



EL TOPOS

как возможна философия кино?





Как возможна философия кино?

El topos

El Topos Cinema Club Foundation



При поддержке Василя Синчука

Киев-Харьков 2009

Национальный университет «Киево-Могилянская академия»
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина
Харьковская государственная академия культуры
Харьковская городская художественная галерея им. С. И. Васильковского



www.eltopos.blogspot.com

el topos: Как возможна философия кино?

Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты / Редкол.: Д. Петренко,
Л. Стародубцева. – Х.: El Topos Cinema Club Foundation, 2009. – 229 с.: ил.

УДК 130.2: 791.43
ББК 85.37
Э-41

El Topos Cinema Club выражает признательность Василию Синчуку
за помощь и поддержку в осуществлении этого издания



**El Topos
Cinema Club
Foundation**

**Kharkov
Municipal
Gallery**

© Коллектив
авторов, 2009

© El topos
Cinema Club,
издание, 2009

© Петренко Д.,
Стародубцева Л.,
концепт-идея,
подг. и ред.
текстов, 2009

© Стародуб-
ва Л., дизайн,
2009



Всегда приходит час, полуденной или полночный, когда вопрос «что такое кино?» превращается в другой: «что такое философия?» Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику.

Жиль Делез. Образ-время¹



¹ Делёз Ж. Кино / Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. С. 615.

«...сформировать концепты кино»
Жиль Делез



6

- 12 Дмитрий Петренко
16 Александр Шапиро

El Topos

El Topos

El Topos

El Topos

El Topos

El Topos

El Topos

- 32 Ольга Брюховецька
44 Олег Перепелица,
Ольга Храброва
50 Ольга Блекледж
58 Мар'яна Боднарук
68 Катерина Тягло
78 Мария Шевченко
84 Лидия Стародубцева
102 Радислав Пересецький
116 Владимир Калюжный
124 Викентий Пухарев,
Дмитрий Петренко
132 Андрей Терентьев

Содержание

Cogito ergo Film (Intro Лидии Стародубцевой)

КИНО-КОНЦЕПТЫ

Кинематограф чистого становления
Представление Спинозы
«Сумма схоластики», или Философский трип:
(не совсем обычное) интервью
с режиссером Александром Шапиро

КИНО-ПСУХО-АНАЛИТИКА

Як можлива (психоаналітична) теорія кіно?
Або «послання» Терези де Лауретіс
«Назови меня свиньей»

Между смертью и смертью: о фильме
Сэма Мендеса «American Beauty»

Чийім іменем є зомбі:
соціальна іронія zombie film

CINEMA- MEDIA-СОФИЯ

Метаморфози візуального у добу постсучасності
Кинематограф и мультимедиа:
трансформации субъективности
Полиэкран, или Отрешенность Взгляда

АРХЕОЛОГИЯ КИНО-ЗНАНИЯ

Від сінєфілії до метакіно:
з історії самокінорефлексій
О художественности неигрового кинотекста

КИНО-РАССЛЕДОВАНИЕ

Тайное увлечение Андрея Звягинцева:
Эндрю Уайет

КИНО-INTER-VIEW

Человек, свободный от «цивилизации»:
интервью Сэма Копий с режиссером
Андреем Терентьевым

138 **Михаил Красиков**

140 **Сергей Стеблев**

144 **Людмила Гоц**

150 **Тетяна Ельфська**

154 **Евгений Галена**

160 **Валентина Ковалева**

164 **Николай Якименко**

168 **Юлия Лаптинова**

170 **Евгений Уханов**

КИНО-ИМПРЕССИИ

Снято!

«The Exorcism of Emily Rose»: логика расщепления

Пощечина: лукавое Евангелие от Яна Шванкмайера

Video-droom розуму породжує монстрів

«Дьявол» Анджея Жулавского: поэтика аффекта

Маг Алехандро

Не бойтесь горизонта!

Ужасы междумира

«Матрица» – виртуальная реальность?

КИНО-ПАЛОМНИЧЕСТВО НА ВОСТОК

176 **Сергій Софiєнчук-Войчишинъ**

«Тънь война» Акиры Куросавы:

история и трагический миф

КОЛЛАЖ ОТ СИНЕМА-ФИЛА

188 **Владимир Шкода**

Вся жизнь – montage

192 **Вадим Гусаченко**

Кино-трансгрессии

ЗОЛОТАЯ КОЛЛЕКЦИЯ: ПЕРЕВОДЫ, ПУБЛИКАЦИИ

*(Пер., публ. и подг. видеотекстов
Дмитрия Петренко)*

196 **Жиль Делез**

«Фильм» Беккета

202 **Славой Жижек**

«Киногид извращенца»: Дэвид Линч

208 **Ален Бадью**

Ситуация кино

КИНО-ТЕКСТ

(Пер. Ирины Сергеевой)

212 **Сальвадор Дали**

Впечатление о Верхней
Монголии



Философ, культуролог, искусствовед

Лидия Стародубцева



Подтора столетия тому назад один мыслитель предложил замечательную метафору философии – чудовище со множеством голов, каждая из которых говорит на своем языке. Пожалуй, за последние столетия в ситуации философии мало что изменилось: разве что голов у этого чудовища появляется все больше, а языки говорения становятся все более изощренными. И в вавилонском хаосмосе этого раздробленного знания, в нестройных полилогах этого пугающего многоязычия уже напрочь перестают понимать друг друга неомарксисты, неофрейдисты, сторонники аналитической философии, скрытые хайдеггерианцы, приверженцы теории коммуникативных актов, знатоки визуальной антропологии, пост-

COGITO ERGO FILM



INTRO: ОТ РЕДАКЦИИ
Лидия Стародубцева

структуралисты, адепты деконструкции et cetera... «Бренный оползень синтеза». Россыпь академических догм и докс, традиций и школ. И уже неприлично бесхитростным, анахроничным выглядит даже само по себе слово «философия»: к нему непременно надобны уточнения вроде «философия языка», «философия культуры», «философия истории», «философия Другого»...

Похоже, в XX столетии у чудовища по имени философия выросла еще одна странная голова – «философия кино». Не успел на свет появиться первый киноаппарат, а философы уже тут как тут: выдвигают гипотезы о кинематографичности мышления. Столетие триумфального шествия кино в ландшафтах куль-

туры и в самом деле предоставило немало пищи для философствований. Теперь всласть разглагольствуют об оптикоцентризме и монтаже аттракционов, загадочно вздыхают о темпорализации видения, утонченно размышляют об образе-движении и образе-времени, порождая при этом десятки неологизмов и словесных мутантов: «Кинософия», «Синефилия», «Интегральная синеграфия», «Теория метакино», «Cinema Studies»...

Заметим, что поставленные рядом слова «философия» и «кино» даруют возможность слишком разных семантических открытий. Первое, на поверхности лежащее понимание смысла этого сопряжения – кино о философии и философах. Известны ведь не только более или менее удачные киноленты о Канте и Ницше, Фрейде и Витгенштейне, но и экстравагантные попытки экранизации философских сочинений (фильмы «Пир», «Так говорил Заратустра», «Логико-философский трактат» и др.). Впрочем, как правило, «суггестивная консистентность» самого типа свободного визуального философствования именно в таких фильмах – с их нарочитой претензией на философичность – куда беднее-и-бледнее, чем, скажем, в кинолентах Ингмара Бергмана, Ларса фон Триера или Йоса Стеллинга. И здесь вроде бы сама собой напрашивается столь же заманчивая, сколь и непроясненная дефиниция – «философское

кино». Но кто, скажите, кто возьмет на себя смелость прочерчивания ускользающих границ и установления остающихся зыбкими критериев, утверждая, к примеру, что фильмы Андрея Тарковского не что иное как «философское кино»?

Однако мы отвлеклись. Ведь «философия кино» – это вовсе не «философское кино» и уж, конечно же, не «кино о философии». Есть и другие, далеко не самоочевидные точки смысловых схождения между интересующими нас понятиями. Пути к этим «узлам сознания» уже намечены авторами и блистательных штудий, штурмующих Замок философии кино. Среди них, между прочими, Жиль Делез и Славой Жижек...



Киносеминар-дискуссия **El Topos Cinema Club**

Говоря апофатически, «философия кино» – это не анализ сюжета и композиции фильма, не исследование поэтики кинообразов и кинометафор, не изыскания в области истории кинематографа, не рассмотрение приемов создания оптических эффектов, монтажа и «соразмещения частей» в кадре, чередования планов. Нет. Оставим все это киноведам и кинокритикам, отдадим на откуп специалистам в сфере «Film Studies»...

Того, кто заболел сладостно-мучительной болезнью философии кино, скорее интересует другое. Например, осмысление самого по себе движения образа и образа движения, длительность и одновременность запечатленного времени, феноменология удвоений и отражений, онтология «возможных миров», обратимость и необратимость киноповествования, «киномонтаж» памяти или мерцающее гипостазирование в сознании ролей режиссера, актера и зрителя. Тот, кто заболел опасной болезнью философии кино, должно быть, не может не предпринимать отчаянных попыток осознания бессознательного и проговаривания непроговариваемого; попыток, короткие совершаются не посредством холодной интеллектуальной игры в бисер, порожденной чтением текстов, а через вовлеченное витальное «переживание» кино во всевозможных регистрах и перепадах: от вкуса невыносимой легкости бытия до болевых шоков, который фильм вызывает, от созерцательно-медитативных вхождений в пространство «не-своей-жизни» до «ожогов Реального» – травм, которые фильм наносит.

Перед нами, казалось бы, все те же вековые ристалища: эйдос vs. эйдола, идея vs. образ, умопостигаемое vs. чувственное. Но эти битвы перенесены на новое концептуальное поле, очертания которого заданы границами экрана. И кто знает, так ли уж безысходны стремления перевести на язык кино абстрактные понятия: свободы и истины, рождения и смерти, памяти и забвения, а также пространства, времени, сознания, бесконечности, ничто et cetera – или, напротив, совершить «обратный перевод» потока кинообразов на язык философии.

Почему кинематограф оказывается столь интригующей темой для философических «игр истины»? Может, потому, что ситуация кино наивно и трогательно натурализует платоновский миф о мировой пещере. Может, потому, что именно в кино становятся едва ли не ощутимыми взаимные перетекания виртуального и реального, разделенных тончайшим покровом экрана: то ли – «окна», то ли – «зеркала» сознания. Может, потому, что кино в значительно большей степени, чем, скажем, музыка или живопись, дает повод для теоретических рефлексий, буквально визуализируя большинство философских сюжетов, концепций и концептов последних десятилетий прошедшего века, будь то «смерть субъекта», «представление непредставимого», «различие и повторение», «копия и симулякр». Названия иных философских сочинений звучат, пожалуй, слишком уж «кинематографично»: «Бытие и время», «Око и дух», «Видимое и



невидимое», «Внутренний опыт», «Империя знаков», «Голос и феномен»...

Что же такое «философия кино»? Изобретение «концептов о кино» или «концептов самого кино»? Герменевтическая процедура извлечения сокрытых смыслов кинотекста? Рефлексия над кинематографическим опытом? Случайный иллюстративный повод для отвлеченных абстракций? Особый тип киноанализа, пропущенного через фильтры той ли иной ментальной парадигмы: психоаналитической, феноменологической и т.д.?

Думается, наиболее точным и исчерпывающим ответом на вопрос «как возможна философия кино?» является агностическое утверждение: «ignoramus et semper ignorabimus» – «не знаем и никогда не узнаем». Неизбывный скепсис по поводу возможности отыскать ответ на вопрос «как возможна философия кино?» и вызвал идею появления на свет этого сборника исследований, интервью, эссе, переводов и кинотекстов, который унаследовал от пресловутого «Zeitgeist» всю его пестро-мозаичную плюралистичность вкупе с невнятной когнитивной стратегией методологического анархизма. По прочтению сборника под названием «Как возможна философия кино?» невольно замыслишься над тем, а возможна ли она в принципе, в который раз убеждаясь в том,

что познание – это своего рода способ опять прийти к незнанию. Т.е., в каком-то смысле, вернуться «на круги своя», к исходным позициям размышления, но... с сонмом новых вопросов и тем для обдумывания.

Возможно, и эти вопросы, и эти темы, и эти неожиданные сюжеты, и вдруг мелькнувшие новые ракурсы видения – следы робкой надежды на то, что философия XXI столетия станет тотальной философией кино. Пока же «философия sub specie cinema» вбирает в себя модусы существования того многоглавого и многоязыкого чудовища философии, частью которого она является, пытаясь придумать себе то ли онтологическое, то ли эпистемологическое оправдание: «Cogito ergo film».



«Заседание» El Topos в Муниципальной галерее



The background is a complex, abstract composition. It features a central horizontal white bar. Above and below this bar, there are intricate, fractal-like patterns in shades of orange, brown, and black. These patterns resemble a dense network of roots or a complex, organic structure. The overall aesthetic is dark and textured, with a strong contrast between the bright orange and the deep black and grey tones.

