративному. Полемика, следовавшая из такой постановки вопроса, указывала для воюющих сторон два возможных выхода: либо ничтожить друг друга в попытках доказать свое исключительное право на истинное понимание того, что кино из себя представляет и каким целям служит, либо прийти к компромиссу. Способом его отыскать стала сегментация, дробящая все кино на два региона равной степени важности — что характерно, это равенство им не удавалось выдерживать никогда. Пьер Порте, считавший себя защитником «чистого кино», пытался представить его в качестве отдельного жанра — как частное желание некоторых режиссеров снимать кино, основанное на свободных формах, не скованных

нарративом. Этот чистый уровень кино определялся Порте как «выражение себя через гармонию и мелодию визуального движения».¹ Он с легкостью находил работы такого «жанра» среди авангардистских современников, а потому — вступал в полемику как арбитр между авангардистами и их оппонентами с примирительных позиций (Анри Фекур и Жан-Луи Буке — безусловно, самые яркие представители альтернативной мысли²), позволяющих каждому претендовать на правоту, но только в пределах собственного региона. Результатом таких примирений стала сегрегация «чистого кино», которая по умолчанию поддерживается историками и теоретиками вплоть до сегодняшнего дня, что скорее подрывает и одомашнивает протестный потенциал радикальных режиссеров, которым всегда хотелось не трудиться на выделенной территории, а, напротив, перекраивать кинематографическую карту, всячески разрушая представления о норме. Делать это можно было лишь через постоянное сомнение в том, что большая привлекательность некоторых фильмов для зрителей и экономическая мощь корпораций, стоящих за их производством, и правда могут быть критериями для определения того, какие техники работы с кино наилучшим образом отвечают его сути.

«Чистое кино» никогда не хотело обосновываться по краям, служить маргинальной надстройкой над кинематографическим фундаментом и обретать себя лишь апофатически — через отрицание художественных практик коммерчески успешных фильмов. Как Дзига Вертов не мыслил документальное кино как «кино минус что-то», так и защитники «чистого кино» представляли свой вариант понимания кино наиболее близким тому, что оно собой представляет по умолчанию. Конкретные фильмы, созданные в это время под грифом чистоты, причудливо искажаются в глазах зрителя: всегда кажутся переполненными экспериментами, препятствиями для восприятия, гиперболизацией форм и приемов. Но их ультимативное стремление обратно —

¹ *Porte P. Pure Cinema // French Film Theory and Criticism, 1907-1939 / Ed. by R. Abel. Princeton: Princeton University Press, 1993. Vol. 1. P. 387.*

² *Fescourt H., Bouquet J-L. Idea and Screen: Opinions on the Cinema (1925-1926) // Ibid. P. 373-385.*

минимизировать украшения и избыточность в пользу работы с ограниченным набором основных элементов, с которыми кино имеет дело в согласии со своим способом воспринимать: с движением, ритмом, скоростью, тоном и цветом, звуком, линией. Набор этих элементов никогда не был стабилен, и внутри «чистого кино» раз за разом возникают баталии: кажется, что режиссеры и теоретики постоянно движутся к тому, чтобы сокращать этот набор до предела. «Фликер-фильмы» («flicker films»), созданные Петером Кубелкой и Тони Конрадом в 1960-х годах, обходились ритмичной сменой полностью покрашенных и пустых — свободно пропускающих свет — кадров. Минимализм достигал такой степени радикальности, что из фильма устранялось даже, казалось бы, самое фундаментальное — движение: оставались лишь свет, поверхность пленки и ритм.

Стремление к постоянному перераспределению кинематографических границ, хотя и было манифестировано в короткий период 1920-х годов, вышло далеко за положенные исторические и географические пределы. «Чистое кино» и сейчас существует как идея, приближение к которой требует от режиссеров большой изобретательности. Чтобы продолжать жить не только в качестве манифеста, требуются определения-синонимы, высвечивающие в первоначальном названии-лозунге другие — сходные по духу, но более провокативные грани. В статье чешского теоретика Карела Тейге через запятую со словом «чистое» вводилось другое понятие — «экспериментальное».¹ И для послевоенной эпохи эксперимент стал и ключевым словом, и ключевым актом в теории и практике режиссеров, поддерживающих протестную силу раннего авангарда.

В положении послевоенного экспериментального кино обнаружила свой пагубный эффект та сегрегация, которая, несознательно следуя идее Порте, выделила для экспериментального кино если не жанр, то, по крайней мере, отдельную область, где кино существует без оглядки на требования зрителя и индустрии его обслуживающей. Деструктивность этой сегрегации обнаруживается в том, что

¹ Тейге К. К эстетике кино // Киноведческие записки. 2005. № 71. С. 314.

экспериментальное кино всегда оказывается на краю исследовательского интереса, либо вовсе исчезая из поля зрения истории и теории кино, либо превращаясь в абстракцию, сглаживающую интересные внутренние напряжения между не схожими друг с другом экспериментальными направлениями. Эта область часто видится сплошной и внутренне непротиворечивой, будто бы все способы экспериментации намеренно сделались похожими друг на друга, чтобы слаженно бороться с общим врагом в лице нарративного кино. На деле это впечатление обманчиво упрощает ситуацию: экспериментальное кино заряжено особым полем военных действий, где не схожее друг с другом видение теоретических проблем, режиссерские методы и манеры располагать себя в отношении кино образуют конфликты куда более острые для философии кино, чем простое институциональное противопоставление индустрии и подполья. Одним из наиболее тонких и неочевидных конфликтов послевоенного экспериментального кино стало противостояние двух направлений — структурного и расширенного кино. Тем интереснее оно для нас, поскольку момент несовпадения между двумя способами экспериментации возник именно в отношении *кинематографического опыта* — в осмыслении кинематографической событийности и распределения ролей между зрителем, фильмом и миром в ходе ее складывания.

II

Термин «структурное кино» ввел историк американского киноандеграунда П. Адамс-Ситни: «Это кино, имеющее структуру, где форма всего фильма predetermined и упрощена, но именно она дарует основное впечатление».¹ В большинстве структурных фильмов Адамс-Ситни находил четыре повторяющихся технических приема: 1. Фиксированное (неподвижное) положение камеры; 2. Фликер-эффект (мерцание); 3. Луп-эффект (зацикленное повторение одних и тех же кадров); 4. Пересъемка кадров с экранной проекции. На русском языке упоминания

¹ *Sitney P.A. Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 348.*

структурного кино начали появляться после публикации монографии Андрея Хренова, посвященной американскому авангарду.¹ Этот разбор, однако, несмотря на его исключительность (аналогов среди русскоязычных авторов так и не нашлось), получился несколько тенденциозным. Будучи последовательным сторонником Больших Теорий, Хренов отводит структурному кино ограниченную роль разрушителя конвенционального языка, зараженного идеологией. Структурное кино вписывалось им в общий модернистский проект проблематизации медиума и ухода от репрезентирующей функции искусства. Но таким обобщениям недостает внимания к конкретному. «Критика зрелища» для представителей структурного кино была лишь начальной точкой — отказ от иллюзионизма не довольствовался модусом отрицания, строго требуя после себя позитивной программы. Структурное кино не делало своей основной целью «развенчание иллюзионистских стратегий мейнстрима».² Этого посыла было достаточно разве что для отправного момента, и в разговоре о структурном кино важнее не упустить утверждающий ход — препарирование фильма, его технических возможностей, его собственного перцептивного опыта, потеснившего интерес к репрезентации предкамерных событий.

В число представителей этого направления Адамс-Ситни не включил британского режиссера Питера Гидаля, который в 1978 году выпустил первую и единственную антологию текстов структурного кино. Письмо от первого лица помогает этому движению обрести собственный голос, чтобы ясно сформулировать метод, лежащий в основе производства структурных фильмов, а не описать их эффект с позиции наблюдателя — далеко не ключевой для этого направления.

Статья Гидаля стала манифестом, в котором с первых же строк обозначался и расшифровывался главный принцип структурного

¹ Хренов А. Маги и радикалы. Век американского авангарда. М.: Новое Литературное Обозрение, 2011. 408 с.

² Там же. С. 275.

кино — отказ от иллюзионизма.¹ Позиция, объединяющая всех его представителей, утверждала демистификацию процесса производства фильма, однако не в упрощенно манифестарном смысле, а через деятельную проблематизацию каждого этапа съемки. Гидаль — апологет не только структурного, но и материалистического кино², чья основная цель — уход от репрезентации. Классическая схема, в которой фильм создает иллюзию прозрачности между предкамерным объектом и запечатленным образом, в структурном кино обретает напряжение, в котором через «материальность» фильма (зерно, движение, свет) просеиваются предкамерные события. Любая иллюзия, маскирующая их нетождественность, должна быть беспощадно уничтожена. «Честное» кино понимает, что материальные отношения элементов фильма определяют любое содержание: «Объекты предстают как амальгамы своих пространственно-временных измерений, доступных в актах перцепции. Итак, еще раз: то, что репрезентируется в фильме — это не дерево или голова, а кинематографическое искусство перцепции. Это также не репрезентация в том смысле, что фильм не становится описанием, выражением или моделью обобщенного акта восприятия, существующего до репрезентации. Фильмы — это и есть акты перцепции, происходящие под влиянием технического процесса и медиума».³ И еще у Гидаля: «Структурный / Материалистический фильм должен минимизировать содержание в его подавляюще образном и соблазнительном смысле, в попытке прорваться сквозь миазматическую область «опыта» к работе с фильмом как фильмом».⁴ Хотя кино и поддерживает связь с внешним миром, оно ему не подчинено. Структурный фильм не репрезентирует отношения между объектами мира, не является описанием чьего-то перцептивного акта (например, создателя, зрителя или нарратора) — фильм как таковой и есть перцептивный акт, чье строение обнажается при помощи технических приемов в

¹ *Gidal P. Structural / Materialist Film // Structural Film Anthology / Ed. by P. Gidal. London: British Film Institute, 1978. P. 1.*

² *Ibid.*

³ *Le Grice M. Kurt Kren's Films // Structural Film Anthology. P. 61.*

⁴ *Gidal P. Structural / Materialist Film. P. 2.*

структурном методе. В любой конкретный момент процесс производства фильма должен быть подвергнут такой технической расшифровке, которая позволит структуре обнажиться и показать себя. Эта расшифровка направляется не на «реальность», а на саму кинематографическую перцепцию, и происходит не дискурсивно (не через выявление, например, идеологического кода), а посредством последовательных технических операций (или одной операции), на которых такой фильм целиком основан.