КИНО-КОНЦЕТТЫ

Философ, филолог, киноман
Дмитрий Петренко



Как возможно сочетание философии и кинематографа? Как стереть границу между философской рефлексией и искусством кино? Ведь, кажется, что кинообраз способен лишь намекнуть на возможность вопрошания, спровоцировать интерпретационные стратегии зрителя, реконструирующего из увиденного некий смысл. Конечно же, каждый великий режиссер – всегда немного философ, зачастую интуитивно передающий свое понимание фундаментальных философских вопросов о человеке, времени, простран-

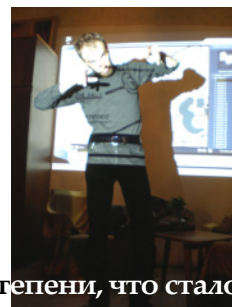
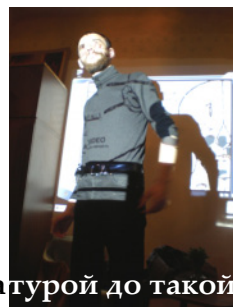
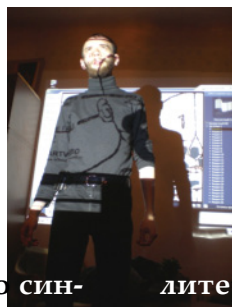
КИНЕМАТОГРАФ ЧИСТОГО СТАНОВЛЕНИЯ

Дмитрий Петренко



Модератор киносеминаров
El Topos Cinema Club

стве и т.д., а каждый философ, размышляющий о кино, неизбежно погружается в мир кинообразов для того, чтобы выстроить из него, как правило, известную заранее теоретическую схему. Но в истории взаимоотношений кино и философии сложно найти пример слияния кинематографической практики и изощренной интеллектуальной рефлексии в единой точке неразличимости, в которой кинообраз неразрывно сплетается с философским концептом, создавая небывалую прежде конфигурацию.



Именно поэтому можно говорить о сингулярности творчества украинского режисера Александра Шапиро, во всех тех смыслах, которые имеет слово «singularité» во французском языке: и как единичности, и как исключительности, и как уникальности. Рождение кинематографа концептов, неразрывно связанное с созданием концептов кинематографа, – удивительное событие, разрушающее границу между философией и кинематографом, мыслью и образом, или иначе – планом имманенции и планом композиции. Фильмы Шапиро – это не очередная вылазка кинообразов на чуждую искусству территорию, как зачастую снисходительно определяется «философское» кино, а попытка прочертить в хаосмосе иной план, на котором возможно сосуществование философии и кино. И если от Ницше до Деррида философия сливалась с

литературой до такой степени, что стало невозможным различие между философичностью литературы и литературностью философии, то творческий порыв, условно именуемый «Шапиро», смывает дистанцию между философией и кино, слагая открытые совокупности образов и знаков, в рамках территориализующей культуры циркулирующие как фильм.



Кино-концептмейстер? Философ-делезианец?

Украинский кинорежиссер **Александр Шапиро**

«Цикута». Кинематограф чистого становления



Образы-концепты фильмов Шапиро подрывают устоявшиеся модели анонимного видения, создавая трещину в безликом субъекте восприятия, столь прославляемом сегодня философствующими киноманами, наивно радующимся растворению в опыте кинозрителя как последнему оплоту поперечного любым идеологиям коллективного дионисийства.



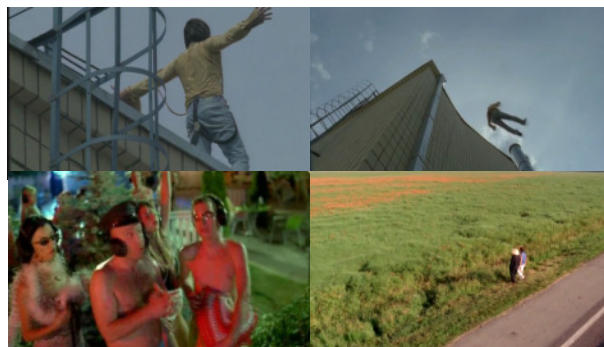
Тот опыт, который дарует перцепция фильмов Шапиро, вряд ли способен погрузить в уютное анонимное видение-чувствование. Образы-концепты, схватываемые нашим восприятием, вызывают собой идентификационных механизмов, стирают все частное и коллективное, открывая волнуемую возможность – чистое становление. Важно, что эта возможность, являясь контрверсионной системе потребления «коммуникативных» кинематографических образов и знаков (главным идеологом которой сегодня, несомненно, является О. Аронсон), вместо тавтологичного повторения восприятия и узнавания Того же самого дарует обжигающее перцепцию Различие.

Чистое становление – это путешествие в мир бездны, стирающее все привычные координаты, слагающие модели реальности. Это витальная сила, крушащая иллюзорные историко-культурные конструкты, создающие клетку субъективности. Подвешенный – вот имя человека, впустившего в себя хаос, – с этого образа-концепта начинается первый полнометражный фильм Шапиро «Цикута».

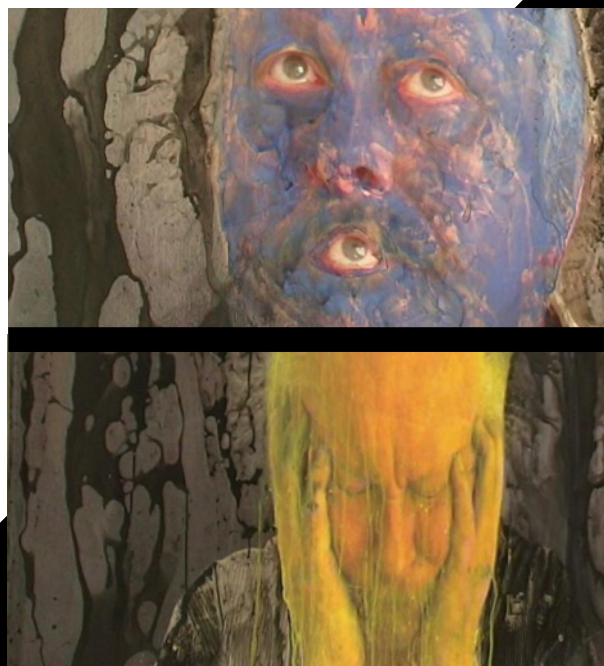
Подвешенный – парящий по эту сторону эпистемных ограничений, влившийся в неистовую пляску становления, отведавший кинематографическую цикуту, расшатывающую клишированную идентичность.

Кинематограф Шапиро – это, прежде всего, кинематограф смерти. Не той смерти, что, соседствуя со временем, обозначает неминуемый драматический финал, осознание которого наполняет вот-бытие подлинным смыслом, а смерти как радостного события, уничтожающего идеологическое переплетение воображаемого и символического, традиционно называемое «Я». Если Ж. Кокто трагично констатировал, что кинематограф застает смерть за работой, фиксируя разъедающую все временность, то Шапиро мыслит смерть как включение в не- или сверхчеловеческий поток жизни, начало пролагания собственной линии бегства, уводящей из тавтологичного мира образов-клише.

Вернувшийся из хаосмоса никогда не будет прежним, бесконечно реализуя формулу А. Рембо «Я – Другой», раскрываясь неизменному и невоспринимаемому множеству нехоженых тропок Бытия в разомкнутости поля возможностей. Фильмы Шапиро приглашают нас в головокружительное путешествие в мир, находящийся за пределами упорядоченной перцепции, в мир без верха и низа, глубины и высоты. Проводниками в этом нелегком пути нам станут Спиноза и Делез, а неизбежными спутниками: безумие, танец, смерть.



«Happy People». Шапиро: кинематограф смерти



Вне субъективной перцепции. «Спиноза». 2007

Кинорежиссер, концептмейстер, философ
Александр Шапиро



Цикл документальных фильмов «Великие философы» – это честная исповедь человека, который, утомившись от бесконечных светлых упражнений в игровом кинематографе, попытался найти для себя некую жизненную альтернативу или стратегию для того, чтобы длить свое познание в удо-

¹ Фрагмент записи лекции Александра Шапиро приводится с незначительными коррекциями и сокращениями. Лекция была прочитана режиссером по приглашению El Toros Cinema Club на философском факультете Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина 13 марта 2008 года перед показом фильма «Спиноза».

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СПИНОЗЫ*

Александр Шапиро

Наркоманы, мазохисты,
шизофреники, любовники –
все тела без органов
воздают должное Спинозе.

Жиль Делез, Феликс Гваттари
«Тысяча плато»



Alexander Shapiro
«Spinoza» (2007)

Benedictus Baruch Spinoza
הזוניפס הורב (1632-1677)

боприемлемых экономических параметрах. Серия «Великие философы» не мыслилась изначально как некая концептуальная схема. В преддверии постановки игрового фильма «Спиноза» я пытался насытить себя какой-то информацией о Спинозе и с этой целью уехал в Голландию.

Фантасмагория о Спинозе по ряду причин так и не была снята, но в процессе сбора обслуживающего материала я стал полностью одержим идеей воссоздать некий сериал, который будет основываться на прочитывании самых инаковых, кривых, экс-

траординарных схем отношения человека к миру, сознания к труду, бытия к времени, материи к памяти и т.д. Находясь всецело на стороне шизофренической парадигмы, исключая некую параноидальную дидактику, я снял документальный фильм «Спиноза», задачей которого является постановка действительно насущных вопросов в нашем мире в целом и в душе каждого, в частности.

Собственно, все фильмы из серии «Великие философы» позволят переосмыслить роль этих великих теней, производящих в настоящее время лишь какой-то легкий шорох в пределах библиотек. Цикл «Великие философы» должен стать незаурядным скандированием новых требований, которые могут быть предъявлены к жизни, не изобилующей перспективами. Требований, которые вызывают к естественной разработке каких-то чуть более глубоких реакций на происходящее, чем констатация достатка, семейного положения или карьерного роста.

На сегодняшний день полностью закончена первая часть фильма «Спиноза». Это первый фильм из серии, которая насчитывает 12 фильмов о философах. Я не буду их перечислять, они все уникальны и интересны. Но в данном случае Спиноза. Почему Спиноза? Потому что, во-первых, он каким-то



Отлучение **Спинозы**. Стиль философской жизни

Уникальность Спинозы. *Non lugere sed intelligere*



чудесным образом умудрялся примирить скепсис и радость, т.е. это тот человек, который совершенно не верил в человеческую природу, и при этом, пребывая в ней, сумел добиться интеллектуальной радости. Вот здесь, Спиноза уникален отсутствием всякого интереса к любого рода предрассудкам, всецело принадлежа какой-то исключительно кристальной искренности, тождественности понимания своей жизни. Есть масса других вещей, которые делают Спинозу концептуальным персонажем максимально большого формата, калибра и т.д. и т.д.

Фильм «Спиноза» трехсерийный и разбит на пять частей, по подобию «Этики». Первая серия состоит из двух частей. Первая называется «Бог», она репрезентирует многообразие и ассоциирование всевозможного рода идей и качеств в таком представлении как Бог. Вторая часть узкоспециальна и относима к социальной реконструкции философии Спинозы, она называется «Хиреем» – отлучение. Поскольку социальность Спино-

зы, как мне представляется, в основном, и породила способность вырабатывать некий уникальный философский сок.

Ключ к пониманию этого фильма заключается в том, что Спиноза здесь интерпретируется как некий симулякр, как несуществующий человек, который вызван к жизни исключительно необходимостью представить именно такой стиль философской жизни. Все биографии, написанные о Спинозе, как-то плавают в материале; зачастую не хватает свидетельств, на портретах изображены разные люди и т.д. Поэтому, мне кажется, что в первую очередь Спинозу следует воспринимать не как реально жившего в Голландии XVII века исторического персонажа, а как некую модель жизни.

Спиноза, за что его критиковал Гегель, напроочь исключал из гносеологической программы такую вещь как негативность, т.е. он не считал негативным что бы то ни было. Все представлено. Все совершенно. Просто иногда нашего познавательного аппарата недостаточно для того, чтобы репрезентировать в определенных категориях. Поэтому нужно изменить себя любыми усилиями, так как другого пути у человека просто нет: либо пребывать в исключительной страдательности и аморфности, либо попытаться переварить весь хаос как утверждающий, аристократичный, дающий силы и будущее.

*Текст лекции к публикации
подготовил Дмитрий Петренко*

Проект Шапиро «Великие философы»

Далее за «Спинозой»:

- ❖ Кьеркегор и Дания. **«Тот единичный»**
Сдается мне, я представляю собой нечто вроде шахматной фигуры, о которой противник говорит: заперта (Серен Кьеркегор)
- ❖ Юм и Великобритания. **«Великий скептик»**
Природа всегда сильнее принципов (Дэвид Юм)
- ❖ Сократ и Греция. **«Мудрейший из людей»**
Чем меньше у меня желаний, тем ближе я к богам (Сократ)
- ❖ Маркс и Германия. **«Величие Маркса»**
Великие кажутся нам великими лишь потому, что мы сами стоим на коленях (Карл Маркс)
- ❖ Бергсон и Франция. **«Поток сознания»**
Человек чувствует свой долг лишь в том случае, если он свободен (Анри Бергсон)
- ❖ Маймонид и Испания. **«Наставник колеблющихся»**
Заповедь о милосердии мы должны осмыслить с большим тщанием, чем все прочие предписания. Ибо милосердие – признак праведного человека (Маймонид)
- ❖ Авиценна и Иран. **«Книга исцеления»**
Тайна – пленница, если ее бережешь ты, ты у тайны в плену, лишь ее разболтал (Авиценна)
- ❖ Лао-цзы и Китай. **«Как и вода»**
Знающий не говорит, говорящий не знает (Лао-цзы)
- ❖ Кант и Кенигсберг. **«Прусский затворник»**
Гений – это талант изобретения того, чему нельзя учить или научиться (Иммануил Кант)
- ❖ Бруно и Италия. **«Еретик. Между Солнцем и Землей»**
Ни одна вещь не является всем тем, чем может быть (Джордано Бруно)
- ❖ Беркли и Ирландия. **«Против материи»**
Быть – значит быть в восприятии (Джордж Беркли)
- ❖ Шестов и Киев. **«Апофеоз беспочвенности»**
Люди часто начинают стремиться к великим целям, когда чувствуют, что им не по силам маленькие задачи. И не всегда безрезультатно (Лев Шестов)



Не персонаж, а модель жизни. «Спиноза». 2007



**«СУММА СХОЛАСТИКИ»,
или
ФИЛОСОФСКИЙ ТРИП:
(не совсем обычное)
интервью с режиссером
Александром Шапиро**

22 ноября 2008 года

Беседа протекает в автомобиле Александра Шапиро, перемещающемся на большой скорости по центру Киева. Культовый кинорежиссер, ловко справляясь с управлением автомобиля, отвечает на коварные вопросы философа Лидии Стародубцевой, иногда в беседе включаются сидящие на заднем сидении юные культурологи Марьяна Боднарук и Татьяна Эльфская, а также периодически выходящий из сомнамбулического состояния странноватый Молодой Человек. Автомобиль мчит по улицам ночного Киева. Слова тонут в гуле проезжающих рядом машин.

Л.С. Как возможна философия кино? Что это для Вас?

А.Ш. Для меня это попытка кинематографическим языком представить концепты, которые характерны для философии.

Л.С. Можно ли в таком случае считать, что режиссер является философом?

А.Ш. Режиссер ак... (громко сигналил встречная машина, заглушая слова А.Ш.) философию, что само по себе является философским поступком, я думаю.

Л.С. Скажите, пожалуйста, разве философские концепты, например, «свобода», «истина», «субстанция», «энтелехия», возможно перевести на язык кинематографа, не утратив их абстрагированного смысла?

А.Ш. Я думаю, что если рассматривать смысл этих понятий как то, что может каким-то образом быть утрачено при передаче, то в принципе можно поставить под сомнение их изначальный смысл (улыбается). Иными словами, мне кажется, что, естественно, их можно передавать кинематографическим языком, поскольку он обширен, многообразен, чуток к любому философскому выпадку и, если рассмотреть для себя это как должествование, то нужно только лишь найти адекватные формы передачи. Сразу между этими двумя сложными дисциплинами воцарятся некий мир и согласие, может быть, слегка тревожные, как восход солнца после ядерной зимы, например.

Л.С. Вы часто говорите о паноптизме, смерти субъекта, смерти автора. Есть ли еще какие-то концепты, которые могут суггестивно описать суть вашего проекта?

А.Ш. Суть моего проекта сводилась к тому, чтобы сделать одним росчерком пера нечто, что имеет под собой консистентность и, вслед за этим, уже мутировало в формы, которые включили механизмы давно прогоняемых до бесконечности симуляций, именуемых «смерть автора» и бла-бла-бла. Т.е. это как бы всем хорошо известно. Но здесь вот карта легла таким образом, что заставила меня думать об этом предмете в категориях отнюдь не мистического переживания.

Л.С. Вы можете назвать себя Спинозистом?

А.Ш. Это единственно, кем я могу себя назвать.

Л.С. А делезианцем?

А.Ш. Ну, это более пристрастный характер отношений...

Л.С. Вопрос о Голландии. Располагает ли родина Спинозы к философствованию? Насколько вы чувствуете себя в Украине голландцем?

А.Ш. Голландия располагает к философствованию, но отнюдь не потому, что там легализ и все такое, а потому что там определенный рисунок небес, как мне показалось, некоторая влажность и, собственно, какой-то архитектурный изыск. Я делюсь исключительно своими наблюдениями, которые

ошибочны изначально в силу того, что я непрофессионально обретаюсь в такой парадигме как архитектура. Но я понял, откуда происходит напряжение фильма Стеллинга «Рембрант», например. Ощутил какой-то практически дисперсный фантазм, который называется «трагедия художника», т.е. там сама среда подразумевает рассеяние и, соответственно, можно понять, что напряжение, которое в народе именуется трагедией, запросто рассыпается при кристаллизации оптического характера.

Л.С. Вы могли бы назвать свое кино психоделическим?

А.Ш. Да. Я, более того, могу сказать, что я всегда ратовал за психоделический синтез



Шапиро. Режиссер оптических кристаллизаций

и по сей день ощущаю какие-то условные обертона этой нацеленности. Ну, какой-то реальный синтез, практически кантланский, фрейдистский или спинозистский. Но отнюдь не тимотириевский, керуаковский. Необходимы какие-то совершенно новые формы психоделики. Имеются в виду новые формы схватывания, практически делезовские.

М.Ч. (мрачно) Они не новые.

А.Ш. Они не новые, но могут быть рассмотрены как вопрос настоящего времени. Вопрос нового объединения. Вопрос какой-то неискренности, которая, естественно, должна быть полисемична для того, чтобы открывать субъекта разговора, субъекта диалога.

Л.С. Субъект диалога разве не открывается в самом себе?

А.Ш. Это же моноцентрическая параноидальная модель. Всегда нужно освобождать себя от трансляции рефлексивно-нарциссического характера, т.е. избавлять себя от думания с претенциозной точки зрения внутри некоего ответственного гражданина судьбы.

М.Б. Что же это за субъект, который растворяется и тут же опять возвращается как субъект дискурса, субъект чего-то?

А.Ш. Это трансгрессия. Это вечное возвращение. Это все то, что ежесекундно намечает дуальности. С одной стороны, мы бесконечно часто погружены в структурный мир, с другой стороны, мы бесконечно часто открываем для себя некую свободу впечатлений, т.е. переоткрываем мышление, но не в категориях радио. Любая атрибутивность, относимая к какому-то семанти-

ческому, структурному анализу, всегда исключает возможность открытости любого текста к метафизике, к повторению метафизики.

Л.С. Ваше кино можно назвать метафизическим?

А.Ш. Нет, мое кино нельзя назвать метафизическим, поскольку я дуален, я не верю в метафизику отдельно от рассудочности.

Л.С. Вы разве не покинули тиски этого дуализма?

А.Ш. Я только начинаю их обретать в синтезе, т.е. зачем их покидать, я не распрощаюсь с ними никогда.

М.Б. Как-то странно звучит: с одной стороны, субъект метафизики, с другой – абсолютно делезианская терминология...

А.Ш. Ну постой, смотри. Схватывание парадокса, в первую очередь, лежит в плоскости наклонения либо прессинга, который возникает в плане твоего вопрошания. Вот у тебя сейчас как бы навскидку обретают свою силу какие-то понятийные системы, тебе не ведомые. Ты же не хочешь меня там утверждать в качестве либидозного объекта (общий смех), либо объекта оголтелой критики. Соответственно, как бы самопроизвольно единственное, о чем ты можешь говорить, так это о напряжении нового свойства. Оно практически ускользает от вменяемой артикуляции, но, тем не менее, оно рассматривает все как раз в его онтологическом присутствии, т.е. парадокс – это фигура не логического, а бытийственного рассмотрения. В отношении субъекта... Я не склоняюсь ни к метафизическому субъекту, ни к субъекту психологическому, ни, тем

более, к той субъективистской модели, которая рассматривается или пытается рассмотреть себя через посредство коммуникации либо дискурса как такового.

М.Б. Вы говорите о психоделическом опыте, о трансгрессии, и все время опять же возвращаетесь к субъекту, или «субъекту дискурса».

А.Ш. Все то, что ты назвала, и то, что имеет окраску, удовлетворительную для некоторой претензии, уже давно устаканилось в совершенно структурном ряду. Высвобождение понятий сейчас лежит не в плоскости сталкивания их метафизических потенциалов, а в том, насколько они интенсивны на звучание, насколько они орфоэпичны, насколько в них есть чистота звучания, т.е. нужно забыть о классической референции, нужно уже ничему не принадлежать. Это не просто понты для приезжих, это, действительно, свободное кочевническое настроение, где можно, по большому счету, очаровывать не только великим знанием каких-то дисциплин, а просто настроением или просто оксюморном или еще чем-нибудь таким.

Л.С. Вы имеете в виду номаду, прежде всего, не в пространственном измерении, а в сознательном?

А.Ш. В сознании происходит исключение субъектом самого себя через сложную процедуру запутанных форм, когда как бы все несерьезно, все «порожняк», но это же точка

интенсивности, т.е. для меня это предмет напряжения всего того, что я регистрировал как волю, например, и т.д. и т.д.

Л.С. Я поверну разговор немножечко в другую сторону. Вы называете себя не режиссером, а концептмейстером.

А.Ш. Да, концептмейстером.

Л.С. Считаете ли Вы, что, как в живописи концептуализм поставил точку на классиче-



ХНУ имени
В.Н. Каразина
Философский
факультет

13 марта 2008

ской репрезентации, точно также и творение концептов кино ставит точку на классической теории репрезентации кинообразов? *А.Ш.* Я являюсь инициатором этого течения, постулирующего, что кино – это философия без материала, это пустой звук. Кино уже нет давно, оно ничего не утверждает. Здесь есть два аспекта. Объясню какие, как профессионал. Первое заблуждение: мне тошно смотреть на глянец в любом виде, т.е. наличие сплоченности сюжета и декоративности. Для меня вообще отсутствует кино как аттракцион. С другой стороны – обратная сторона медали, так называемый в худшем проявлении бессодержательный какой-нибудь видеарт является столь же безынтересной вещью. Получается, что сама кинематографическая ситуация совершенно четко говорит, что нужны какие-то другие формы ретрансляции визиотропности. Для того, чтобы быть визуальным, уже не нужно быть кино. Уже нужно снимать и не как концептуалисты, которые делают видео. Кино же не видеарт. Нужен некий квазимутант, который должен родиться на стыке всех этих парадигм. Квазимутант – ключевое слово моего последнего фильма «Кастинг». Это такой восхитительный фильм...

А.С. Очень скромно. Ваше кино иногда называют квази-документальным, квази-новозурналистским. Вот эта приставка «квази» – назойливое повторение темы симулякра – здесь очень важна. Почему-то мало кто верит в искренность вашего кино.

А.Ш. Это претензия к двум вещам: личному воображению и личным пристрастиям,

а также то, что Ницше называл «рессентимент». Я, в принципе, думаю, что эта претензия – какой-то атавистический отживший формат. Какие могут быть претензии? У нас плюрализм.

А.С. Вы себя чувствуете человеком своего времени или живете вне времени? Ваше отношение к категории времени...

А.Ш. Эта большая моя измена, конечно, то, что я живу вне времени. В большей части Вы понимаете, что я воспитываю в себе глубоко трагическую личность (смеется). То, что я смеюсь и пытаюсь здесь как бы шутить и говорить, не означает, что мне хорошо живется. Я достаточно сложно переживаю эту трагедию, но всячески пытаюсь замаскировать ее в разных видах солидаризации. Творчество – это один из способов уйти от проблематики действительно подлинного свойства: страдание людей, отсутствие денег. Все это в каком-то плане рассмотрения приобретает характер скорее оцепенения перед живописным видом, т.е. при этом ты понимаешь, что это как бы душа. И что здесь сделать? Как разобраться, что иллюзия, что нет? Вроде как должна быть точка отсчета, но она неуловима, и понятно, что нам ее не уловить. Что с этим делать совершенно непонятно.

А.С. Ваше творчество есть растворение в бес-субъектной памяти, в памяти материи?

А.Ш. Это факт.

А.С. А ваши личные переживания?

А.Ш. Не мои личные, а памяти-материи.

А.С. Т.е., растворяясь в ней, вы чувствуете себя ничем. Вы можете сказать: «я есть ничто» вот в этом растворении?

А.Ш. Я не знаю. Я придумал несколько личных трюков, они вполне дурацкие, но типа помогает, т.е. я в самые жуткие переживания пытаюсь ну чуть-чуть попустить в плане патетики и делаю все в каком-то феноменологическом возврате к тому, чтобы сказать себе: «все это полный порожняк».

М.Ч. Н-да... Ну...

М.Б. Слово «порожняк», вы его так часто используете. Я так поняла, это главный концепт?

М.Ч. И вообще... Гм...