Велик риск упростить структурное кино до формалистского упражнения. От подобных обвинений Гидаль отбивается особенно рьяно, делая важное замечание: режиссер структурного кино не создает «форм», формы становятся эффектом примененных приемов, целью которых всегда является обнаружение строения кинематографического образа через постоянное разрушение иллюзии. То, что схватывается взглядом и представляется зрителю как «форма» не закладывается кем-либо в процессе создания — оно возникает как результат произведенной операции, указывая на ее присутствие. Но настоящий интерес структурного кино — не в области законченных форм, а на стороне процесса их создания. «Каждый фильм — запись процесса своего собственного создания».¹ И также: «Структурный / Материалистический фильм — это и объект, и процесс одновременно».²

Сильные тезисы Гидаля оказались невероятно недочитанными теоретиками, поспешившими в то же десятилетие предсказать структурному кино близящийся упадок. Из всего многообразия суждений о структуре и приемах, позволяющих вскрыть устройство кинематографической перцепции, критики структурного кино вычитали и гиперболизировали два момента: важность пленочной специфики в качестве «материальности» фильма и замкнутость фильма на самом себе. К концу 1970-х годов повсеместно заговорили о кризисе, который переживает современное экспериментальное кино, имея в виду работы Гидаля и его единомышленников. В статье Джонатана Уолли — одного из главных исследователей экспериментального кино в интересующий нас период — структурное кино вписывается в

¹ Ibid.

² Ibid. P. 14.

общие модернистские поиски «медиаальной специфики». Фетишизация пленки и ее возможностей устанавливает слишком тесные рамки для развития кино, которое как раз в это время начинает двигаться в сторону разнообразия технических устройств. «Таким образом, я предлагаю «идею кино» вместо «материи фильма» как многообещающий концепт для дальнейшего исследования авангарда»,¹ — заключает Уолли, тем самым как бы ставя крест на герметичных структурных экспериментах. Новые опыты, не скованные пленочным фетишизмом, он предлагает называть «паракинематографам», заимствуя самоназвание, придуманное режиссером Кеном Джейкобсом. Основной пафос «паракинематографа» заключается в устранении «медиаальной специфики», и расширении понимания «кино» далеко за рамки тех продуктов, которые записываются на пленку при помощи хорошо знакомого технического аппарата.² По сути, «паракинематограф» — синоним того, что к моменту написания статьи Уолли уже успело обозначиться емким понятием «расширенное кино».

«Расширенное кино» — термин, стихийно сложившийся на пересечении разных источников и, в отличие от структурного, не предполагающий четко определенного состава режиссеров, причисляющих себя к нему. Первая концептуализация этого направления была представлена в книге Шелдона Ренана: «Расширенное кино — это не название конкретного кинематографического стиля. Это имя духа, руководящего исследованиями, у которых масса направлений. Это кино, расширенное для того, чтобы использовать множество проекторов для показа одной работы. Это кино, расширенное в сторону образов, сгенерированных компьютером и телевидением. Это кино, расширенное до того предела, где эффект от фильма может производиться без использования самого фильма».³ Разъяснение Ренана действительно учитывает все возможные формы

¹ *Walley J. The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film // October. 2003. № 103. P. 30.*

² *Ibid. P. 17–18.*

³ *Renan S. An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton, 1967. P. 227.*

современных ему «расширений»: использование материалов, заменяющих целлулоидную пленку в проекторе; производство кинетических скульптур и световых шоу в помещениях; хэппенингов, работающих с кинематографическими возможностями; генерирование движущихся образов с помощью компьютера и телевидения; усложнение проекции отснятого фильма путем увеличения количества экранов и трансформации их границ.

Некоторые из аспектов, указанных Ренаном, были детализированы в работах других авторов. Уолли добавляет к отмеченному им отказу от фундаментальности медиальной специфики другой принцип различения современных ему кинематографических практик — пространство, в котором получившаяся в итоге работа будет экспонироваться. «Экспериментальный фильм» (структурное кино) продолжает тяготеть к «черному ящику» кинозала, а появившийся не так давно видео-арт или фильм-арт (расширенное кино) — к «белому кубу» галереи.¹ Сьюзан Сонтаг в эссе «Театр и кино» определяет схожее наблюдение как противопоставление искусства-объекта и искусства-представления.² Традиционно роли между кино и театром распределялись здесь однозначно: кино, хотя и воспринималось зрителем континуально, тяготело к законченности застывших форм, а театр, не будучи сведенным к пьесе, обретал смысл через уникальность конкретного представления. Но к концу XX века это разграничение перестает быть таким прозрачным, поскольку кино, вышедшее из кинозала в галерейное пространство, начинает уделять меньше внимания отснятому фильму в пользу разнообразия способов его демонстрации. В ходе этого переворачивания происходят смещения, ставящие под вопрос многие элементы, которые для кино казались эссенциальными, а самым важным становится процесс схватывания спроецированных движущихся образов.

¹ *Walley J. Modes of Film Practice in the Avant-Garde // Art and The Moving Image / Ed. by T. Leighton. London: Tate Publishing, 2008. P. 182.*

² *Сонтаг С. Театр и кино // Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ad Marginem Press, 2018. С. 127.*

Другое понимание расширенности задавалось манифестами режиссера Стэна ВанДерБика и книгой теоретика Джина Янгблада. Манифест ВанДерБика описывает современный мир, в котором обилие машин и высокие скорости затребовали расширения человеческого сознания далеко за пределы самого человека. Но это — не предвестие апокалипсиса, а ситуация, требующая нового способа коммуникации — универсального языка образов, производимого множеством машин.¹ Глобальный технический проект, который отвечал бы этим общим потребностям — «Мувидром» («библиотека образов») — огромный экран-сфера, в которой беспорядочно и бесконечно проецируются новые и новые образы, в восприятии которых зритель может свободно приходить к любым заключениям, распоряжаться информацией, коммуницировать с другими, интенсифицировать собственный аффективный опыт. Янгблад, чей подход ориентирован на теоретизирование в заданных ВанДерБиком координатах (режиссер свои идеи воплощал на практике), использует эти идеи в первых главах книги: «Когда мы говорим «расширенное кино», то на самом деле имеем в виду расширение сознания. <...> Расширенное кино — это вообще не кино: как и жизнь, это процесс становления, непрерывное историческое движение человека продлить свое сознание за пределы своего разума, увидеть его прямо перед собой».² Дальше Янгблад уточняет свой интерес к расширению кино в технической плоскости, в сторону новых устройств производства образов — телевидения, видео, компьютеров. Такой взгляд на расширенность кино не только отдает должное месту активного зрителя, но и делает акцент на разрушении эссенциальной определенности, фетишизированной структурным кино — прежде всего, пленке и записи.

На самом деле в расширенном кино власти лишается не только пленка как материальный носитель, но и вся уникальность процесса записи. Зато фундаментально важной становится проекция. Если для структурного кино образ всегда отходил на

¹ *VanDerBeek S.* Culture Intercom & Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto // Art and The Moving Image. P. 73.

² *Youngblood G.* Expanded Cinema. Toronto; Vancouver: Dutton, 1970. P. 41.

второй план в пользу технических процессов, позволяющих ему состояться, то идея расширенного кино полностью переворачивает иерархию: образы главенствуют над способами их производства, число которых расширяется. Важен эффект работы, а не она сама. В этом смысле расширенное кино оборачивается назад к праксиноскопам: силу поражать наблюдателя обретает проекция вне зависимости от того, как технически производится то, что проецируется.

В целом, расширенное кино с куда большим вниманием относится к зрителю. Эта тенденция имплицитно противопоставляется герметичности структурных экспериментов, которые, добиваясь от работы концентрации на самом кино, отставляли наблюдателя в сторону. Гидаль не исключал зрителя из процесса, но не проблематизировал его положение. От наблюдающего требовалось выдерживать дистанцию, не впадая в аффективный экстаз, но неминуемо вовлекаясь в процесс просмотра телом и критическим умом.¹ Однако зритель чувствовал себя непривычно, располагаясь на обочине и не становясь гарантом кинематографического события, которое складывалось в процессе производства, а не в процессе просмотра. Расширенное кино в первую очередь переворачивало эту ситуацию, перенося событийный акцент с производства на демонстрацию, меняя, тем самым, и характер кинематографических экспериментов.

Помимо эпатажных конструкторских проектов «Мувидрома» и ироничных пленочных скульптур, режиссеры занялись поиском новых способов работы с традиционными кинематографическими элементами: движением, светом и их пространственно-временной организации. Одним из экспериментов, породивших большое количество дискуссий, стала инсталляция Энтони МакКола «Линия, описывающая конус». Здесь тезис о том, что кино может быть не только объектом, но и перформансом, становится радикальнее: кино-представление может вовсе отказаться от объектности. В инсталляции МакКола использовался проектор, от которого исходил световой луч, скользящий по поверхности

¹ *Gidal P. Structural / Materialist Film. P. 9.*

экрана. «Этот фильм существует только в настоящем: в момент проекции. Он не отсылает ни к чему за пределами реального времени. Не содержит никакой иллюзии. Это первичный опыт, не опосредованный. <...> Каждая позиция зрителя высвечивает новый аспект. Зритель участвует в событии».¹ Авторское описание «фильма» включает сразу все важные для расширенного кино моменты: отсутствие концентрации на кинематографической «материи» (аппарате и пленке), событийность, локализованная в акте проецирования, вовлеченность зрителя, который сам определяет позицию своего взгляда. Большинство экспериментаторов, старающихся сделать из демонстрации фильма неповторимое событие, в первую очередь обращали внимание на организацию пространства проекции: располагали в галерее сразу много экранов с разными изображениями, подключая к процессу и другие художественные практики (саунд-дизайн, хореографию и т.д.). Со временем в этом направлении нашел себя Малькольм ЛеГрис, начинавший работать в структурном кино, Джордан Белсон — пожалуй, самый известный экспериментатор в области свето-музыкальных синэстетических шоу с использованием множества экранов. Расширенное кино не просто меняло ситуацию просмотра для фильма, который с тем же успехом можно было смотреть в зале кинотеатра. Фильмы, предназначенные для размещения в галерейном пространстве, уже создавались с мыслью о том, как будут использоваться, уже предназначались зрителю, располагающему возможностями множественной перспективы.

На самом деле, примеры расширенного кино показывают, что отказ от пленки вовсе не был его главной целью (точно так же, как работа с ней — основой структурного). Если расширенное кино и ставило что-то под сомнение, то это было кинематографическое опосредование в целом, не привязанное к конкретному материальному измерению. В цитату МакКола, создавшего всех покоривший эксперимент, вшита уверенность в том, что отношения, имеющие смысл — это отношение света и зрителя, в сообщении которых кинематографический аппарат с готовностью

¹ McCall A. «Line Describing a Cone» and Related Films // October. 2003. № 103. P. 42.

отбрасывается как рудимент. Позиция вполне правомерна для конкретного художника, но проблематична для теоретика кино. За стремлением к расширению кроется риск вовсе исключить кино из числа участников, если понимать его только как средство для управления световым потоком. То же самое касается и разнообразных экспериментов, где в проекторе размещались альтернативные пленке материалы, на которые невозможно было что-то снять, но удачно удавалось симитировать эффект, вызывающий у зрителя ощущение сходства с кино. Фильм Стэна Брэкеджа «Мотыльковый свет» (1967), где вместо целлулоидной пленки использовалась клейкая лента с закрепленными на ней фрагментами крыльев насекомых и высушенных растений, при проекции переносила на экран изобразительно богатый узор, а механизм прокрутки обеспечивал иллюзию их движения.