А.Ш. Есть замечательная книга Делеза и Гваттари «Что такое философия?». Там очень четко сформулирована одна мысль, что философ должен творить концепты, а концепт как образование совершенно полисемичного свойства заключает в себе некий экономический индекс, индекс реформации, и создает некий прецедент концептуаль... (сигналист встречная машина). Т.е. для меня вопрос «порожняка» абсолютно концептуален, поскольку он объемлет слишком разнообразную природу. Не только природу выгоды как таковой, а еще и природу рефлексии на предмет современного искусства, философии, всего. Это совершенно многообразный мир, очень многообразный, при этом он схвачен одним понятием, которое является точкой натяжения, собственно, концепта.

М.Ч. Эээ... Ну, да...

Т.Э. Для Вас философия – чисто витальная категория, т.е. вы ее «переживаете», или это форма интеллектуальной рефлексии?

Л.С. Жизнь versus интеллект...

А.Ш. Скорее, я верю в биологическую эволюцию, для меня это биологическое переживание, биологический феномен Жизни. Я, понятное дело, могу сказать, что все иллюзорно, само установление либо артикуляция различия формирует мысль, которая, не сталкиваясь ни с какой плотной средой, за своими пределами все-таки создает некоторое пространство условности. Мы имеем дело с биологическим субстратом, который занят дорефлексивным или арелфлексивным самодвижением.

Л.С. Такое впечатление, что Вы производите над собой опыт феноменологической редукции, действительно входите в состояние дорефлексивного и из этого состояния пытаетесь творить концепты. Один из Ваших важных концептов, кроме «порожняка», это концепт «иллюзия», или «симулякр»... Но вот вопрос: прорывается ли



Не иллюзия, а создание концептов. «Цикута»

От симулякра – к Реальному. «Спиноза». 2007



Вы сквозь мир иллюзий к чему-то Реальному? Реальному с большой буквы. Реальному в смысле Лакана.

А.Ш. Я прорываюсь к Реальному, но, к сожалению, на сей момент я об этом Реальном не могу сказать более точно, чем сказал. Т.е. оно неопределимо, но, с другой стороны, за неопределимостью не скрывается попытка уйти от ответа, скорее честное и вменяемое недомыслие по поводу того, как это можно было бы определить в жизни более точно. Я сейчас схожу заберу один объект. (Выходит из машины и исчезает в темном подъезде. Спустя десять минут Шапиро возвращается, и путешествие-интервью продолжается).

Л.С. Вы проводите различие между кино о философии, или кино о философах, и философским кино?

А.Ш. Философского кино нет, по-моему, вообще сейчас в мире. Мне даже кажется, что то, что делал Годар, было не совсем философским кино. Все режиссеры слишком режиссеры. Практически нет ни одного сколько-нибудь интересного режиссера-философа.

Л.С. Кроме Шапиро...

А.Ш. Не знаю, не мне судить...

Л.С. Банальный вопрос: что дальше?

А.Ш. Что дальше? Есть очень некая идея. Называется «Проповедь». Нужно где-то тысяч четыреста (общий смех).

М.Ч. Нормальный бюджет.

А.Ш. Скромнейший. Проект во всех отношениях любопытный. Идея очень простая. В Грузии есть монастырь. (В Грузии, потому что там красиво, а не потому, что это Грузия). В этом храме собираются паства и проповедник. Остальное – это проповедь как таковая. Все как бы соблюдает некий внешний канон. Содержание проповеди должно разрушать все те привычные каноны и представления в содержании веры, которые актуальны на сегодняшний день. Вот и весь фильм. Есть горы, монастырь и собрание людей, один из которых как бы отдельно от своей воли говорит вещи для себя непривычные. Наверное, в каком-то психологически-актерском аспекте хотелось бы показать, что это чудовищно даже для самого проповедника и все остальное построено на динамике отношений паствы и проповедника. Все. Формат: начало проповеди – конец проповеди. Чистое содержание и развитие отношений в том герметичном пространстве, которое определено форматом проповеди.

М.Ч. О-у...

Л.С. Считаете ли Вы себя космополитом, в сократовском смысле? (общий смех).

А.Ш. Нет. Я очень привязан к самой главной топонимической измене, называется она Киев. Почему-то так произошло, что за пределами этого города я вообще не могу... Ну, вот с трудом с Вами разговаривал в Харькове.



Л.С. Кажется ли Вам, что для философии необходимо одиночество – для созерцательности, медитативности?

А.Ш. В каком-то аристократическом, а не навязчиво фатальном, смысле – да. Одиночество как самоопределение. Как способность выключить себя на время из какого-то, в общем, полезного и питательного процесса, коим является вся эта суета. Я иду в клуб для того, чтобы пофилософствовать, т.е. я собираю пару-тройку людей, с которыми можно вести на определенной территории совершенно невменяемые разговоры.

Л.С. Ваше отношение к официальной и официальной философии, которая представлена в стенах университетов Киева.

А.Ш. В общем, положительное, поскольку то, что условно делимо на официальную и неофициальную философию, создает прецедент самого философствования. Поэтому очень хорошо то, что в принципе есть некая усидчивость людей в отношении такого понятия как мысль.

Л.С. То, что Шопенгауэр когда-то назвал профессорской философией, говоря о типичной фигуре университетского книжника-философа. Относите ли Вы себя к такому? Каково Ваше отношение к так называемым университетским профессорам?

А.Ш. Я же сказал, что у меня не вызывает оторопи академический срез философствования. Судя по всему, люди, которые имеют к этому какое-то отношение, являются

частью этого условного интеллектуального поражения, очень условного, но на самом деле они создают сам формат, саму среду, хотя внутри себя они, естественно, понимают условность любого утверждения, конвенции и всего такого.

Л.С. А могли бы Вы перечислить круг имен любимых Вами философов?

А.Ш. Да, это очень просто на самом деле. Это Спиноза, Витгенштейн, Бергсон, Делез.

Л.С. От кого Вы шли к кому: от Делеза к Бергсону и Спинозе или наоборот?

А.Ш. От Делеза к Бергсону. А от Спинозы ко всем, потому что Спиноза предстоял любому последующему чтению в качестве первого опыта какого-то осмысленного погружения в чужую мысль.

Л.С. Что для вас есть процедура истины? Что значит проверка на истинность? Каковы критерии верификации истины по Шапиро?

А.Ш. Эти критерии, естественно, изначально определены неким трансцендентальным априори, учитывая всю их условность. Истина берет свое начало от тех квантов, которые связаны с неким априори.

Л.С. Вы же – имманентист-делезианец...

А.Ш. Нужно признать, что мы распределяем имманентное и трансцендентное сообразно своему недомыслию. То, что есть смычность, или диффузность, этих понятий, которые в общем, если не рассматривать субъекта оценки, вынести его за скобки, сами за себя ответят и разберутся в своем хаосмосе.

Л.С. Делез, смыкая эти понятия, все-таки оставляет место концепту однозначного Бытия.

А.Ш. Я же Вам говорю: однозначное Бытие – это биологический вид без всяких попыток расширить этот вывод, эту ключевую интуицию. Т.е. ключевая интуиция связана, собственно, с артикулированием феномена. Этот феномен называется материя. А дальше уже следует череда опосредований, которая всех доводит до тотального невротизма через никому не нужную комбинаторику, когда мы начинаем расставлять силы, оценивать какие-то потенциалы. Они не оцениваются, они существуют. И в той мере, насколько они существуют, они самодостаточны и самозначущи. Но принято считать, что значение привносит человек посредством каких-то определенных процедур ущербности. Учитывая то, что мы до конца никогда не сможем разобраться с тем, что является истинностным, мы все время ломаем на этот предмет голову. Как же нам с этим всем быть? Да никак не быть. Просто факт, что совесть не воспитана моим опытом, а пред-стоит, т.е. определяет его, и, соответственно, истинность для меня, возможно, навеяна какими-то флэшбеками или родовой травмой, может быть. Но в той же мере могу сказать, что это компонент искренне независимый от моего опыта, потому что она включает все последующие системы мышления, критики и всего остального. Здесь нужно просто расслабиться и получать удовольствие.

Л.С. Что для Вас является иницилирующим толчком для создания очередного фильма: кинотекст или опыт?

А.Ш. Текст – тоже опыт, толчка не существует. Я к этому так не отношусь, будто бы в толчке реализуется отдельный автономный волюнтаристский субъект. Т.е. я спокоен абсолютно: я спокоен к критике, я спокоен к славе, я спокоен к вниманию, я очень четко понимаю, что это все – не мое. Это честно.

Л.С. Вы когда-нибудь усаживали себя за труд сочинения философского текста?

А.Ш. Я все время пишу. Все время читаю и все время пишу. Читаю, минимум, несколько часов в сутки.

Л.С. Это философские тексты?

А.Ш. Не всегда.

Л.С. Если не секрет, что пишется? Это тоже часть проекта «Порожняк»? Или это отдельный какой-то проект?

А.Ш. Нет. Отдельный проект, который называется «Синтаксис». Он задан философскими переживаниями, поскольку все является материей философии.

Л.С. В связи с концепцией смерти автора, которую Вы исповедуете, будете ли Вы ставить на обложке свое имя? (общий смех).

А.Ш. Да, буду. Но не для того, чтобы стричь купоны, а для того, чтобы замкнуть некую лигу, которая в этой ситуации важна.

Л.С. Наиболее значимые для Вас режиссеры, круг значимых имен...

А.Ш. Фассбиндер – номер один. Может быть, единственный философ-режиссер. По киноязыку нет человека более искушенного в фантазме, который называется «философия кино». Это на сто процентов. Ну, наверное, еще Джармен – матерый человек, который снял великолепное кино. Они от-важные артмены, которые создавали про-

странство насилия. Без мук не бывает творчества, муки должны быть подлинными. Я имею в виду не муки творчества, муки – это намеренное, осознанное исключение себя из общезначимых порядков смысла. И тогда сам метод говорит от своего имени – это вне всякого сомнения... Фильм Джармена «Витгенштейн» – это великолепное художественное кино. Там нет вообще ощущения некой натянутой постановочности. Ведь каждый режиссер борется с этим. Но даже у самых великих, типа Германа, все равно чувствуется некоторая натяжка, некоторая мера условности, которая проявляется не в том, что называется «реализм», «социалистический реализм» либо какой-то еще -изм, а в том, как странно иногда совпадают методы материи, коей является кино, как она устанавливается, как она распределяет себя. Чем, таким образом, выступает к этому отношению сам автор? Это страшно слушать, когда самые великие начинают говорить на предмет своего творчества. Я даже специально не посмотрел документальный фильм Вендерса «Комната 666», в котором режиссеры рассказывали о своем творчестве, для того, чтобы не слышать Фассбиндера. Мало кто понимает вообще, что он делает в кино.

Л.С. А Вы считаете свою рефлексию частью Вашего творческого процесса, т.е. буквально: «понимаете», что делаете?

А.Ш. Я просто несколько сложнее мыслю, чем любой другой режиссер.

Л.С. Вы себя относите к мейнстриму или позиционируете себя как маргинал, для которого кино – нечто вроде провокации?

А.Ш. И то и другое утратило для меня всякое значение. Сейчас маргиналия уже не служит классическому воспроизводству мейнстрима, она уже лишилась полей, она уже никуда не выходит и ни к чему не призывает. Т.е. осталась чистая инерция движения привычного эстетического знака, который ничем не подпитан и не подкреплён.

Л.С. Последний вопрос. Что есть философия Шапиро?

А.Ш. Я не смогу лаконично ответить на этот вопрос. Ну, хотя, он понятен, наверное... (со смехом). Это – сумма схоластики.



Фильмография:

- «Декарт» – 2000
- «Цикута» – 2002
- «Путеводитель» – 2004
- «Harry people» – 2005
- «Спиноза» – 2007
- «Кастинг» – 2008
- «Съем» – 2008
- «Бес порно» – 2008

Кинорежиссер и философ **Александр Шапиро**



The background is a complex, multi-layered fractal pattern. It features a dense arrangement of glowing, organic shapes in shades of green, yellow, and cyan. The patterns resemble intricate, branching structures or perhaps a microscopic view of a biological specimen. The overall effect is one of vibrant, ethereal complexity.

КИНО- *PSYCHO* -АНАЛИТИКА

Філософ, культуролог,
психоаналітик, кінокритик

Ольга Брюховецька



Чому «теорія», а не «філософія»?

Мабуть трохи зухвало редагувати питання «Як можлива філософія кіно?», але для мене воно стоїть саме так. Насамперед тому, що слово «філософія» є достатньо проблематичним і потребує визначення, яке може зайняти значно більше зусиль, ніж питання можливості «філософії кіно». Це означає, що замість того, щоб міркувати над працями філософів (від Жюльєна Дельоза до Славоя Жижека), я говоритиму про «теорію кіно» (а точніше – film theory) як певний проект, який в кінці 70-х років минулого століття завоював місце серед академічних дисциплін, тобто інституціалізувався за допомогою кафедр, відділів, досліджень, антологій, курсів, конферен-

ЯК МОЖЛИВА (ПСИХОАНАЛІТИЧНА) ТЕОРІЯ КІНО? АБО «ПОСЛАННЯ» ТЕРЕЗИ ДЕ ЛАУРЕТИС

Ольга Брюховецька

Дипломант конкурсу на краще есе
El Topos Cinema Club

цій тощо. Власне йдеться про легітимізацію кіно як об'єкта академічного дослідження, внаслідок якого уможливилось, зокрема, і те, що філософи присвячують йому книжки.

Однією із важливих подій легітимізації теорії кіно була конференція, яка відбулась 22-24 лютого 1978 року в Центрі досліджень XX століття Університету Вісконсін-Мілвокі. Її організували дослідники літератури і тоді колеги по факультету Історії свідомості університету Каліфорнії в Санта Круз Стівен Гіс і Тереза де Лауретіс, за результатами конференції вийшла збірка «Кінематографічний апарат» (1980)¹.

¹ *The Cinematic Apparatus* / Ed. by T. de Lauretis, S. Heath. New York: St. Martin's Press, 1980. 180 p.



Стивен Гіс і Тереза де Лауретіс представляли європейську теорію в США. Стивен Гіс – британський марксизм (особливо у його роботах, головна з яких «Питання кіно» (1981), відчутний вплив Раймона Вільямса) і короткотривалу традицію британського психоаналізу, яка розроблялась у редакційній «політиці» надзвичайно впливового в 70-х роках журналу «Screen», членом редколегії якого Гіс був з 1972 по 1982.

Цей журнал проіснував завдяки гранту BFI з 1969 по 1989 (журнал продовжує виходити в Університеті Глазго, але вже з іншою концепцією), породивши так звану «Screen theory» – ярлик, який з переважно негативними конотаціями на цю «теорію», засновану на альтюссеріанстві, накидала грамшіванська гілка британського марксизму, представлена Бірмінгемським центром дослідження сучасної культури. У збірці робочих зошитів Бірмінгемського центру за 1972-1979 роки під назвою «Культура, Медіа, Мова» вміщено дві статті, які атакують журнал «Screen» і його «теорію» – «Нові розробки в теоріях мови і ідеології: критична записка» директора центру Стюарта Голла і «Тексти, читачі і суб'єкти» провідного дослідника центру Девіда Морлі, відомого своїм емпіричним, чи, точніше, «етнографічним» дослідженням ауди-

торії медіа.² Тереза де Лауретіс представляла континентальну, особливо італійську, семіологію (дослідження Умберто Еко), в подальшому вона стала однією із провідних представниць фемінізму і «феміністичної теорії кіно», однією із перших «продуктів» якої була її книжка «Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema» (1984).

«Послання» Терези де Лауретіс

Якщо говорити про те нове, що внесли жінки в теоретичне мислення, то це – включення в «теорію» обставин, за яких вона створюється. Мислення – не продукт метафізичного суб'єкта, абсолютного духа, воно здійснюється людиною, яка визначена і конкретними історичними обставинами свого часу, і конкретними обставинами персональної історії, своїм безпосереднім досвідом. Не можна сказати, що раніше цей зв'язок був відсутній, але він, як правило, не визнавався, не рефлектувався, він був «не вартий уваги», а отже залишався невидимим. Жіноче мислення (яке я свідомо не отожднюю з фемінізмом, але яке, безперечно, має з ним зв'я-

² Hall, St. Recent developments in theories of language and ideology: a critical note // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79 / Ed. by Stuart Hall. London: Routledge, 1992. P. 157-162; Morley D. Texts, readers, subjects // Ibid. P. 163-173.

Тереза де Лауретіс. 2006



FEMINISM
SEMIOTICS
CINEMA

TERESA DE LAURETIS



Дослідниця з феміністичної теорії кіно, психоаналітик, авторка книжок «The Cinematic Apparatus» (1980), «Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema» (1984), «Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction» (1987), «Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature, and Film» (2008) та ін.

зок) підняло цю темну сферу персонального/історичного на дискурсивний рівень.

Засадничим текстом тут може бути «Власний простір», в якому питання «жінка і література», що було запропоноване їй як тема для серії лекцій, Вірджинія Вульф переводить у щось цілковито інше, ніж теорія літератури, – вона говорить про кімнату/простір (a room), яка необхідна жінці для того, щоб писати, про свій гаманець, який магічним чином здатен народжувати десятифранкові купюри, про те, що чоловіки в Оксбриджі п'ють вино і їдять куріпок, тоді як жінки п'ють воду і їдять телятину з чор-

носливом (що не народжує піднесеного стану, в якому тільки й можлива насолода від інтелектуальних розмов). Зрештою, Вульф переводить питання «жінка і література» у питання, яке, здавалося б, стоїть геть зовсім в іншій площині: чому жінки бідні? Все це – революційні речі.

Вірджинія Вульф у 1928-му здійснює те, що потім, десь приблизно через сорок років, Раймон Вільямс назве «культурним матеріалізмом», а П'єр Бурдьє зафіксує у понятті «культурний капітал» (понятті, що вказує на цей «невидимий» аспект культурної діяльності). Вірджинія Вульф винесла на світло нерівність в культурі, яка увіковічується через фігури замовчування. Але зробила це через події повсякдення, які оформлюють і спрямовують наші думки, які стають відправними і поворотними точками для мислення.

Отож дотримуючись цього здобутку, я почну свої роздуми із персонального/історичного досвіду. Я пишу цей текст, повернувшись із семінару Терези де Лауретіс, який вона проводила на відділі гендерних студій Центрально-Європейського університету в Будапешті. Це був п'ятиденний семінар під назвою «Feminist Film Theory». Крім мене у групі викладачів із Східної Європи всі учасниці походили із літературних студій і, як і Тереза де Лауретіс свого часу, хотіли розширити сферу своїх досліджень, включив-

ши в неї кіно. Усі вони залишилися вкрай розчарованими, тому що замість зручного і компактного викладу (феміністичної) теорії кіно, Тереза де Лауретіс зачитувала фрагменти із своєї нової книги («Це буде дорога книга, тому, на жаль, ніхто не зможе її прочитати»), присвячені згаданому тексту Вірджинії Вульф, феміністичному політичному фільму «Born in Flames», а також «Трьом есе з теорії сексуальності» Фрейда.

Розчарування літературознавців, які «не отримали» теорію кіно, мені дуже добре знайоме, я його пережила значно раніше, і тому знаю, що воно не має прямого відношення до Терези де Лауретіс. Як всяке розчарування, воно породжується очікуваннями, і тут завжди слід ставити питання, чи не були ці очікування ілюзорними. У моєму випадку, досить рано усвідомивши, що кіно і психоаналіз – це дві речі, які мене цікавлять найбільше, я була заінтригована наявністю «психоаналітичної теорії кіно», і кожна згадка про її існування (яке подавалось як незаперечний факт) посилювала саспенс.

Щоправда із кількох загадкових фраз і формул (про фетишизм, про ідентифікацію, про позиціонування суб'єкта, про кінематографічний апарат тощо) було не зовсім зрозуміло, у чому полягає ця «теорія», але

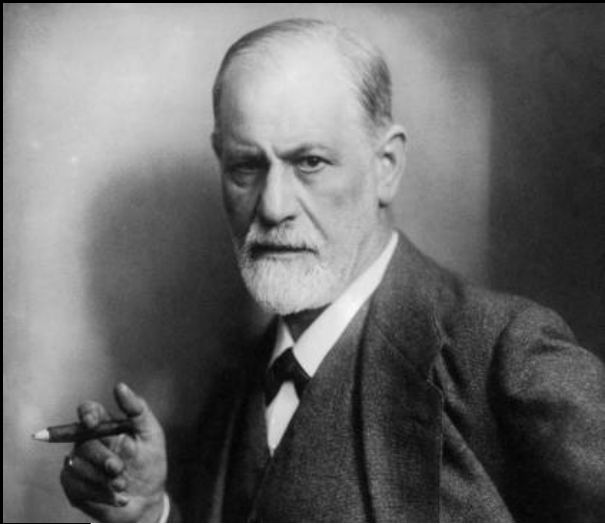
вони створювали очікування/ілюзії, що це все десь існує як цілісна, розроблена і струнка теоретична побудова. І це «десь», як слідувало з багатьох посилянь, було книжкою Крістіана Метца «Уявний означник: психоаналіз і кіно» (1977), особливо її знаменита перша частина, яка називається «Уявний означник» (що була опублікована в 1975 році у французькому Журналі «Communications» і того ж року перекладена англійською в журналі «Screen»). Усі багатозначні посилення на цю книжку передбачали, що там цю теорію можна знайти, вона там є.

Мені довелося довго чекати нагоди, коли хтось зможе привезти цю книжку з Америки, бо Амазон тоді ще не ходив до нас. І ось нарешті вона була у мене в руках. Яким же було моє розчарування, коли я виявила, що нічого нового в ній немає, і все, що було в ній цікавого, вичерпувалося вже добре мені відомими цитатами. Там не виявилось «психоаналітичної теорії кіно» як я її очкувала знайти, стрункої,



Британська письменниця **Вірджинія Вульф**. 1902

Зігмунд Фрейд. 1920



продуманої, якою можна оперувати. Тобто цитати були такими загадковими не тому, що відсилали до чогось більшого, що було в цій книжці, а тому, що в ній нічого більше не було.

Якщо скористатися лаканівською діалектикою бажання, оці загадкові фрази слугували як фантазійний екран, обман якого полягав в тому, що він нічого не приховує (анекдот про Зевксіса і Парасія із XI Семінару). Не можу сказати, що мені вдалось миттєво «перейти» фантазм «психоаналітичної Теорії кіно», навпаки, цей процес був довгим і болісним, але на момент зустрічі з Терезою де Лауретіс я вже була поза термінами чарів (зачарування/розчарування).

Послання Терези де Лауретіс було саме таким – «феміністичної теорії кіно» не існує, існує живий і складний процес теоретизування. Отже я впевнилася, що знаходжуся на правильному шляху, і що ті питання, які стоять переді мною, так само стоять і перед Терезою де Лауретіс. Тому для мене це був досвід не розчарування, а остаточного звільнення від чарів.

«Уявний означник»

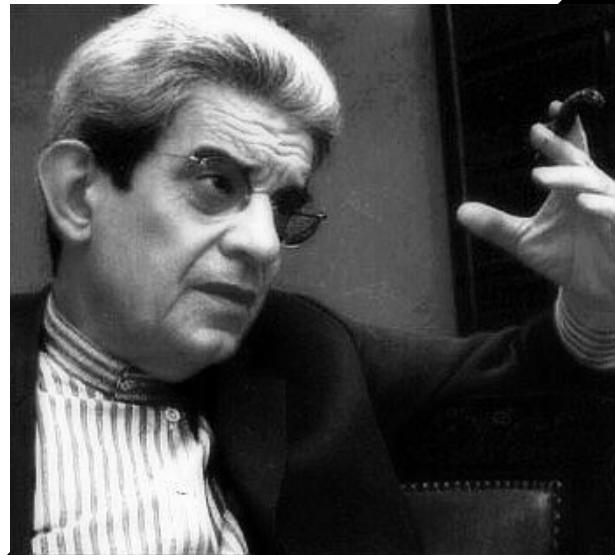
Найзнаменитіше поняття/концепція книжки Крістіана Метца розміщене в її назві – «уявний означник». Чому «уявний» і чому «означник»? Означник відсилає до лінгвістичної моделі кіно, до семіологічного проекту Метца, відомого під назвою великої синтагматики (Grand Syntagmatique), названий так тому, що Метц відмовився від тупикового завдання вичленування одиниць мови кіно. Тому лінгвістичні терміни «означник» і «означуване» використовуються Метцом значно ширше, ніж у Соссюра, і є мало не синонімами форми і змісту.

Залишимо осторонь питання правомірності такого розширення, але саме невдоволення своїм семіологічним проектом веде Метца в напрямку психоаналізу, який стає доповненням до нього. І це доповнення символізується додаванням лаканівського «уявного». Але чи справді воно є тим самим уявним, що в Лакана?

Метц говорить про уявне як «присутність у формі відсутності» (те, що поєднує в собі «певну присутність і певну відсутність»³. Він заявляє: «Кіно характеризується не уявним, яке воно може репрезентувати, а уявним, яким воно є від початку... Уявне, за визначенням, поєднує в собі певну присутність і певну відсутність. У кіно не лише фікційне означуване, якщо воно є, представлене присутнім у модусі відсутності, а й від початку – означник»⁴. Що мається на увазі? Кіно, пише Метц, «більш перцептивне» за інші мистецтва, але у порівнянні з театром кіно – це запис, «тіні» реальних об'єктів⁵. На перший погляд, коли Метц висновує: «унікальна позиція кіно лежить в цьому дуальному характері означника: надзвичайне перцептивне багатство, водночас, від самого початку відмічене дивовижною нереальністю»⁶, він не йде далі знаменитої фрази Горького «я був у царстві тіней», що вписується у філософську традицію, яка розглядає образи як «недосконалі» речі, їхні копії.

У статті, присвяченій «Iconographie Photographique de la Salpetriere», тритомній збір-

ці фотографій, зроблених для Шарко в рамках його вивчення істерії, Жоан Копжек розглядає – у притаманному для неї довгому відступі – дві відповіді цій філософській традиції – феноменологічну (Сартр) і психоаналітичну (Лакан)⁷. Перша заперечує онтологію образу (існує лише свідомість для себе і об'єкти в собі, а образ як опосередкування є лише відношенням інтенційної свідомості до об'єктів, він позбавлений влас-



Жак Лакан. 1957

³ Metz Ch. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1982. P. 44.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid. P.43.