Расширенное кино по разным фронтам работало с расширением и интенсификацией зрительского кинематографического опыта. Стремление освободить его от привязанности к материальным носителям и статичной позиции в темном кинозале — вот, за что расширенное кино готово было бороться и с чем экспериментировало. Раз кинематографическое событие случается в момент просмотра, раз область кино ограничивается лишь тем моментом, когда оно будет показано и увидено, то логично направить все усилия на поиск новизны в способах его демонстрации, даже если кино при этом вовсе окажется переменной в отношениях зрителя с образами. Расширенное кино — это тоже стремление к отказу от лишнего во имя чистоты зрительского опыта, который с такой точки зрения полностью определяет опыт кинематографический.

III

И все-таки выбор стороны в этом конфликте, делающем расширенное и структурное кино непроницаемыми друг для друга, зависит от общей позиции по поводу кинематографической событийности: где она происходит — в съемке или в проекции? Отсюда и отношение к пленке, которой структурное кино и правда придавало большое (но не фундаментальное!) значение. Для расширенного кино пленка — средство, от которого можно отказываться во имя «чистоты» зрительского опыта. Для

структурного — то, с чем неразрывно связан процесс складывания *опыта кинематографического*. Напрасно структурных экспериментаторов обвиняли в фетишизме: они легко отказались от пленки, когда у нее появились альтернативы, также способные входить в перцептивный контакт с миром.

Структурное кино не умерло, а продолжило развиваться в условиях цифровой революции, что убедительно демонстрирует статья Клинта Эннса, ищущая применение тем же принципам в работе с цифровым видео.¹ Как и группа Гидаля в свое время, новые режиссеры, работающие с цифровыми камерами и выполняющие монтаж при помощи компьютера, анализируют свой процесс производства, задействуя новые приемы: нарушают целостность файлов (датамошинг), изучают фактурные возможности цифрового изображения (пикселизация, цифровые шумы), сталкиваются со своеобразным волеизъявлением материи цифрового кино (глитчи). Для структурного кино оказался важен не конкретный носитель (пленка), а процесс, в который вовлечены свойства какого угодно носителя, участвующего в процессе съемки. Но процесс, в отличие от бессъемочных экспериментов расширенного кино, должен был оставаться на месте. Для представителей структурного кино камера не являлась лишь частью технического аппарата, внимание к которому позволяло лучше раскрыть «медиальные свойства». Она была чем-то большим — гарантом кинематографической событийности и источником сложных отношений между кино и миром. Именно эти отношения, в отличие от расширенной линии «зритель — движущийся образ», структурное кино хотело изучить.

Еще раз вернемся к уже процитированному тексту Гидаля: «То, что репрезентируется в фильме — это не дерево или голова, а *кинематографическое искусство перцепции*. Это также не репрезентация в том смысле, что фильм не становится описанием, выражением или моделью обобщенного акта восприятия, существующего до репрезентации. *Фильмы — это и есть акты перцепции, происходящие под влиянием технического процесса и медиума*». Именно этот момент был так неправильно понят теми,

¹ Enns C. Structural Digital Video [Электронный ресурс] // Insite! URL: <http://www.incite-online.net/enns3.html> (дата обращения: 16.10.2019).

кто увидел в структурном кино одержимость пленкой, сведя тем самым масштабный проект к одной из его составляющих. Из двух слов — материальный и структурный — первое может лишь очень односторонне исчерпываться пленкой, а второе — и вовсе связано с ней опосредованно. То, что действительно интересовало теоретиков и режиссеров — это структура кинематографического восприятия, основанная на техническом устройстве пленки и съемочного аппарата. Кино было не техническим устройством, а актом перцепции.

Можно иначе понять высказывание Адамса-Ситни о том, что «структурное кино — кино ума, а не глаза».¹ В этом противопоставлении Ситни адресуется к зрителю, которому структурное кино явно не обещает насыщенного и разнообразного визуального опыта. На самом деле, было бы вернее читать это суждение применительно к кино: хотя можно согласиться с тем, что фильмы — акты кинематографической перцепции, структурное кино как процесс добавляет к этому нечто большее. Тематизирует механизм апперцепции — не только перцептивного схватывания, но и *связывания* чувственных данных. На это направлен режиссерский метод, этой целью задается его расположенность по отношению к кино: необходимо обнажить структуру, в согласии с которой связывается все, что попадает в объектив камеры и фиксируется на пленку. И если кино не способно полностью расшифровать этот процесс, то, по крайней мере, ему доступно обнажение операций, при помощи которых он производится.

Образцовый пример такой работы — фильмы канадского режиссера Майкла Сноу, которые, начиная с «Длины волны» (1967), справедливо рассматриваются как своего рода упражнение в том, чтобы сделать видимым и осязаемым время, пространство и ритм в кинематографическом перцептивном устройстве. В основании работы Сноу всегда лежит простой прием, рассчитанный на то, чтобы ничем не затушеванная специфика кинематографической перцепции была в силах проявить себя в том, как преобразуются в явления «реальные» объекты, будучи

¹ *Sitney P.A. Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000. P. 352.*

заснятыми объективом. «Я думал о том, насколько кинематографический образ, будучи лишь светом на поверхности, тонок в сравнении с краской или чернилами. Осознание того, что здесь нет никакой субстанциональности, трогает, поскольку открывает, как мы видим вещи, на которые падает свет. В этой конкретной работе я старался подчеркнуть то истончение, которое сопровождает процесс превращения трехмерных вещей, людей и т.д. в двухмерные. Это и участие в тайне света, и, одновременно, уничтожение иллюзии глубины»¹. Камера направлена на стену обычной комнаты, в кадре то и дело появляются люди, чья жизнь интересует ее не больше, чем перемены световых потоков, проходящих через большие окна. Резко меняются фильтры, в конвенциональное изображение внедряются пленочные помехи, а смена масштаба полностью реструктурирует кадр. «Центральный район» (1971) от неподвижной камеры, напротив, переходит к подвижности, делая движение своей основной темой: «Поскольку я не уверен, что в этой области было сделано хотя бы что-то, возможно, мне следует уточнить, в каком смысле я говорю, что движение камеры — составляющая кино, богатейший потенциал которой оказывается неизученным: движение камеры всегда находилось под диктатом показываемых историй и персонажей и следовала за их движением, например, кто-то покидал комнату, и камера отправлялась вслед. Я отвожу камере столь же значительную роль, что и тому, что она фиксирует»².

Похожими вещами занимались Кен Джейкобс и Эрни Гир, но для них главным моментом в кинематографическом устройстве движения было не перемещение камеры, а его рождение в ходе простейших операций по соединению кадров — лор-эффектов и зумирования. Фильмы «Том, Том, сын дудочника» (1969) и «Безмятежная скорость» (1970) полностью выстроены на том, как заикливание статичных изображений может извлекать движение, которое не содержалось ни в них, ни в механических перемещениях камеры. Гира также волновали и вопросы подчеркнутой плоскости кадра и иллюзии трехмерного

¹ *Snow M. The Collected Writings of Michael Snow. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2010. P. 196.*

² *Ibid. P. 53.*

пространства, которая при этом рождается в глазах зрителя: «Этот фильм предлагает утверждение двухмерного пространства и в то же время обозначает, как мы читаем и интерпретируем фотографическое изображение в качестве трёхмерного. В двухмерном пространстве «объект или человек» не может пройти перед чем-то — и тем не менее именно так мы это воспринимаем».¹ Гир говорит так о фильме «Кадр» (1969-1971), где камера размещает на одной плоскости движения тел за окном и отражения, упавшие на стекло, а затем тот же прием создается намеренно с использованием двойной экспозиции. Схожие особенности выстраивания пространства в актах кинематографической перцепции разрабатывались в японском структурном кино — работах Тошио Мацумото и Такаши Ито: здесь кино то изобличало фальшивые трэвеллинги в глубину, то перерезало поверхность экрана на несколько частей, меняя их взаимное расположение наподобие паззла.

Все эти эксперименты различны технически и акцентируют внимание на разных аспектах перцепции, но схожи в том, где отыскивается для них основной источник всех кинематографических тайн. Структурное кино часто обвиняют как раз в обратном: в снятии любой таинственности, в тотальной демистификации и в представлении о фильме как объекте, запечатанном от внешних связей со всех сторон. В ловушке последовательной структурной линии оказываются все: зрители, создатели и критики. Если структурный фильм ничего не репрезентирует, значит, что бы ни располагалось в кадре, оно уравнивается фильмом, заснятым на пленку — «Вот о чем на самом деле любое кино».² Но стоит снова вспомнить слова Гидаля о том, что структурный фильм — это и объект, и процесс. Это законченная связка форм, которые можно показать кому-то в виде фильма, но, одновременно, и процесс их связывания, который вовсе не закрыт от отношений — он и есть отношения. Но не

¹ Гир Э. Интервью с режиссером [Электронный ресурс] // Cineticle. URL: <http://cineticle.com/inerviews/1611-happy-new-ernie-gehr-interview.html> (дата обращения: 16.10.2019).

² Frampton H. On the Camera Arts and Consecutive Matters. P. 128.

фильма со зрителем, а кино как тотальной машины видения с чувственно воспринимаемым миром.

Холлис Фрэмpton — может быть, самый яркий теоретик структурного кино — очень по-делезиански представлял кино как полиморфную машину видения, бесконечную камеру, линзы которой фиксируют все явления мира. Этот странный аппарат включает в себя все существующие камеры, проекторы и куски пленки, когда-либо произведенные и использованные или те, которые еще только предстоит произвести и использовать.¹ Этот аппарат видения не соизмерим с любым человеческим представлением о нем, с любым исчислением: ему нет начала и не будет конца. Бесконечное число деталей работает в том же бесконечном процессе, который и содержит ту недостижимую кинематографическую тайну — настоящее кинематографическое событие встречи между тотальным аппаратом, воспринимающим и организующим мир по своим законам, и миром форм, ему являющихся.

Режиссеры и теоретики расширенного кино были заморожены богатством зрительского опыта, который может быть испытан под воздействием движущихся образов и звуках в бесконечном количестве их соединений и разъединений. Представление о том, что кино — всегда не что-то, что есть, но что-то становящееся в акте встречи со зрителем, сталкивается с очень близкой, но все же другой точкой зрения на процессуальность структурного фильма. Он тоже всегда становится, но независимо от зрителя. В этом процессе есть мало доступная и мало понятная таинственная сложность кинематографической перцепции, которая представителями структурного кино не расшифровалась полностью, но была обнаружена как тот самый момент, в котором кино случается. Простые эксперименты интуитивно подбирались, чтобы вскрыть чудеса кинематографической апперцептивной трансформации — как кино соединяет формы так, что из статики рождается движение, из трехмерного пространства — двухмерное, из разных объектов — единая плоскость, которая может разом поменять цвет, запорошиться пленочным зерном или переходить

¹ Ibid. P. 134–137.

из негатива в позитив. Оставшись объектом в глазах зрителя, структурное кино стало процессом для себя самого, сместив привычный взгляд на складывание кинематографического события.

Список литературы:

Гир Э. Интервью с режиссером [Электронный ресурс] // Cineticle. URL: <http://cineticle.com/inerviews/1611-happy-new-ernie-gehr-interview.html> (дата обращения: 16.10.2019).

Сонтаг С. Театр и кино // Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ad Marginem Press, 2018. 312 с.

Тейге К. К эстетике кино // Киноведческие записки. 2005. № 71. С. 314–336.

Хренов А. Маги и радикалы. Век американского авангарда. М.: Новое Литературное Обозрение, 2011. 408 с.

Sitney P.A. Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–2000. Oxford: Oxford University Press, 2002. 480 p.

Enns C. Structural Digital Video [Электронный ресурс] // Insite! URL: <http://www.incite-online.net/enns3.html> (дата обращения: 16.10.2019).

Gidal P. Structural / Materialist Film // Structural Film Anthology / Ed. by P. Gidal. London: British Film Institute, 1978. P. 1–21.

Fescourt H., Bouquet J-L. Idea and Screen: Opinions on the Cinema (1925–1926) // French Film Theory and Criticism, 1907-1939 / Ed. by R. Abel. Princeton: Princeton University Press, 1993. Vol. 1. P. 373–385.

Frampton H. On the Camera Arts and Consecutive Matters / Ed. by B. Jenkins. Cambridge: MIT Press, 2009. 331 p.

Le Grice M. Kurt Kren's Films // Structural Film Anthology / Ed. by P. Gidal. London: British Film Institute, 1978. P. 56–63.

McCall A. „Line Describing a Cone“ and Related Films // October. 2003. № 103. P. 42–62.

Porte P. Pure Cinema // French Film Theory and Criticism, 1907-1939 / Ed. by R. Abel. Princeton: Princeton University Press, 1993. Vol. 1. P. 385–389.

Renan S. An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton, 1967. 318 p.

Snow M. The Collected Writings of Michael Snow. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2010. 293 p.

VanDerBeek S. Culture Intercom & Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto // Art and The Moving Image / Ed. by T. Leighton. London: Tate Publishing, 2008. P. 72–74.

Walley J. Modes of Film Practice in the Avant-Garde // Art and The Moving Image / Ed. by T. Leighton. London: Tate Publishing, 2008. P. 182–199.

Раздел III. ПРАКТИКА

Walley J. The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film // October. 2003. № 103. P. 15–30.
Youngblood G. Expanded Cinema. Toronto; Vancouver: Dutton, 1970. 432 p.

СТРАНА ЧУДЕС. НЕКОТОРЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ СЛЕДСТВИЯ ФИЛЬМОВ ОБ АЛИСЕ

Светлана Никонова

Итак, ранее мы высказывали предположение, что кинематограф обладает способностью не просто репрезентировать реальность, но создавать абсолютно новую реальность, которую можно назвать кинематографической, и позволяет зрителю испытывать ее в непосредственном опыте, проживать ее как присутствие. Также мы высказывали предположение, что кинематограф обладает возможностью создавать иную структуру пространства и времени и иные способы восприятия и организации опыта, нежели позволяют нам воспринимать реальность вне-кинематографическую. Мы сравнивали кинематографическую реальность с реальностью сновидческой, а также с видением иного мира, то есть, фактически, с реальностью потусторонней. Можно сказать, что кинематограф способен вовлекать нас в странствие по потустороннему пространству, по иному миру.

Самое удивительное состоит в том, что это странствие по иному миру в кинематографе не только осуществляется, но и подвергается рефлексии, причем отнюдь не только на уровне авторского кино, склонного к представлению экзистенциального самоанализа, но также и на уровне продукции, которая определенным образом нацелена на массовый спрос.

В данном случае нам бы хотелось рассмотреть в качестве примера два фильма, избранные не ради их высокого художественного качества, но именно ради присутствия в них отчетливой рефлексии на тему соотношения посюстороннего и потустороннего, а также преобразования опыта в мифическом пространстве. Первый из этих фильмов избирает своим сюжетом известную сказку Льюиса Кэрролла об Алисе в Стране чудес, однако, вместо того, чтобы следовать логическим лабиринтам этой сказки, выставляет в качестве главной темы саму ее сказочность и

соотношение сказки и реальности. Это ставший знаменитым фильм Тима Бёртона «Алиса в Стране чудес» (2010). Вторым фильмом — фильмом менее знаменитым и заслужившим большее количество критики — «Алиса в Зазеркалье» (Дж. Бобин, 2016). В этом фильме Бёртон выступил в качестве продюсера, а сам фильм по сюжету является прямым продолжением предыдущего.

Фигура Тима Бёртона в нашем контексте особенно интересна, потому что этот режиссер определенно выбрал соотношение потустороннего и посюстороннего пространств основной темой своего творчества, причем, надо заметить, что потустороннее определенно обладает в его интерпретации значительно большей яркостью и живостью, чем посюстороннее. Можно предположить, что потустороннее ассоциируется со сновидческим, фантастическим, художественным и выступает в качестве метафоры внутреннего мира художника, его грез, его образов, только превращенных в реальность, в которую можно погрузиться и в ней странствовать. Это одновременно чудесная, запредельная, идеальная, божественная реальность, истинная, подлинная — в отличие от механистичного и грубого повседневного посюстороннего мира, оказывающегося жалким подобием, серой копией этой прекрасной иной реальности. Причем фактически режиссер настаивает: только прикоснувшись в той подлинной потусторонней реальности человек может в собственном смысле стать не механизмом, а человеком.

Но также интересна и сказка про Алису. Ведь это повествование, у Кэрролла представляющее собой логический лабиринт, в то же время избирает для своего осуществления форму сказки как таковую: девочка Алиса проникает в волшебную страну через некий переход в виде кроличьей норы, или же Алиса попадает в нее, пройдя через зеркало, но по сути дела Алиса погружается в сон и странствует в сновидческой реальности своей фантазии. Таким образом сюжетная основа сразу же предоставляет нам то самое соотношение двух реальностей, о котором мы говорили. Что, видимо, и привлекает режиссера к этому сюжету — причем он сразу же отказывается от следования ему согласно Кэрроллу, но с теми же персонажами, что упоминаются в книге, снимает нечто вроде сиквела, в котором участвует не маленькая девочка Алиса, но Алиса, достигшая совершеннолетия и

заставаемая нами в момент ответственного решения: она должна согласиться или не согласиться выйти замуж. То есть здесь мы в концентрированном виде наблюдаем ситуацию перехода: перехода к совершеннолетию, становление взрослого человека, или же становление девушки замужней женщиной (кстати сразу припомним, что от второго варианта бёртоновская Алиса отказывается). И не можем сразу же не заметить, что данная структура сказки поразительным образом напоминает нам трактовку исторических корней волшебной сказки, данную В. Я. Проппом, поскольку он обнаруживает в сказке претворенные в формы воображаемого старые представления о мифической потусторонней реальности, к которой надо через обряд инициации непосредственно прикоснуться, чтобы стать взрослым человеком, или человеком в полном смысле слова. Надо вступить в царство смерти, отчасти умереть и пройти некое испытание, совершить подвиг, который впоследствии и становится задачей героя сказки, однако достижение становления человеком заменяется в сказке получением какой-либо иной человеческой награды, ибо предполагается, что для становления человеком на этом этапе культурного развития уже достаточно просто рационального акта самосознания, и мифическая потусторонняя реальность демифологизируется до сказочного воображаемого мира художественного вымысла, снабженного моралью. Кинематограф, как мы уже старались показать, имеет способность к тому, чтобы произвести обратную процедуру, а именно мифологизировать искусство, превратив его в подлинную потустороннюю реальность, таким образом приобщив утратившего подлинность существования человека вновь к утраченному миру потусторонних духов.

*Миф о Царстве мертвых
в «Алисе в стране чудес» Тима Бёртона*

Итак, обратимся к фильму Тима Бёртона «Алиса в стране чудес». Как мы уже предположили, те, кто читал Пропповы «Исторические корни волшебной сказки», должно быть, помнят, как легко там связываются сказочные сюжеты с древними тотемическими инициационными обрядами приобщения к потустороннему запредельному миру через переправу в страну

духов и прохождение ряда испытаний. Любая волшебная сказка отражает в своей структуре ряд элементов этого древнего первообраза в измененном и рационализированном виде. Как, конечно, и кэрролловская история об Алисе. Интерпретации же путешествия Алисы как путешествия в страну мертвых — также не новость: можно вспомнить хотя бы другой фильм — «Алису» Яна Шванкмайера (1988).

Однако даже устрашающе мрачная «Алиса» Шванкмайера представляет собой именно рационализированный вариант отношения к изначальному мифу: царство мертвых губительно по отношению к миру живых, оно составляет скорее чуждый, нечеловеческий ужас, чем что-либо такое, приобщения к чему можно было бы желать. У Бёртона к царству мертвых совсем другое отношение. Мы уже говорили о том, что, каким бы способом этот «другой мир» ни был представлен, он всегда проступает в его фильмах ярче, благороднее, осознаннее, чем убогий, непонятливый и плоский мир живых. Потому можно предположить: то, с чем режиссер здесь работает — уже не сказка, а сам миф, возвращение к архетипическим корням.

Где-то ближе к развязке сюжета бёртоновского фильма Гусеница спрашивает: не забавно ли, что та, прежняя, маленькая Алиса назвала когда-то страну, куда попала, «страной чудес»? «Страна чудес» или «волшебная страна» или «тридесатое царство» сказок — в приближении к мифическому истоку и есть царство мертвых, только в его эстетизированном, идеализированном и рационализированном варианте. Сказка о волшебной стране представляет эту страну как мир воображения, как искусство. Можно выстроить такой ряд метаморфоз: царство мертвых — царство духов — пространство смерти — потусторонний мир — божественный мир — царство Божие — мир идей — духовная сфера — сфера воображаемого — царство сна — царство вымысла — мир искусства... Можно выбирать предпочтительное обозначение, но в историческом развитии образа от древней мифологии через религию к современной эстетике все это, скорее, одно и то же. Отсюда происходит много путаницы. Мир сна — то же, что мир смерти. Мир воображения — мир идеальный. Идеальный мир, как у Платона, есть подлинная жизнь, противопоставленная видимости

чувственно-воспринимаемых бранных вещей. Но он же может быть истолкован и как что-то вроде «бегства от реальности».