⁶ Ibid. P.45.

⁷ Copjec J. Flavit et Dissipati Sunt // October. 1981. Vol. 18. P. 20-40.



ної онтології), друга – надає образу не лише онтологію, а й динаміку, здатність чинити опір (істерія як уявна хвороба, чи, точніше, хвороба уяви). «Якщо для Сартра бажання суб'єкта є тим, що спричиняє образ, для Лакана суб'єктові припущення образу є причиною бажання»⁸.

Цю відмінність між уявним у Сартра і Лакана можна прослідкувати на прикладі аналізу діалектики ока і погляду у фільмі «Вікно у двір», яку здійснює Міран Божович⁹. «За Сартром, ми не здатні побачи-

ти погляд, спрямований на нас, і можемо тільки сприймати його – ми досягаємо його за рахунок сліпоти щодо об'єкта, який його виявляє»¹⁰. «Тому що, – говорить Сартр, – сприймати світ означає дивитися, а Осягати погляд, спрямований на нас, не означає сприймати погляд як об'єкт, а означає мати свідомість того, що ти є об'єктом погляду»¹¹. Лаканівська діалектика ока і погляду не просто по-іншому описує ситуацію, вона описує іншу ситуацію.

Ось як пояснює це Божович: вікно Торвальда дивиться на Джефа інакше, ніж будь-яке інше вікно в дворі. Якби якесь інше вікно повернуло йому погляд – в той момент, в який він досягнув би це повернення, він, напевне, став би сартрівським об'єктом. Але у вікні Торвальда є щось, чого немає в інших вікнах, це «щось» – об'єкт-причина його бажання, тому «стикаючись із цим вікном Джеф може бачити себе лише у якості суб'єкта бажання»¹².

Несвідоме, пише Копжек, – концепція, розвинута з роботи над «уявною» хворобою, істерією, – була заміщена феноменологічною концепцією уявного. У феноменологічній традиції «уявне є формою свідомості, способом схоплювати, презентувати об'єкт. У Сартра «уявне є зрештою тією формою свідомості, яка виробляє об'єкт,

⁸ Ibid. P. 35.

⁹ Божович М. Человек позади своей же сетчатки // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. С. 141-157.

¹⁰ Там само. С. 147-148.

¹¹ Там само. С. 148.

¹² Там само. С. 149.

який вона бажає у тій формі, в якій вона може ним володіти; уявне заперечує (negates) об'єкт... для того, щоб заволодіти ним»¹³. Свідомість спрямовується на об'єкт, а не на образ, який є нічим іншим як відношенням свідомості до об'єкта», тоді як образ, який у французькій думці перекривається поняттям несвідомого, – це те, що чинить опір свідомості. Лакан просто повернув у фрейдівську систему це уявне, «перевизначивши його таким чином, що воно стало не заміщенням несвідомого, а його передумовою»¹⁴. Тобто йдеться не про симетрію, а про обертання. Як підсумовує Копжек, «згідно із доктриною феноменології, свідомість має властивість брати світ у дужки, тоді як для фрейдистів сама свідомість береться у дужки»¹⁵.

Як ці дві концепції уявного – феноменологічна і психоаналітична – співвідносяться з кіно? Невеличку, але широко відому статтю Андре Базена «Онтологія фотографічного образу» (1945) можна вважати найбільш послідовним осмисленням кінематографу в руслі «феноменологічної доктрини» – кіно постає формою свідомості, яка здійснює

муміфікацію уявного. Цікаво, що бажання зафіксувати тривалість, час, яке лежить в основі цього акту і яке Базен називає «комплексом мумії», викликає образ швидше єгипетських фараонів, ніж «батька революції» чи матусі Нормана Бейтса. Ще цікавіше, що на самому початку свого есе Базен говорить про нього як про психоаналіз кіно. «Комплекс мумії» – це інша назва для того, що Метц називає «присутністю у формі відсутності», і обидві спроби схопити специфіку кінематографічного «означника» (скористаємось тут Метцівським терміном) які їх автори вважають «психоаналітичними», такими не є вже хоча б тому, що психоаналіз не є універсальним, він не говорить про «кожне вікно».

«Rear Window». 1954



Кадр з фільму Альфреда Хічкока «Вікно у двір»

¹³ Copjec J. Flavit et Dissipati Sunt. P. 34-35.

¹⁴ Ibid. P.36.

¹⁵ Ibid. P.35.

Filmdeutung

Можливо, проблема якраз полягає у неправильній постановці питання – у хибності словосполучення «психоаналітична теорія кіно», яка передбачає, що кіно є достатньо автономною сферою, про «психоаналітичну теорію» якої можна легітимно говорити? Можливо, психоаналіз і кіно зовсім не обов'язково поєднувати в якусь «теорію»? Можливо, існують альтернативні шляхи читання одного через інше?

У цьому сенсі для нас цікава остання, четверта частина книжки Метца «Уявний означник: психоаналіз і кіно». Ця частина має назву «Метафора/метонімія, або уявний референт», і її, як правило (не без причин), ігнорують, хоча вона займає половину усього об'єму і – на відміну від перших трьох частин, які спершу публікувалися як статті, – вона спеціально писалася «для книжки».

Тут з'являється (обрамлена цензурою) вказівка на обставини її написання, яка може пояснити «непопулярність» цієї частини. Наводячи приклад зв'язку метонімії зі зміщенням (як механізмом первинного процесу) Метц говорить про те, що в момент, коли він пише цю статтю, у сусідів йде ремонт і неприємний звук «пневматичної дрилі» заважає йому працювати, тому він про себе називає цей текст, який ще не має назви, «стаття пневматичної дрилі». Аналізуючи далі цю «свіжу» фігуру, яка вказує на пер-

винний процес, Метц говорить, що «пневматична дріль» стала також і метафорою для всіх зовнішніх перешкод, які заважають йому працювати¹⁶. До них ми, безперечно, можемо додати і внутрішні перешкоди – хибні постановки питання, які функціонують у якості «внутрішньої» пневматичної дрилі. Хоча читання більшості тексту книжки Метца заглушується дрелями цих хибних питань, саме остання, забута, частина видається мені найперспективнішою – оскільки в ній Метц намагається розпочати проєкт риторики фільму, щоправда, постійно загрузаючи в аналогіях з мовою.

Фігури – це реванш образів над мовою. Назва статті Жоан Копжек «*Flavit et Dissipati Sunt*», біблійська фраза, викарбувана на монетах на честь перемоги над непереможною Армадою, це назва, яку Фрейд хотів використати, але так і не використав, для свого розділу у спільній з Бреєром роботі «Дослідження істерії». Для Копжек цей біографічний випадок є прикладом складних стосунків Фрейда із образами, уявним, тим, що чинить опір, і тим, що, зрештою, привело його до відкриття психоаналітичного невідомого. Ще складнішим було фрейдове ставлення до кіно, явища, яке, за блискучим визначенням Терези де Лауретіс, поєднує в собі два аспекти фантазії як фундаментальної людської діяльності – уяву (*imagining*) і

¹⁶ Metz Ch. The Imaginary Signifier. P. 161-162.

зображення (imaging)¹⁷ – етимологічна і змістовна близькість яких, на жаль, губиться в українському перекладі. Зображена Фантазія не може бути аналітичним інструментом, вона має лишатися об'єктом аналізу.

Серед небагатьох згадок кіно у Фрейда – сумнів у тому, чи можливо адекватно виразити абстрактні психоаналітичні поняття пластичними засобами, який він висловив у листі до Карла Абрахама, пояснюючи відмову співпрацювати у постановці «першого психоаналітичного фільму» – «Таємниці Душі» Г. В. Пабста¹⁸. Чи суперечить цьому заява Жижека, що для того, щоб зрозуміти лаканівське Реальне, треба подивитися «Чужого»? Таке значення образів обумовлено специфікою самого поняття, яке позначає те, що не піддається символізації.

Якщо фігури – це реванш образів над мовою, а психоаналіз, як показує Жоан Копжек, це спроба говорити про те, що чинить опір, і таким чином відкрити до нього доступ, мовою неминуче сповненою образів, фігур, то «пневматична дріль» Метца – це

¹⁷ De Lauretis T. Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly* // *Signs*. 1999. Vol. 24. No. 2. P. 306.

¹⁸ Lebeau V. *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*. London, New York: Wallflower, 2001. P. 34.

справді плідний проект, в якому варто шукати відповідь, яким чином можлива – ні, не теорія кіно, – а інтерпретація фільмів, «публічних фантазій», як їх називає Тереза де Лауретіс¹⁹.

Семінар Терези де Лауретіс дав для цього непоганий матеріал. Ми обговорювали



Славой Жижек. 2004

¹⁹ De Lauretis T. *Popular Culture*. P. 306.



Режисер **Лізі Борден**. 1983



«Born in Flames», феміністичний політичний фільм 1983 року, який – у дусі тодішнього контр-кіно – поривав із реалістичною ілюзією класичного нарративного фільму, – головного об'єкта критики теоретиків кіно 70-х років.

Основною метафорою цієї «Теорії» була альтюссерівська інтерпеляція, а точніше уявна сценка, в якій поліцейський окликає

перехожого «Гей, ти!», і той впізнає себе адресатом цього оклику, – в цей момент він стає суб'єктом ідеології. Загальним місцем теорії кіно 70-х було те, що класичний нарративний фільм (під яким мали на увазі переважно голлівудське кіно 30-х – 50-х років) здійснює інтерпеляцію, позиціонуючи суб'єкта/глядача. Тоді як контр-кіно, підриваючи реалістичну ілюзію, позбавляючи суб'єкта визначеного місця у Фантазійному/фіктивному світі, призначеному для його погляду, унеможлиблює ідеологічну операцію інтерпеляції. Іронія полягала в тому, що якраз у фільмі «Born in Flames» інтерпеляція не зникла, а відверто здійснювалась – одна із головних героїнь, Honey, починала своє підпільне радіомовлення звертаючись прямо в Камеру із фразою: «Black woman, be ready!», дослівно відтворюючи інтерпеляцію, яка окрикала нас усе наше піонерське дитинство (для тих, хто уник такого щастя, – це звучало так: «Піонер, будь готовий!» – на що піонер, як справжній тоталітарний суб'єкт, мав не лише впізнати себе у цьому оклику, а й відповісти: «Завжди готовий!»).

Зрозуміло, що глядачки фільму «Born in Flames», якими були переважно інтелектуали (наприклад, Тереза де Лауретіс), не мали повторювати «завжди готові!», як і не мали його повторювати радіослухачки у фільмічному просторі, але вони уявляли,

що хтось готовий, вони уявляли, що хтось впізнає себе адресатами цього оклику. Пояснюючи свій вибір саме цього фільму для нашого семінару, Тереза де Лауретіс сказала, що тоді, коли він вийшов – а це був період розквіту фемінізму, – те, що її захопило у цьому фільмі, було різноманіття жінок (чорні жінки, лесбійки, Жіноча армія, панки, матері-одиночки), які попри це об'єднуються для спільної боротьби за звільнення, для жіночої революції.

Однак у цій множинності голосів показово були відсутні білі жінки з академічної сфери, які і були (як Тереза де Лауретіс) основною аудиторією фільму (спроби показати його в позаакадемічній/інтелектуальній сфері, які у дусі тих часів активно здійснювались, не викликали такого ж ентузіазму у глядачів). Він був і залишається (як показали відгуки деяких учасниць семінару) «публічною фантазією» академічних феміністок. Він був і залишається тим «вікном», в якому лежить об'єкт-причина їхнього бажання. Саме в цій конфігурації для них екран стає місцем проектування бажання, створюючи обман, що за ним щось є – реальний рух об'єданого жіночого опору.



Нонеу здійснює інтерпеляцію
Кадр з фільму Лізі Борден «Born in Flames», 1983



Философы

Олег Перепелица

Ольга Храброва

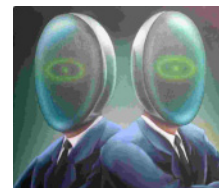


У философа есть существенное преимущество перед модерными учеными. Не имея (строго фиксированного) предмета исследований, он может обращать свой взгляд на что угодно. Логично, что этот взгляд устремляется и на экран. Мы – первая культура, которая окружила себя движущимися (кинематическими), «живыми» картинками. Стало быть, чтобы разобраться в себе, мы стремимся постичь сущность, специфику этого фантазмагорического феномена и, как помним, важнейшего из всех искусств. Так что философия кино – неплохая возможность для инфляции философского взгляда.

Тем не менее, философы нередко обходят стороной эротический кинематограф, хотя эротика, по сути, это то, что, прежде всего, объединяет философию и кинематограф.

«НАЗОВИ МЕНЯ СВИНЬЕЙ»

Олег Перепелица и Ольга Храброва



Tinto Brass. «Mon Amour» and oth.

Поддержим Лауру Малви в том, что эротический взгляд и скопофильское удовольствие делают кино столь желанным и все-таки сильным, пусть даже это и мужской взгляд, очарованный женской фигурой.