Вернемся, однако, к фильму. В нем отчетливо выписаны два потусторонних царства или две сферы «страны чудес»: это царство Белой королевы и царство королевы Красной. Белая королева выступает как представительница совершенно определенного сказочного добра, она — сторонница и помощница героини. И конечно, как во всякой сказке, в конце концов добро должно победить зло, но победа эта произойдет лишь благодаря выбору и действию человека — то есть благодаря действию, совершенному Алисой. Красная королева, сестра королевы Белой — антагонист фильма, представительница зла, разрушения, препятствующая Алисе в ее становлении, поскольку действие героя сказки — то есть Алисы — это действие, направленное против зла. Но вот что мы можем заметить сразу же. Белая королева, в своем белом мире, в своей прекрасной кружевной белой одежде, со своими черными губами и с варевом из гнилых пальчиков, довольно открыто декларирует свою принадлежность к царству мертвых, вдобавок бросая фразу: «Моя сестра предпочла править миром живых...» Это еще убедительнее подчеркивает, что сама она все-таки оставила за собой мир мертвых. Белая королева, по сути — королева царства мертвых, королева смерти и белизна ее царства подобна белизне савана и белизне высохших костей, а покой и добро ее царства — это покой, даруемый смертью. Красная королева полна агрессивности, в ней нет и капли покоя. Впрочем, ей нельзя не посочувствовать: при всей своей агрессивности и постоянном порыве рубить головы, она никого за весь фильм так и не смогла убить. Мало того, ее никто не любит — никто, включая ее главного сторонника и любовника, как выясняется, пребывающего с ней лишь из страха и корысти ради. Все боятся ее и ненавидят, подчиняются из страха или отчаянно сопротивляются. Но, учитывая, что все это уже, после падения через кроличью нору, разворачивается в потустороннем пространстве, пространстве за пределами жизни, становится не столь уж удивительным, что Красная королева никого не может убить: все уже осуществляется в мире мертвых. Обе королевы фильма могут быть прочитаны как два образа смерти, всегда противоречивых, один — желанный, утешающий, другой —

чудовищный, отталкивающий. Смерть как прекращение жизни, смертоубийство, кровопролитие, ужас — и смерть, как обретенный покой, свобода от страданий. Вот они, зло и добро этого мира. Неудивительно в таком случае утверждение, что Красная королева «правит миром живых» — ведь кто же правит миром живых (которые на то и живы, чтоб быть смертными) как не смерть?

Итак, Красная королева — смерть, которая убивает, кровавая смерть, смерть, которой страшатся, которую ненавидят, смерть как еще-пока-часть-жизни. Тогда не странно и то, что только чудовище-Бармаглот, ее главная уничтожающая сила, по преодолении которой она — ничто, оказывается за весь фильм единственным убитым. Как тот, кто убивает, он не принадлежит к царству смерти. Итак, Красную королеву, чей цвет — цвет убийства, ненавидят, поскольку все страшатся смерти. Все живое боится умереть. В этом смысле она чудовищна, ведь она убивает живое.

Но это не исключает воли к смерти как воли к блаженному покою, воли к вечному ничто, и к уходу в мир грез, в ирреальный мир, идеальный мир, Божий мир и т.п. — к вечной сияющей белизне посмертного пространства. В иную минуту она, блаженная, кого угодно может соблазнить «своими прекрасными глазами» (так говорится в фильме о Белой королеве). И в конечном счете именно она всегда оказывается победительницей. Когда же, однако, кровавая сестра «отнимает у нее власть»? В таком случае — в тот момент, когда происходит рождение живого. И потому Красная королева старше, ведь не было бы жизни — не было бы проблемы. А проблема в том и состоит, что пространство после смерти надо еще создать. Оно всегда абсолютно ново, и пока еще жизнь жива, оно всегда еще только наступит — как идеал, как предел, как результат длительных усилий, как осуществление, как то, что «после конца истории». И тут-то и оказывается нужен человек для подобного осуществления.

Потому дальнейшая история — история с человеком-героем, то есть с Алисой. Это, по сути, инициационная история, в течение которой становящийся человек должен приобщиться к миру духов, который есть мир смерти, преодолев тем самым животный ужас смерти-как-убийства, свойственный скорее биологическому, чем

духовному существу. И тогда уже можно стать человеком в собственном смысле слова (тем, что, в отличие от природного/жизненного, приобщено к духовному/потустороннему). Подлинный человек — «дважды рожденный», потому что уже испытавший опыт смерти. И потому именно смерти уже не страшщийся.

Итак, вызывающий больше всего критики эпизод — эпизод с возвращением Алисы из страны чудес обратно и со странным путешествием в Китай, представляется, с такой точки зрения, не просто существенным, но наиболее существенным в контексте подобной структуры фильма. Это постинициационный эпизод: возвращение Алисы, уже ставшей самой собой. Не случайно в течение всего фильма идентичность Алисы в качестве «именно той Алисы» обозначается как «вопрос еще не решенный». Теперь же и только теперь она наконец становится Алисой. Завершающий эпизод краток и схематичен — что, возможно, также неслучайно. Ведь суть постинициационного существования — в осуществлении человеческого действия и последующем возвращении в потусторонний мир мертвых. Достаточно указать на то, что решение принимается, действие осуществляется и возвращение происходит. И недаром Алиса говорит на прощание Шляпнику: «я вернусь так быстро — оглянуться не успеешь». Ведь жизнь так скоротечна...

Отношение к Алисе окружающих ее людей по возвращении тоже в высшей степени схематично (чего, кстати, не было в первой части, до попадания в страну чудес: там все было довольно комично, но довольно конкретно). Нам представляется как бы схема жизни как жизни — но именно рассказ жизненной истории и не является целью повествования: повествование акцентируется на смерти. Алиса без проблем принимает решение, просто повторяющее уже осуществленный ею ранее более важный акт преодоления животного (то есть смертного) начала (а потому можно и станцевать соответствующий танец, теперь уже как бы ритуальный — тоже предельно схематично). Окружающие не относятся к ней больше так, как они относились бы к любому из мира живых. Она уже как бы не жива. И в конечном счете, она замещает место умершего отца, до тех пор в качестве направляющей силы руководившего ее действиями в царстве

мертвых. Она осуществляет цель его стремлений: великое путешествие — причем путешествие также мифического и фантастического характера, в страну бесконечно далекую, бесконечно экзотическую, особенно если учесть старинное время, к которому относится повествование. Ничто так удачно, как Китай, здесь не могло бы стать ярким примером существующего или *реального* воображаемого.

Алиса, фактически, становится отцом или в ней отец осуществляет себя. Можно сказать, что пройденная инициация и была инициацией некоего человека-ребенка-мечтателя, а именно отца Алисы. Алиса и есть отец, только в новом «отчужденном» (порожденном, сотворенном) и возвращенном к себе варианте. Недаром Шляпник поначалу называет ее в мужском роде: мужчина издревле ассоциируется, в качестве образа, со стремлением и порывом, с жизнью, а женщина — со статичным, ставшим состоянием и, в общем, со смертью. Это статичное безразличное состояние есть пространство до рождения и новая статика достигается со смертью. Но: все живое происходит из мертвого, и потому все живое должно умереть; все живое стремится умереть, но только своим, неповторимым и особенным образом — такова последовательность утверждений З. Фрейда в знаменитой работе «По ту сторону принципа удовольствия». Ребенок должен, выйдя из чрева матери, стать своим собственным порождением, и тем самым, начав со статичного и мертвого, вернуться к нему же, но уже в преображенном осуществлении жизни состоянии.

Корабль и путешествие — архетипические символы смерти. И в то же время они могут быть рассмотрены как символы движения, действия, жизни. На корабль, отплывающий в мифический Китай, Алиса, как и положено герою, восходит одна. Ее сопровождает лишь преображенная в бабочку перерожденная Гусеница. Эта Гусеница, как мы помним, не просто гусеница, а еще и носитель абсолютного знания. И поскольку абсолютное знание здесь — знание инициационного перерождения, какой символ тут подойдет лучше, чем гусеница и бабочка? Фактически далее развертывающееся путешествие должно стать следующим главным героическим переходом, а именно переходом человека, достигшего своего подлинного состояния, через действие-подвиг в

новое созданное и преобразенное его жизнью пространство смерти.

Время события:

*ззор в логике сюжета как пространство
для осуществления чуда в фильме «Алиса в Зазеркалье».
Постановка проблемы: задача осуществить невозможное*

В этом контексте второй фильм, повествующий об Алисе в Зазеркалье представляется в самом деле странным и курьезным, ведь он продолжает историю, которая предстает вполне завершенной. Причем предметом фильма становится не путешествие Алисы в Китай, но возвращение ее из этого путешествия, после чего, ставшая капитаном, способным к невероятным свершениям, не совсем вписывающимся, вероятно, по своей почти мультипликационной смелости и в рамки законов физики (к примеру, когда корабль пролетает на боку по волне над скалами и таким образом спасается от преследователей), она вдруг оказывается вовлеченной в обычный мир обычных людей с их довольно обычными жизненными проблемами и претензиями. Это «мир живых», абсолютно чуждый фантастическим путешествиям, меркантильный, буржуазный, плоский, жадный, коварный. Из этого мира однажды Алиса бежала в потусторонние пространства, и вот он снова оказывается вокруг нее. И когда трясина этого мира оказывается почти что непреодолимой, рядом с Алисой вновь возникает волшебная бабочка и ведет ее в комнату, запрятанную где-то в доме ее бывшего жениха, а теперь — преуспевающего буржуа, стремящегося диктовать Алисе свои условия. Но именно здесь неожиданным образом находится волшебное зеркало, через которое она вновь проникает в потустороннюю реальность.

Сколь надуманным, в целом, кажется начало фильма, столь, на первый взгляд, нелепым предстает и продолжение. Вновь очутившись в волшебной стране среди своих былых друзей, Алиса сталкивается со странной, ничем в предыдущем сюжете не подготовленной проблемой: тоской Шляпника по своим родителям, которых он некогда покинул в пылу ссоры, а после их уничтожила Красная королева. Шляпник требует у Алисы вернуть его родителей к жизни, поскольку только Алисе под силу истинные

свершения. На слова Алисы о том, что это невозможно, поскольку невозможно повернуть время вспять и сделать бывшее не бывшим, Шляпник лишь крайне расстраивается и объявляет ее вновь «не той Алисой», поскольку «та Алиса» была чужда столь линейной логике, не признавала что-либо невозможным, но почитала возможным и невозможное.

И вот через эту странную завязку мы оказываемся вовлечены в удивительный круг логических и онтологических проблем. Во-первых, это проблема соотношения возможности и невозможности, во-вторых, это проблема *времени*. Именно времени, с которым еще у Кэрролла ассоциируется образ Шляпника (обидевшего время, которое для него заиклилось на одном и том же моменте, породив «безумное чаепитие»), и посвящен весь последующий сюжет фильма. И посредством времени сюжет вновь оказывается соотношенным с проблемой смерти. Под вопрос ставится непреложная линейность его хода, порождающая строгую логику нашего восприятия событий, в итоге чего мы получаем проблематизацию того, *как возможно событие*, поскольку событие по сути своей оказывается невозможным, и мы действительно попадаем в пространство страны чудес. Ведь *событие* — это то, что *переструктурирует ход времени и делает своим свершением возможным невозможное*.

Все это, однако, предлагается нам в виде простейшей сказочной истории, прерывание которой в какой-то момент раскрывает перед нами полное переструктурирование времени как линейного времени внешних процессов, превращение его во время как нелинейное сосуществование ряда серий процессов, развивающихся в разных направлениях одновременно, подобно тому, как это описано у Ж. Делеза в «Логике смысла», книге, также отсылающей нас к истории кэрролловской Алисы. Так, Делез говорит нам: «Алиса увеличивается» означает, что Алиса становится больше, чем была, но также равным образом имеется в виду, что она становится меньше, чем стала — и «в этом суть одновременности становления, основная черта которого — ускользнуть от настоящего»¹. Фактически, мы принимаем как

¹ Делез Ж. Логика смысла. М.: Академия, 1995. С. 13.

данность одно направление времени, в то время как их всегда по меньшей мере два. И смысл говоримого, с точки зрения Делеза, возникает как раз в точке расхождения этих двух направлений, поскольку этот смысл и есть становление.

Собственно говоря, проблемой книги Делеза становятся события, которые не могут быть описаны при помощи языка вещей, которые не включены в обширное настоящее божественно спокойного времени, которое он называет *Хроносом*, но возникают в разрыве времени *Зона*, в котором настоящего нет вообще, но лишь проскальзывающая граница между двумя расходящимися в разные стороны сериями прошлого и будущего. И вот здесь событие оказывается одновременно невозможным — ведь настоящего нет, и единственно возможным, поскольку только в этом чистом становлении и возможно событие. По сути дела, событие всегда происходит как чудо. Потому не удивительно что мы сталкиваемся с этой проблемой, попадая в Страну чудес, и сталкиваемся с возможностью обратить внимание не только на привычную «стрелу времени», но и на ускользающий от нас его обратный ход (развертывания от события в прошлое), попав именно в Зазеркалье. Таким образом можно сказать, что сюжет рассматриваемого фильма и его завязка далеко не так просты, как кажется на первый взгляд, но предполагают, может быть и совершенно спонтанно, весьма проблематичный и сложный круг вопросов.

Подумаем, однако, о чуде. Чудом мы называем обычно то, что «сверхъестественно», то есть нарушает действие физических законов. Однако если вдуматься, как раз в этом нет ничего чудесного. Для религиозного мышления, допускающего возможность вмешательства в мир Божества, которое легко может сделать с физическими законами все, что угодно, такое чудо есть всего лишь дополнительное свидетельство метафизической данности Бога. Но и для рационально-логического атеистического мышления чудесность сверхъестественного находится под вопросом, потому что физические законы — результат случайной цепочки причинно-следственных связей, действующих на уровне возможности. Кроме того, под вопросом находятся и сами причинно-следственные связи. Фактически это наш случайный способ воспринимать мир. Мы привыкли к тому, что нечто

происходит, потому пытаемся принять привычку за непреложное объяснение, на самом деле, выводя законы из природы постфактум — так примерно рассуждал Дэвид Юм. Эту мысль дополняют тезисы Людвиг Витгенштейна: «6.36311. Что завтра взойдет солнцем — гипотеза; а это значит, мы не *знаем*, взойдет оно или нет. 6.37. Из того, что произошло одно, принудительно не следует, что должно произойти другое. Существует только *логическая необходимость*»¹. Из этого мы можем сделать вывод: чудом скорее можно назвать то, что связано с нарушением логики. Потому не удивительно, что книги Кэрролла об Алисе — логические книги и призваны именно в логике найти сбои, позволяющие чуду проникнуть в мир.

В рассматриваемом нами фильме от Алисы требуется именно чудо — иначе она не Алиса, если чуда не может совершить. А это значит, требуется нарушение именно *логической необходимости*, а не просто физических законов. Потому и условие состоит в том, что она должна осуществить нечто логически, а не физически невозможное. В физическом плане в Стране чудес возможно все и никакого чуда в этом нет.

Конечно, осуществление невозможного может рассматриваться как метафора. Человек способен сделать просто что-то невероятно сложное, что противоречит, казалось бы, его человеческим возможностям, то есть, опять же, физическим законам. Так что произошедшее в итоге чудо не является в полной мере чудом, ведь оно не нарушает логики, но только противоречит физике. И тогда мы говорим о герое, в котором сила духа победила физические ограничения. Так некогда Алиса полагала невозможным победить Бармаглота — однако тем, что заставляло ее полагать так, был страх перед мощью физических законов и сомнение в собственных силах. Теперь Алиса не сомневается в своих силах и не особенно верит в физические законы, однако препятствие логики остается и это именно препятствие должно быть преодолено, чтобы произошло подлинное чудо.

И вот далее развертывается кинематографическая реальность, которая представляет нам, с одной стороны, сказку, причем с очень

¹ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. С. 69.

ясным моральным посылом, слишком простую и почти тривиальную, а с другой стороны, мы совершенно отчетливо видим в этой сказке натужную невозможность показать то, что, собственно говоря, есть чудо, так как что бы здесь ни происходило, чудом это не является, точно так же как в фильмах ужасов по сути невозможно показать нечто по-настоящему ужасное, потому что что бы ни было показано, будучи всего лишь созерцаемым объектом, который может быть представлен, оно является вполне возможным, а значит и не вполне «ужасным». Вполне ужасное невозможно — и потому *не может быть показано*. Поэтому фильмы ужасов делает ужасными скорее сокрытие ужасного объекта, нежели его демонстрация. Но в фильме про Алису нам нужно не исполниться чувства ужаса или чувства восхищения, но получить конкретный *пример чуда*, понятого как сбой в причинно-следственных связях: логического чуда. А такой сбой противоречит нашему восприятию и не может быть не только показан, но даже помыслен, так как противоречит структуре мышления. Тем более он не может стать фактом нашего опыта.

И все же мы будем настаивать, что данный фильм преуспел в выполнении этой задачи. Однако поскольку ни помыслить, ни представить, ни пережить этот факт логического чуда нельзя, он рискует остаться незамеченным. Тем не менее он, на наш взгляд, непосредственно встроен в структуру киноповествования, то есть показан. И именно ввиду этого фильм оказывается объектом критики — за *нелогичность*, граничащую с комичностью.

Сюжет фильма и сцена логического чуда

Итак, сперва кажется, что все дело во времени. Это его линейность задает невозможность (невозможность сделать бывшее небывшим). Однако эта ситуация весьма быстро оказывается преодоленной. Время в фильме персонифицировано, оно живет в неприступном замке и — наконец-то! — Время оказывается вполне искренним любовником Красной королевы. Мы помним, что Красную королеву в качестве убивающей смерти никто не любил. Кроме, конечно же, Времени. Время на ее стороне. Кстати, Красная королева-смерть сама равнодушна ко Времени, ее оно интересует исключительно из корыстных соображений, поскольку обладает «Хроносферой», а именно приспособлением, при

помощи которого можно легко путешествовать по Океану времени во всех направлениях. Красная королева жаждет с какою-то целью эту Хроносферу получить. Но первой до нее добирается Алиса.

Далее Алиса странствует по Океану времени, пытаясь сделать бывшее не бывшим: найти родителей Шляпника, пресечь его ссору с ними, пресечь их убийство Бармаглотом, пресечь, в конце концов, ты ужасную ситуацию, которая привела к метаморфозе Красной королевы в монстра и вызвало ее убийственную агрессивность. То есть, фактически, Алиса пытается пресечь самую кровавую смерть как таковую — и конечно же не преуспевает ни в одном из этих дел. Все это оказывается свершившимся фактом, не допускающим изменения, хотя безусловно Алиса может путешествовать по времени в любых направлениях. Но все это время подобно времени Хроноса: обширное настоящее, в котором уже все есть так, как оно есть.

В какой-то момент Алиса попадает в настоящий момент, где просыпается в психиатрической лечебнице, куда попала, найденная ищущей что-то под столом в одной из запертых комнат дома своего бывшего жениха и нынешнего босса. И это оказывается единственным моментом, когда она может принять решение и совершить действие: обманув врачей и мать, угнав подвернувшуюся карету, крикнув ошеломленному кучеру: «Простите, я сумасшедшая!» — она бросается обратно в тот самый дом и в ту самую комнату — ибо это комната с зеркалом, сквозь которое она вылетела вновь в «мир живых», или в нефантастическую реальность, и где под столом искала укатившуюся Хроносферу. Путешествие по времени продолжается.

Но камень преткновения подобных путешествий, о котором предупреждает ее Белая королева, состоит в том, что, путешествуя по времени, вполне можно встретить себя самого, но только другого, из другого времени. Повествование фильма в качестве основной посылки принимает тезис, что в случае таковой встречи мир восприятия времени мгновенно коллапсирует, полностью застывает и, буквально, покрывается ржавчиной. Одно дело стать собою настоящим, попасть в момент настоящего, как произошло с Алисой. Как ни странно, это значило выпасть из странствия по обширному настоящему в некий момент «вдруг» принятия

решений. Но увидеть себя самого в прошедшем времени — все равно, что схлопнуть вмиг длительность своего существования. Здесь можно привести изящное высказывание американского литературоведа-деконструктивиста Поля де Мана: «мы зовем временем не что иное, как неспособность истины совпасть с самой собой»¹. Восприятие времени раскрывает факт несовпадения рефлекслирующего существа с самим собой, позволяющий постоянно находиться во вне себя и гнаться за собою, обнаруживая себя в мире, непрерывно ускользающем во времени. Говоря словами Александра Кожева: человек (абсолютный дух) есть «животное, которое трансцендирует себя во времени»². Таким образом мы можем предположить, что в нехитрой метафоре встречи себя в прошлом, ведущей к полному уничтожению, застыванию всей вселенной нашего сознания, представленной в фильме, мы можем увидеть демонстрацию опасности отождествления с собой, которое привело бы к коллапсу сознания и позволило далее существовать только в виде *вещи*, не имеющей внутреннего развития. То, к чему стремилась вся рефлекслирующая мысль — совпадение мыслимого и мыслящего, бытия и мышления, — оказывается чреватой смертью. Жизнь существует лишь в нетождественности, в различности между ними.

Но также мы можем заметить, что вся эта метафора касается только мира *за зеркалом*. Когда коллапс происходит, ржавчина покрывает весь мир фантазии, доходит до зеркала, покрывает и его — и на нем останавливается. Застывает страна воображаемых странствий внутреннего субъекта, все пространство потусторонних духов, вымыслов, идеалов, богов, фантазий. Остается лишь простой материальный мир. Кстати, любопытным кажется тот факт, что магическое зеркало находится не где-нибудь, а в запертой запретной комнате дома приземленного бизнесмена-буржуа. Не в этом ли состоит странная тайна буржуазного мира, централизованного субъектом, чье изображение претендует на полную власть над миром грез и фантазий, но тем не менее

¹ Ман П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Уралальского Ун-та, 1999. С. 97.

² Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. М.: Логос; Прогресс-Традиция, 1998. С. 169.

наиболее рефлексивного в отношении странствия в этом мире, то есть в собственном творчестве?

Этот неминуемый коллапс сознания и уничтожение пространства фантазии, о котором мы получаем предупреждение при завязке сюжета, и оказывается тем логическим тупиком, в который может завести путешествие по времени. Сюжетная коллизия может быть разрешена только за счет такой встречи-совпадения, но проблема в том, что после подобной встречи никакое продолжение сюжета оказывается невозможным. Вот эту-то невозможность и оказывается необходимым преодолеть. Но встает вопрос: как? Нерешаемый на уровне логики развития сюжета.