Наш же взгляд направлен на кино культового эротического режиссера – Тинто Брасса, а конкретнее – на фильмы позднего периода его творчества, которые именуют «спагетти-эротикой» (по оценке «Энциклопедии кино Кирилла и Мефодия 2002»).

Принимая всерьез итальянскую шутку о том, что Брасса смотрят только подростки, матросы и стареющие порнократы, мы хотим расширить его аудиторию и отдать должное вышеназванным лицам, выделив знаковые аспекты творчества итальянского мастера.

Во-первых, Брасс выражает возможность (или, если хотите, страсть) кинематографа. Это – вуайеризм. Кино имитирует, бесконечно (подобно бесконечным зеркалам в фильмах Брасса) отражает реальность, давая нам (созерцателям/вуайерам) возможность заглянуть в жизнь других людей, приоткрыть ширму приватности и интимности, сохраняя свою анонимность. Но у вуайеризма сугубо эротическое основание, а эротизм связан со своеобразным сообщением (Ж. Батай) другому своей тайны. Именно в вуайеристской топике «художник делает нас *соучастниками*» («Подглядывающий»), *возбуждая* нас актом/эффектом подглядывания. И уже в силу того, что, как замечает Брасс, «все мы в большей или меньшей степени созерцатели» («Созерцатель»), мы склонны к кинематографу, божеством которого является Эрос.

Во-вторых, Брасс выражает возможность *игрового* кинематографа. Это – эксгибиционизм. Актеры играют (в) реальность, изображают, отражают, наконец, просто *показывают* реальность. Но, прежде всего, они показывают себя. Желание показаться делает актера актером, так что хорошего актера, подобно одной из брассовских героинь, уже сама мысль, что миллионы людей могут его/ее увидеть, должна приводить в

экстаз («Почта Тинто Брасса»). Но, естественно, совершенным актером является женщина, которая всегда играет, по меткому замечанию Ф. Ницше, «выдает себя за», показывается, но при этом всегда остается загадкой. Таким образом, кинематограф возможен только благодаря этому фундаментальному различию между вуайеристами и эксгибиционистами, которое коренится в онтической двойце, божеством которой является Эрос.

В-третьих, Брасс выражает *цель* кинематографа. Это – соблазн. Кино стремится увлечь нас, прежде всего, движением образов, которые, как отмечает Брасс, должны дольнуть над нами («Почта Тинто Брасса»). Ув-



Культурный эротический режиссер **Тинто Брасс**



лечь и соблазнить, вызвать (возбудить) в нас чувства. Актер – это тот, кто создает тот или иной образ. А женщина, если верить Ж. Лакану, уже по определению есть только образ. И далее, она, как отметил Ж. Бодрийяр, тем и отличается от мужчины, что является воплощением соблазна. И если кинематограф возможен, то возможен в силу того, что созерцающий (зритель) может быть очарован, а богом очарования, как мы знаем, также является Эрос.

В-четвертых, Brass демонстрирует множественные возможности кинематографа как *особого* искусства, в потоках кинезиса которого преломляются музыка, танец, поэзия, мемуары, живопись, фотография, телевидение – все, что задето эротическим очарованием.

Художника (бросая дилетантский взгляд) узнают, прежде всего, по форме, стилю, спо-

собу репрезентации и набору символов, знаков. Brass отвечает всем этим критериям узнавания. Brass подчеркивает, что эротическое искусство определяется не тем, что показывать, а *как* показывать. Язык/кинематика сообщает нам эротическое переживание. Именно поэтому «эротика невозможно сфальсифицировать как по форме, так и по содержанию» («Созерцатель»). Соответственно, у нас не может быть четких критериев, как показывать, поскольку «рассудочность неизбежно вносит отрицательный элемент». Эротика невозможно определить рациональным способом, ибо она адресована к чувствам. Ее можно лишь почувствовать. Точнее, можно лишь испытать эротический эффект, состоящий в чувственном экстазе или возбуждении, которое, кстати, не позволяет нам установить различия между эротикой и порнографией (см. «Mon Amour»).

Что же касается содержания, то здесь Brass исходит из постмодернистского принципа, заключающегося в том, что невозможно обнаружить большую или меньшую степень действительности между реальностью и грезами. Brass говорит: «В некоторых фантазиях правды даже больше, чем в самой жизни» («Почта Тинто Брасса»). Это, с другой стороны, сообщает нам о предпочтении принципа удовольствия (реального желания и страсти реального) принципу реальности.

И, наконец, Брасс отмечает познавательную функцию изображения секса, прямо указывая, что, среди прочего, секс «является лакмусовой бумажкой душевного состояния, образа мыслей и чувств человека, т.е. выражением внутреннего мира, увеличительным стеклом, сквозь которое можно рассмотреть самое сокровенное движение человеческой души», и даже больше, говорит он, «по сексуальным настроениям персонажей можно вывести объективное суждение об их личности» («Созерцатель»). Или, другими словами, «тело никогда не врет» («Шалунья»). Добавим от себя, даже когда оно врет, оно не врет в том смысле, что оно всегда выдает в себе субъекта (как бы следуя обратной логике знаменитого парадокса «Лжец»).

Именно с учетом этого можно объяснить содержание фильмов Брасса. Он, в отличие от сексистских фильмов (например, «Private» или «Hustler TV»), показывает, прежде всего, женщину, которая рассказывает историю *своих* фантазий. Именно женщина является субъектом брассовского языка/кинематики. Она, во-первых, субъект повествования, во-вторых, субъект желания и, в-третьих, субъект совращения. Тем не менее, эта субъективность воплощается в главном брассовском образе – заде.

Точнее – *говорящем* заде. Женская задница, несомненно, представляется объектом, манящим, соблазняющим, преисполненным *jouissance* объектом. Она кажется одновременно желающей и желанной, соблазняю-



Желающий и желанный, манящий объект

щей и соблазнительной, и, конечно, как у Батая, смеющейся, точнее, насмехающейся. Мы видим совершенный манящий объект, в котором отражаются и фокусируются все желания. Однако для Брасса характерно изображение задницы в момент, когда женщина пишет, говорит или думает, спит или грезит.

В конце концов, именно задница и желает, соблазняя вуайериста-зрителя, разгорячая его желание. И мы, конечно, знаем, что рот, руки и голова участвуют в повествовании, но именно задница (ре)презентирует желание само по себе и его субъект-объектную форму, погруженную в парадоксы обратимости.

Задница к тому же двусмысленна, как двусмысленна женщина. Поэтому важным аспектом брассовской эстетики выступает анус. Вспомним: Р. Барт подчеркивает, говоря о де Саде, что для последнего женщина предпочтительнее мужчины в силу наличия у нее двух отверстий. Это гетерогенное пространство для выбора между двумя возможностями, позволяющее женщине управлять мужчиной и его фантазматическими желаниями, принуждая его к постоянному выбору.

В этом смысле, говорящий зад воплощает именно субъекта, повествующего свою историю, которая всегда имеет альтернативу, точнее, у зада нет одной-единственной ис-

тории, хотя все истории имеют к нему отношение. И каждый мужчина имеет отношение к той или иной истории (В «Mon Amour» одна из героинь связывает это с «приоритетами», отдавая «черный вход» любовнику, а «парадный» – оставляя за мужем), характеризуется лишь своим отношением к желающему заду.

Брассовская женщина олицетворяет естественность как таковую. Эта женственная женщина стоит в оппозиции к фаллическим, выхолощенным, лишенным особенностей женщинам-манекенам разного рода плейбойевского мейнстрима. Брассовская эротика не стремится к искусственно преобразованным образам женского. Фетишистский эффект Брасса, т.о., не связан с кастрацией. Волосатые подмышки и лобки, в которых Брасс усматривает подлинный эротизм, как вторичные половые признаки свидетельствуют о половой зрелости и животной страсти, излучают аромат соблазна.

Наконец, все это усиливается навязчиво повторяемым знаком, именованием. «Свинья» и «поросенок» – наиболее частые эпитеты в эротической вселенной Брасса. «Назови меня свиньей!» – призывает героиня фильма, чтобы испытать подлинное *joissance*, регрессируя к чисто животному, что достигается (человеком) только в сфере языка. Язык, собственно, и есть простран-

во, в котором разворачиваются эротические эффекты. «Грязная свинья» – «сингулярное животное» (К. Фабр-Васса) – выражает чистую сексуальность и одинаково применимо как к женщине, так и к мужчине. В конце концов, «свинья» выражает животную страсть как таковую.

Здесь особо надо выделить последнюю новеллу «Назови меня свиньей» из «О женщины!», где эксгибиционирующая женщина узнает, что на самом деле наблюдают не за ней, а за ее партнером-мужчиной. Короче говоря, объектом взгляда другого является именно мужчина, который, узнав об этом, стремится скрыться, гасит свет. Именно женщина принуждает его этого не делать, призывая узнать, посмотреть, «кто на самом деле свинья». В это время в кадре появляется сам Брасс со своей постоянной спутницей – сигарой. Это очень символическая сцена, сообщающая о нескольких (сокрытых, скрывающихся) субъектах и объектах видения.

Она, в общем-то, раскрывает весь смысл эротики Брасса, который передается бесконечной чередой зеркал. Зеркала позволяют все представить в постоянной игре

отражений. В зеркалах каждый субъект объективирован. Они множат ракурсы и показывают субъект-объект целиком. В зеркале Я выступает одновременно вуайеристом и эксгибиционистом.

Стоит обратить внимание на форму зеркала у Брасса. Режиссер, как правило, избегает прямых углов. Это касается вообще округлого арочного пространства в целом и зеркал в частности. Вселенная Брасса округла. Она тяготеет к женственным изгибам и округлостям. Круг, овал, эллипс – таковы формы ягодичного мира брассовских зеркал, в которых мы должны (рано или поздно) увидеть и свое отражение.



Кадр из фильма Тинто Брасса «Mon Amour»

Филолог, психоаналитик, киновед

Ольга Блекледж



...You think «Beauty».
No, this is not beauty.
This is the rest of it,
The rest of beauty,
What remains of beauty,
What is visible...

B. Bargeld. Beauty

Фильм Сэма Мендеса «Красота по-американски» начинается с монолога главного героя, Лестера Бернхэма. Зритель узнает, что жизнь Лестера на момент начала фильма протекает совершенно обыденно и весьма несчастливо. Его близкие, жена и дочь, не ждут от него никаких неожиданностей и считают его «величайшим неудачником», и Лестер вполне согласен с такой оценкой. Сам он также не ждет ничего от своих близких, он устал и от них и

МЕЖДУ СМЕРТЬЮ И СМЕРТЬЮ: О ФИЛЬМЕ СЭМА МЕНДЕСА «AMERICAN BEAUTY»

Ольга Блекледж

Samuel Alexander Mendes
«American Beauty» (1999)

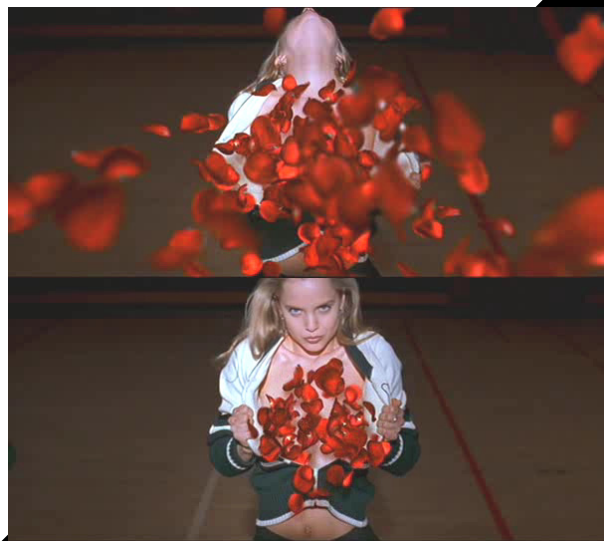
от своей жизни, он живет в состоянии символической смерти. Потеряв Воображаемое, Лестер существует исключительно в реальности, в механистическом мире повторений, окруженный объектами, репрезентирующими смерть. Фотографии его дочери Джейн и жены Кэролин, наполняющие его дом (на которых все трое выглядят намного счастливее), представляют собой символы его утраты – отсутствующее Воображаемое не может восполнить разрыв между реальным и символическим регистрами¹. И только возвращение Воображаемого дает Лестеру новую «жизнь по-

¹ Р. Барт называет фотографию «микроопытом смерти». См. об этом: *Барт Р. Camera Lucida. Комментарии к фотографии*. М.: Ad Marginem, 1997. С. 4-29, 51-52, 139.

сле смерти». Пробыв, по словам Лестера, «в коме 20 лет», он «пробуждается ото сна». Таким образом, на протяжении фильма Лестер живет между двумя смертями – символической и реальной.