Причиной роковой встречи конечно же становится Красная королева, монструозная сущность которой оказывается происходящей из чувства фатальной несправедливости, нанесенной сестрой, с которой они всего лишь не поделили печенье. Цель путешествия во времени для королевы-убийцы состоит в том, чтобы заставить сестру признать свою вину. Вот тогда кровавая сущность смерти будет уничтожена, не будет больше раздора и убийств. Но увы, чтобы это сделать, надо вернуться в тот самый момент, когда разлад зародился, когда одна сестра-смерть была признана несправедливо лучшей, чем другая, в то время как это она, именно она во всем была виновата (возвращаясь к метафоре смерти — поверх детского спора о печенье, — заметим: в том, что есть умирание, конечно, виновато не убийство, а само понятие небытия, ассоциирующегося с посмертным покоем: если бы не Ничто, то не было бы и смертного существа, которое может быть убито).

Итак, сестры возвращаются в прошлое, Красная королева видит себя прошедшую, себя до катастрофического преобразования — и фантастическая страна немедленно коллапсирует. По идее, она коллапсирует мгновенно, но мы находимся в царстве Времени и коллапс занимает время: ничто во времени не происходит мгновенно. Что дает возможность Алисе завладеть Хроносферой и, с ужасом созерцая наступающий ее распад, все же предпринять попытку достичь замка Времени, чтоб вернуть Хроносферу на место, что, возможно, выпрямило бы ход времени и спасло фантастическое пространство от коллапса-совпадения. Алисе

почти удается это сделать — но мгновенность уничтожения проявляет себя именно в том, что сколько бы времени это движение Алисы ни занимало, коллапс уже произошел и он неостановим. В тот момент, когда мы видим, как она заносит руку с магическим шариком над предназначенным ему гнездом, ржавчина настигает ее, и все, вместе с Хроносферой, застывает под ее покровом. Вся волшебная страна и также волшебное зеркало. Больше нет времени. Нет становления. Нет событий. Есть только вещи.

Но вот здесь и происходит в фильме то, что более всего настораживает зрителей и критиков как нечто «нелогичное».

А ведь именно следуя почти явственной логике всех предшествующих сюжетных утверждений, логике эмоционального напряжения ситуации, следуя правилам поэтики и эстетики, для *логичного* завершения этого сюжетного хода абсолютно точно Алиса должна *не успеть* вернуть время на место. Если она успеет — то ее задача полностью потеряет характер невозможности, и произошедшее не будет чудом. Потому, только *не успев*, она откроет пространство для чудес. Если же она не успевает, то все застывает, и дальнейшее развитие сюжета оказывается, по логике вещей, невозможным. Сюжет обрывается трагически и сказке наступает конец. Так как же совершить невозможное — то есть осуществить логическое чудо? Конечно же очень просто: на метауровне нарушив логику сюжета. Что, собственно говоря, в фильме и происходит.

Фильм предлагает нам восхитительную сцену, которую можно воспринять как некое притянутое «просто так» разрешение сложившейся проблемы. Но просто описав структуру показанного, мы можем увидеть в ней буквальное представление того, как развертывает себя алогичность чуда.

Рука Алисы, сжимающая заветный шарик Хроносферы, застывает прямо над тем гнездом, где этой Хроносфере положено покоиться, чтобы время текло нормально. Все покрывается ржавчиной и очевидным образом умирает. Мы видим картину полного и тотального коллапса. Но в небольшом зазоре между Хроносферой и гнездом еще продолжает что-то искриться, угасают последние остатки какого-то напряжения. Пролетевшая искра заставляет шевельнуться кусочек хрупкой ржавчины, в которую

обратился весь погибший мир, по причине чего шарик отламывается от застывшей руки и падает в гнездо. Время восстанавливает свой ход и все постепенно возвращается к жизни.

Алогичное (в данном случае противоречащее основным посылкам легенды, взятой за основу сюжета) чудо совершается — и совершается оно не действием и волей героини (Алисы), но лишь благодаря некоему напряжению, возникшему в зазоре. Этот зазор, имеющийся между шариком в руке Алисы и его основанием, был тем самым препятствием, которое обратило все в ржавчину и смерть, то есть препятствием продолжению жизни. И этот же зазор оказался источником напряжения, который дал новую возможность ходу жизни, восстановил ее.

Событие, смысл и время

Только в данной сцене мы и сталкиваемся с чудом — то есть с осуществлением того, что никак не могло бы осуществиться, и что, собственно, никем не осуществляется, а происходит совершенно неподготовленным никакими причинами случайным образом. Потому что если бы оно могло быть совершено или было бы подготовлено какими-либо действиями или причинами, то не было бы чудом. Таким образом по намеренному ли замыслу авторов фильма, либо также случайно, но мы сталкиваемся здесь с непосредственной демонстрацией чуда, то есть того, что в самом деле невозможно, даже в качестве элемента последовательно разворачивающегося сценария, но происходит, разрушая логику построения фильма. Кажется, на первый взгляд, что эта сцена лишает действие фильма какого-либо смысла, ведь все осуществляется как бы помимо этого действия, просто так. Но может быть только она фильму смысл и придает. Потому что, как уже говорилось, если бы все происходило причинно-обусловленным и логичным образом, то чуда, на необходимости которого настаивает фильм, не могло бы произойти, и стало быть, все происходящее не имело бы смысла, опровергая осмысленность самой сюжетной завязи фильма.

Пожалуй, наилучшим образом объяснить этот момент и ответить на вопрос, есть ли в нем смысл, можно вновь обратившись к «Логике смысла» Делеза. Делез говорит о смысле так: смысл существует лишь как событие, он постоянно становится

и, становясь, разрушается, смысл чреват непрерывным схождением в нонсенс. Его трудно ухватить, потому что ухватить мы можем лишь то, что существует, а существуют вещи — и вещи не имеют смысла. Смысл, согласно Делезу, лишь случается на их поверхности и исчезает, разбегаясь в разные стороны по временному потоку. Потому очевидных логических отношений, присутствующих в языке, недостает для ухватывания смысла, хотя они и сами входят в противоречие друг с другом, расслаивая текст на множество разных значений и значений значений. Делез приводит в пример песню рыцаря из Кэрролловской «Алисы в Зазеркалье». В ней имя песни не совпадает с именем имени песни, но не совпадает и с тем, что есть сама песня в действительности и, следовательно, мы должны дать этой действительности новое имя. Но если бы смыслу нужно было следовать из всех этих логических рядов обозначений и переобозначений, расслоений на означаемое и означающее, если бы смысл следовал только из логической структуры языка, мы бы до него никогда не смогли добраться, как Ахиллес не мог бы добраться до черепахи, потому что прохождение каждого отрезка предполагает прохождение сперва половины этого отрезка — и так до бесконечности.

Однако, полагает Делез, смысл как эффект события случается *вдруг*, некоторым совершенно *алогичным* образом, в некий парадоксальный момент времени, в котором прошлое и будущее постоянно расщепляют настоящее между собою, фактически его не оставляя вовсе. Настоящего здесь нет ни в каком виде, кроме как в виде самой границы, чистого различия, потому что прошлое не есть будущее, а будущее не есть прошлое. Так что будущее *вдруг* настает, и *вдруг* прошлое становится прошлым. Однако возникает вопрос: когда случается это «вдруг», если случаемое само делится в процессе своего становления на еще будущее и уже прошлое?

По сути дела, нам не важны ни будущее, ни прошлое, но важен сам зазор различия. Этот зазор и есть единственный источник смысла, источник того, что событие случается в настоящем. Зазор «между» оказывается источником жизни, тем напряжением, которое способно ее породить, точно так же, как мы это видели визуальным представлением в виде искры, пробегающей между сферой времени в омертвевшей руке и ее основанием в фильме про

Алису.

Эта граница, по сути, и есть смысл — зазор между означаемым (миром тел и положений вещей) и означающим (звуками и прочими материальными атрибутами знаков языка). Делез пишет: «В самом общем виде действие смысла таково: именно смысл дает существование тому, что его выражает и при этом — как чистая присущность — сам обретает существование в своем выражении»¹. Смысл «прочерчивает границу между вещами и предложениями... Не будь этой границы, звуки угасали бы в телах, а предложения не были бы “возможны”»².

Смысл — порождение самого различия. Эту границу во времени можно назвать моментом «вдруг». Делез говорит: «Платон верно заметил, что «Вдруг» — это *atoron*, то есть то, что лишено места. Это — парадоксальная инстанция или случайная точка, нонсенс поверхности и квази-причина; чистая абстракция, чья роль прежде всего в том, чтобы делить каждое настоящее сразу в обоих смыслах-направлениях — на прошлое-будущее линии Эона»³.

Момент «вдруг», находящийся между прошлым и будущим и не являющийся ни тем, ни другим, не имеющий места и не превращающийся в «вещь» или субстанцию настоящего, но остающийся эффектом или событием — это и есть прибежище смысла и возможность становления. Это возможность движения и изменения, возможность того, что Ахиллес догонит черепаху, в то время как из строгого логического ряда метафизических причин эта возможность никак не следовала. По сути даже, если мы всерьез принимаем парменидовский тезис о том, что бытие есть, а небытия нет, мы должны признать, что не может быть самого различия между Ахиллесом и черепахой, то есть нет Ахиллеса и черепахи, нет расстояния между ними, все соединено в одно вечное неизменное неподвижное несчастное бытие, лишненное становления и развития: полное отождествление и коллапс сознания как сознания времени.

Делез неслучайно обращается к Лейбницу как к теоретику

¹ Делез Ж. Логика смысла. С. 200–201.

² Там же. С. 202.

³ Там же. С. 201.

возможных миров: в метафизической структуре логики весь ход вещей предопределен как в любом из возможных миров его системы. И хотя на уровне возможности в нем существует свобода (наряду с бесконечностью других возможностей, охватывающих все ряды возможностей в разных возможных мирах), но, в конечном счете, ни одно событие, которое бы было невозможным с другими, то есть не следовало бы из логической цепочки предопределенных заранее и данных в обширном настоящем причинно-следственных связей, здесь не могло бы произойти. Таким образом не произошло бы не только «чуда», но в принципе ни одного *события*: не могло бы случиться ничего нового или неожиданного. Неожиданность объяснялась бы всегда лишь ограниченностью нашего сознания и незнанием всех причин (как у стоиков), в то время как для божественного сознания они все были бы даны в настоящем и налицо.

Иначе говоря, если мы мыслим чудо — мы должны мыслить его лишь как нарушение метафизической логики, а это означает: как нарушение принципа совозможности событий. Чудом можно назвать то, о чем Делез говорит как об *алогичной невозможности*¹, которая, с его точки зрения, создавая зазор различия или «позитивную дистанцию» между событиями, делает возможной их коммуникацию между собой. Коммуникация — а значит и событие смысла — возможна только при отсутствии совпадения, при наличии внутренней различности, и значит условием понимания и общения является зазор или, говоря словами Жака Деррида, *различание*: то самое несовпадение истины вещи с самой собой, которое обращает ее во *время* и заставляет язык бесконечно откладывать смысл вперед в будущее в процессе письма.

Однако эта различность, несовпадение в моменте вдруг, создающее зазор между прошлым и будущим, дает место — отсутствующее место — не только смыслу, будучи само по себе невозможным как осмысленное, противореча тому, что мы привыкли называть смыслом, но также в принципе любому событию как свершению чего-то нового, достижению состояния во

¹ См.: Там же. С. 204–212.

времени, отличного от предыдущего, что, с точки зрения метафизической логики причинно-следственной обусловленности, оказывается невозможным.

Фильм об Алисе, демонстрируя сюжетный сбой и перестраивание логики сюжета через зазор в смысле, по сути дела наглядно показывает нам картину условий совершения события, а также статус чуда как нарушения причинно-следственных связей. Кино делает это наглядным. А теории остается немного дополнить показанное, чтоб объяснить, что мы только что увидели и что оставило нас в недоумении. Когда мы увидели перед собою чудо — очень трудно сохранить ощущение того, что все происходит «правильно». Желая сохранить чувство правильности, мы скорее всего будем склонны не замечать чудес, то есть событий, происходящих повсюду. Фильм оказался способным показать событие именно как событие, то есть вывести на видимую поверхность то, что в жизни всегда оказывается скрытым.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эта книга – результат трехлетней работы. Толчком для написания послужила встреча, на которой собрались будущие авторы и договорились, что в течение трех лет каждый из нас попробует разобраться – где-то совместно, где-то поодиночке – что же такое киноопыт. Слишком часто о нем говорят в разных контекстах, слишком много разных теорий о нем, слишком в разных формах он может существовать. Да и в студенческой среде (а она зачастую выступает сейсмографом, регистрирующим потрясения на интеллектуальной почве) словечко «кинематографический опыт» стало все чаще появляться – то в виде ссылки на пока еще загадочную для русскоязычной публики Вивиан Собчак, то в виде изящного заменителя «визуального опыта» для преодоления надоевшего всем оптикоцентризма.

И в то же время мы понимали, что встретим целый ряд терминологических затруднений – есть проблемы как с «кинематографическим», так и с «опытом». Поскольку тренд по осмыслению киноопыта был задан англоязычной традицией, то мы на терминологическом уровне ориентировались главным образом на нее. В этой традиции фигура киноопыта уже давно является чем-то само собой разумеющимся, но при этом все еще сохраняется терминологическое колебание между «film experience» и “cinema experience” – первое больше отсылает к опыту конкретного фильма, второе – к опыту кинематографа, хотя не обязательно строго выдерживается это различие. Для русскоязычного читателя «киноопыт» подразумевает как одно, так и другое – и нас, конечно же, интересовали оба смысла, возможности или невозможности их пересечения. Много проблем и с «опытом» – как с самим этим словом, так и в его пристежке к «кино». Как упоминалось в одной из работ выше, вполне возможно, что когда мы говорим об «опыте кино», то имеем в виду не то же самое, что «киноопыт». Любопытно, кстати, что на англоязычной территории одним из первых об «опыте кино» заговорил... Всеволод Пудовкин. Его статья «Фильм для мира», переведенная на английский язык и вышедшая в 1947 году в журнале «Hollywood Quarterly», завершалась рассуждением об

«опыте немного кино». И хотя здесь под «опытом» имелись в виду «достижения, результаты», все же именно после этой работы (а также работ некоторых психологов, примерно в это же время опубликовавших исследования о киноопыте) понятие “film experience” прочно входит в кинотеоретический оборот.

Но эта сложность на уровне слов вызывала, скорее, кураж разобраться со смыслом. Масла в огонь нашего порыва заняться исследованием киноопыта подливало еще и то обстоятельство, что некоторые из нас уже писали свои работы о других «опытах», и у них было устойчивое желание пройтись по близкой территории. Но в этом желании, разумеется, кроится опасность редукции разговора об одном к разговору о немного другом.

С такими сложностями мы взялись за эту книгу. Каждый из нас писал свои тексты о киноопыте. Иногда нам удавалось послушать друг друга на конференциях или круглых столах – увы, реже, чем этого хотелось бы. Иногда мы даже понятия не имели, чем заняты при осмыслении киноопыта другие участники нашей группы. Но у нас была определенная презумпция качества – мы были уверены, что чем бы ни занимался каждый из нас, он точно занимается этим качественно. Собственно, эта презумпция и позволяет нам выпустить эту книгу в свет.

Можно повторить вопрос, поставленный ребром во Введении к этой книге: о чем вообще мы говорим, когда говорим о киноопыте? Или иначе: на каком основании мы уверены, что не говорим не о том? Как отличить речь о том от речи не о том? Наша книга не претендовала, да и не могла претендовать на то, чтобы рассмотреть все возможные аспекты понимания и бытования киноопыта. И даже нельзя сказать, что мы рассмотрели большинство из возможных подходов. Но дело вовсе не в том, что мы имели перед собою это большинство и выбирали из него одно, откладывая в сторону другое. Проблема-то именно в том, что этого большинства нет: оно пока еще не существует в готовом виде, оно только формируется за счет рефлексий о кино. По сути, то, что мы встречаем в форме осмысления киноопыта – это всегда и неизбежно предложение взглянуть на него одним взглядом, одной методологией, одной интонацией.

Авторы этой книги с первого же момента работы над ней договорились, что никакой единой методологии они следовать не

будут, что нам важнее качественное авторское многообразие, чем сомнительное единообразие, что нас объединяет одно – подозрение о том, что что-то особенное происходит с киноопытом и его осмыслением, что раздаются какие-то шумы вокруг него, что внимание к этим шумам крайне необходимо для современной теории кино, что каждый из нас по отдельности и по-своему готов реагировать на эти шумы. Как это ни парадоксально, но именно уверенность в качественном авторском многообразии давала нам уверенность в том, что мы не говорим не о том.

Мы договорились, что предложим варианты внимания к киноопыту с трех позиций – история, теория и практика. Мы прекрасно понимали условность этого деления, понимали, что эти три позиции не только не существуют друг без друга, но и являются условием друг друга: слепа теория, если она не опирается на историю и практику, пуста история, если она не покоится на теории и практике, невозможна качественная практика без опоры на историю и теорию. И наша книга подтвердила это: любая из глав, стартуя с одной позиции, неизбежно пересекалась с двумя другими. Иначе говоря, предложенное нами деление на историю, теорию и практику – не формы исследования, а заявка об отправной точке исследования, неизбежно приводящей к осциллирующему движению в сторону иных точек.

Разумеется, в этой книге мы ввели новые имена, новые идеи и новые ходы. Разумеется, мы также представили в новом свете хорошо знакомые имена, идеи и ходы. Насколько то и другое окажется по вкусу возможным читателям – покажет время. Но нам бы очень хотелось, чтобы эта книга нашла своего читателя – того, кто, как и авторы, озабочен феноменом киноопыта и того, кто имеет свою позицию относительно этого феномена. Книга, которая найдет своего читателя – самая счастливая книга.

Но нам хотелось бы надеяться не только на счастье встречи книги с ее читателем, но и на радость реакции. Мы исходим из того, что обозначаем возможные траектории рефлексии о киноопыте, в разной степени обоснованные и раскрытые. Все эти траектории упорядочиваются по принципу конstellляции, окружая нашу точку исследования с разных сторон, и на пересечении этих траекторий мы можем точнее определить местоположение киноопыта в мире философии и кино. Но именно поэтому

Заключение

возможно уточнение предложенных траекторий, а также возможно прослеживание иных траекторий. Мне трудно ручаться за ощущения других авторов книги, но мое ощущение после завершения книги – это желание написать другую, развивающую эту.

Если за этой книгой последуют иные книги, статьи, рефлексии о том, что такое киноопыт – спорящие, опровергающие, уточняющие то, что предложено нами – мы будем только рады.

Артём Радеев

ОБ АВТОРАХ

Ольга Давыдова – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. Автор ряда статей, открытых лекций, образовательных курсов по истории и теории игрового и неигрового кинематографа, теории и философии фотографии. Со-организатор ежегодной международной конференции «После (пост) фотографии». Лектор образовательной программы «ФотоДепартамент.Институт». Область научных интересов: история и философия кино, история и философия фотографии.

Светлана Никонова – доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, главный редактор теоретического журнала Российского эстетического общества “*Terra Aestheticae*” Автор научных работ по истории западноевропейской эстетики и проблемам философии искусства. Область научных интересов: специфика западноевропейской эстетики, эстетика в структуре критической рациональности, кризис Просвещения, трансформационные процессы в современной культуре, Йельский деконструктивизм, музыкальная эстетика и кинематографический опыт.

Дарина Поликарпова – магистр арт-критики, аспирантка Института философии Санкт-Петербургского государственного университета. В данный момент работает над кандидатской диссертацией на тему «Эстетическая аналитика кинематографической чувственности». Автор ряда статей по теории и философии кино, критических статей на сайтах «Сеанс», «Искусство кино», «Colta». С 2019 года – преподаватель Школы дизайна НИУ ВШЭ. Куратор лекционных мероприятий киноцентра «Дом кино». Организатор и куратор Фестиваля невидимого кино. Область научных интересов: философия чувственности, теория и философия кино.

Артем Радеев – доктор философских наук, доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии Санкт-Петербургского государственного университета. Руководитель Российского эстетического общества (РЭО). Автор ряда статей по проблемам эстетического опыта, современной философии искусства. Область научных интересов: история и теория эстетики, философия искусства, философская аналитика чувственности, философия XX в., философия Ф.Ницше, философия Ж.Делеза, аналитика современных арт-практик, философия кино.

Нина Савченкова – доктор философских наук, профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. Автор ряда статей по проблемам психического опыта, психоанализа, философии кино. Область научных интересов: философия, психоанализ, история и теория кино.

Алексей Сидоров – кандидат философских наук, доцент кафедры онтологии и теории познания Института философии Санкт-Петербургского государственного университета. Автор ряда статей по эстетике, философии искусства, теории кино. Область научных интересов: современная философия, история идей, эстетика, философия искусства, теория кино.

Авторы:

О. С. Давыдова, С. Б. Никонова,
Д. А. Поликарпова, А. Е. Радеев,
Н. М. Савченкова, А. М. Сидоров

Научные редакторы

А. Е. Радеев
Н. М. Савченкова

*При финансовой поддержке гранта РФФИ №17-03-00495-ОГН «Стратегии
философского анализа кинематографического опыта»*

Кинематографический опыт: история, теория, практика.
Коллективная монография / О. С. Давыдова, С. Б. Никонова,
Д. А. Поликарпова и др.; под ред. А. Е. Радеева, Н. М. Савченковой.
— СПб.: Эстезис, 2019. — 280 с.

Подписано в печать ____ .12.2019 г.
Формат 70x80/16. Бум. офсетная
Тираж 500 экз. Заказ № ____