Первым толчком к пробуждению является его знакомство с подругой дочери, Анжелой. Впервые Лестер видит Анжелу, лидера группы поддержки школьной спортивной команды, в дважды символической ситуации – исполняющей «ритуальный» групповой танец в перерыве между частями матча. «С первого взгляда» Лестер видит только Анжелу – остальные как бы исчезают со «сцены», точнее, со спортивной площадки. Также исчезают и зрители с трибун. В воображении Лестера они вдвоем существуют в огромном зале, где Анжела танцует для него, а он один смотрит на Анжелу. Танцуя, Анжела распаивает курточку, из-под которой вылетает облако красных лепестков роз. Именно этот момент означает начало «пробуждения» Воображаемого. В одном из первых кадров фильма Кэролин, жена Лестера, держит свежесрезанную красную розу². Красные розы растут перед их домом, букеты этих

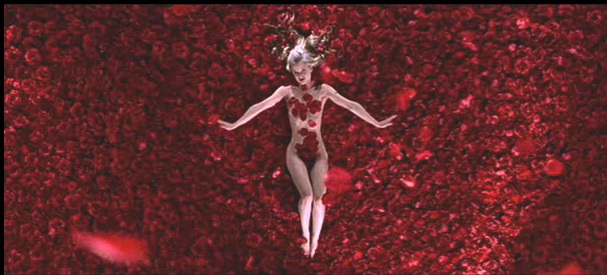
роз украшают и сам дом. В момент танца Анжелы красная роза, сформированный, застывший, неизменный (неспособный изменяться), мертвый символический объект, распадается на множество «живых» – движущихся воображаемых лепестков. Думая и видя сны об Анжеле, Лестер всегда представляет ее в облаке из лепестков роз, что, с одной стороны, подчеркивает нереальность его фантазий, а с другой – иллюзорность того, как он видит Анжелу. «You are... spectacular» – говорит Лестер Анжеле. Игра слов (в английском языке «spectacular» – ве-



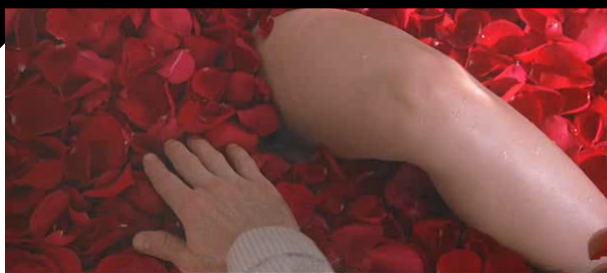
Воображаемое. Анжела. «American Beauty», 1999

² Именно этот вид роз (American beauty) дал название фильму.

Идеальный образец. Классическое «ИМАГО»



Став доступной, Анжела перестает быть «Имаго»



ликолепный, «spectator» – зритель) подчеркивает визуальную значимость образа Анжелы для Лестера и его роль как зрителя. Образ Анжелы обладает всеми признаками «классического» имаго³: идеальностью – это

³ Горных А. А. Воображаемый «другой» Ж. Лакана // Топос. 2001. № 1(4). С. 45.

завершенный, совершенный, целостный, правильный образ; иллюзорностью – этот образ находится только в воображении Лестера; формативностью – появление Анжелы, спровоцировав пробуждение Лестера, положило начало необратимым процессам в его жизни; отчужденностью – Анжела изначально недостижима для Лестера (став доступной, она перестает быть имаго).

Окончательное пробуждение Лестера наступает после знакомства с Рикки Фиттсом, парнем, живущим в соседнем доме, который становится для него «личным героем». Целостная, отлаженная система Лестера, в которой работа представляется как некая неизменная рутина, дает сбой – череде символических повторений приходит конец. Подобно главному персонажу фильма «Робот-полицейский», описанному С. Жижекком, Лестер «...начинает вспоминать фрагменты своей прошлой, “человеческой” жизни (в случае с Лестером – полноценной прошлой жизни, жизни, в которой было место Воображаемому) и тем самым проходит процесс ресубъективизации»⁴. Взгляд «другого» – Рикки – возвращает Лестеру его самого, жившего полноценной жизнью двадцать лет назад.

Обретя Воображаемое, Лестер обретает единство, создающее в нем состояние напряженности, поскольку он начинает вос-

⁴ Жижек С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру // http://www.vusnet.ru/biblio/archive/jijek_glada.

принимать себя как желание, и притом желание неудовлетворенное⁵. Лестер разрывает ежедневную цепь символических повторений и полностью меняет свой образ жизни: бросает престижную работу в редакции журнала и переквалифицируется в работника ресторана быстрого питания, как и двадцать лет назад, употребляет марихуану, начинает заниматься спортом (создает свой новый физический образ) и, наконец, покупает автомобиль – «мечту своей молодости» Pontiac GTO 1972 года ярко красного цвета. Но, разорвав эту цепь, Лестер начинает необратимый путь регрессии в Реальное. Освобождение Лестера является первым шагом на пути к реальной смерти, началом своеобразного процесса пелевинской «актуализации мертвеца»⁶.

Поскольку «в Воображаемом господствует «запрос» на признание, направленный на других»⁷, для Лестера становится важным,

⁵ Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955). М.: Гнозис/Логос, 1999. С. 238.

⁶ «Единственной реальностью за тем новым очарованием, которое приобретает для человека воображаемая функция, является на самом деле прикосновение смерти». См.: Лакан Ж. Варианты образцового лечения // Лакан Ж. Семинары. Книга 2. С. 487.

⁷ Горных А. А. Лакан Жак // Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерсервис, Книжный Дом, 2001. С. 406.

чтобы его замечали. «Мне по горло надоело, что ко мне относятся так, как будто я не существую», – говорит Лестер жене и дочери. Своими действиями он заставляет других обратить на себя внимание. Однако, поскольку бунт Лестера носит характер отрицания, он требует негативного признания, видения себя как «негативного» субъекта.

В целом, тема «видения», «смотрения» и «вглядывания» является одной из главных в фильме. Одно из ее направлений развивается в образе Рикки, «героя» Лестера. Рикки постоянно ходит с камерой и снимает.



Лестер. Регрессия в Реальное. «American Beauty»

«Наблюдающий». Рикки-вуайер: «агент Смерти»



«Зрелище, не погруженное в память, не допущенное к источникам Мнемозины, остается бессмысленным набором бессвязных фрагментов»⁸. Для Рикки зрелище стано-

⁸ Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 9.

вится источником памяти. «Мне нужно помнить» – отвечает Рикки на вопрос Джейн, «зачем ты все это снимаешь», т.к. перед ним – пример его матери, превращенной его отцом, полковником Фиттсом, в механистический, ничего не помнящий живой труп. Однако, как отмечает Р. Барт, фотографируя (или снимая на камеру, как в случае Рикки), под предлогом сохранения жизни фотографии производят Смерть⁹. Рикки же можно назвать двойным «агентом смерти»¹⁰, так как самые любимые объекты Рикки – мертвая птица, танцующий на ветру целлофановый пакет и т.д. – это образы смерти.

В отличие от своего отца, коллекционирующего символы смерти (оружие, нацистские атрибуты и т.д.), Рикки, «убив» смерть дважды, коллекционирует ее в образах. Может быть, именно это ощущение власти над Реальным придает Рикки такую, как говорит Джейн, «нереальную» уверенность и спокойствие? Парадоксально, но за вещами, образами смерти Рикки видит жизнь. «За вещами существует целая жизнь... эта невероятно доброжелательная сила, которая хочет, чтобы я знал – нет причины бояться», – говорит он. И, действительно, кажется, что Рикки ничего не боится. Даже столкнувшись с реальной смертью в образе мертвого Лестера и буквально заглянув ей в лицо, он улыбается в ответ на улыбку Лестера. Но,

⁹ Барт Р. Camera Lucida. Комментарии к фотографии. С. 139.

¹⁰ Там же. С. 138.

увидев «откровение Реального» – лужу крови Лестера, Рикки в ужасе отшатывается. Символическая роза, рассыпавшись на множество воображаемых красных лепестков, трансформировавшись в образ красной машины Лестера, превращается в красную бесформенную лужу, – Реальное окончательное, тот объект, который больше и не объект уже, а нечто такое, перед лицом чего все слова замирают, а понятия бессильны, – объект страха¹¹.

Рикки – классический вуайер. Живя напротив дома семьи Бернхэмов, он постоянно ведет наблюдение из своей комнаты и снимает крупным планом то, что происходит в доме. Подобно Джеффу из «Окна во двор» Хичкока, Рикки «наблюдает за своими соседями как энтомолог, который мог бы наблюдать за насекомым при помощи лупы до тех пор, пока бы не осознал тот факт, что с ним могут проделывать то же самое – наблюдать за ним, как за насекомым, под увеличительным стеклом»¹². Что и происходит, когда Рикки выходит из своей комнаты и попадает на «сцену» – он становится объектом наблюдения своего отца, полковника Фиттса.

Интерес полковника Фиттса к дому Бернхэмов не случаен: Лестер – идеальное «мое Я» Фиттса (Если Лестер и не начинает, как Антигона, излучать возвышенную красоту с того момента, как он вступает в пространство меж двух смертей, между своей символической и своей реальной смертью¹³, он тем не менее становится весьма привлекательным сексуальным объектом). Будучи активным гомофобом, Фиттс является гомосексуалистом, тщательно скрывающим свое желание. Фиттс вынужден скрывать свое желание из-за того, что оно не вписывается в его порядок культуры, в его язык. (Фиттс – раб армейского дискурса). Не случайно столь важным для Фиттса оказывается язык – центральное понятие для определения сущности Символического, а именно Символическое оказывается силой, доминирующей и над Реальным, и над Воображаемым¹⁴.



¹¹ Лакан Ж. Семинары. Книга 2. С. 235.

¹² Божович М. Человек позади собственного глаза // Топос. 2000. № 3. С. 117.

¹³ Жижек С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру.

¹⁴ См.: Горных А. А. Лакан Жак. С. 407.

Смерть Лестера. Выход из тупика Воображаемого



Поскольку Воображаемое представляет для Фиттса смертельную (в прямом и в переносном смысле) опасность, он стремится структурировать его посредством Символического – порядка и дисциплины, которые он навязывает и Рикки, т.е. запрета. «В жизни есть правила. Тебе нужна структура, тебе нужна дисциплина», – убеждает сына полковник Фиттс. Инстанция запрета – «Имя Отца»,

или все то, что в культуре встает между субъектом и объектами желания (писанные и неписанные законы, нормы, правила, обычаи и т.д.) в фильме получает буквальную трактовку в лице полковника Фиттса, с одной стороны, а с другой, он же и является непосредственным адресатом этого запрета. Эти слова Фиттс говорит себе и про себя, так как именно он нуждается в подавлении Воображаемого.

Фиттс, попавшись на удочку Символического¹⁵, из своих наблюдений сделал неверный вывод, что Лестер – тоже гомосексуалист. Поскольку влюбленность в принципе нарциссична¹⁶, Фиттсу необходимо признание его желания со стороны его идеального Я. Так как символический обмен не состоялся – Лестер не отвечает на «запрос» Фиттса на отношение, на любовь, – Фиттс, поставивший на карту собственную идентичность, переживает агрессивность, вызванную противоречием между своим я и образом другого¹⁷. Единственным выходом из тупика Воображаемого для него теперь становится разрушение того, кто таит в себе отчуждение¹⁸, и Фиттс убивает Лестера.

¹⁵ Фиттс называет утреннюю пробежку гомосексуальной пары, живущей по соседству, «парадом гомосексуалистов», и принимавший в ней участие Лестер был автоматически стигматизирован посредством переноса значения.

¹⁶ Лакан Ж. Семинары. Книга 2. С. 237.

¹⁷ См.: Горных А. А. Лакан Жак. С. 407.

¹⁸ Лакан Ж. Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954). М.: Гнозис/Логос, 1998. С. 227.

В ловушку Воображаемого попадает также и Кэролин. Свою работу риэлтера она рассматривает как «продажу образа» (selling an image), который она постоянно пытается структурировать. Пытаясь добиться успеха, она берет на вооружение девиз своего любовника, преуспевающего коллеги-риэлтера Бадди Кейна: «чтобы быть успешным, нужно всегда излучать образ успеха». В английском языке глагол «излучать» звучит как project, т.е. девиз Бадди – являться проектором, или источником образа, имаго. Кэролин не удается достичь успеха Бадди Кейна, кроме того, когда Лестер узнает об их связи, Бадди бросает ее. Кэролин пытается, как обычно, найти спасение в символической структуре, на этот раз – фразе «Я не жертва, я отказываюсь быть жертвой», которую она методично повторяет. Однако это приводит ее к тем же результатам, что и полковника Фиттса – она хочет убить Лестера, в котором теперь видит причину всех своих неудач. Замысел Кэролин остается невыполненным только по той причине, что к тому времени, когда она возвращается домой, Лестер уже убит. Выбросив пистолет, Кэролин открывает шкаф и обнимает висящую там одежду Лестера. Происходит своего рода консолидация образа – уже невозможно перебирать множество имаго, и Кэролин пытается создать целостный, по-смертный, неизменный образ своего мужа, некое имаго, которое подошло бы для надгробного памятника Лестера.

Примечательны также кадры, в которых показывается уже мертвый Лестер: его простреленная голова (образ смерти) лежит на столе, на котором стоит фотография его семьи (лицетворяющая символическую смерть) в луже крови (Реальное). Тема смерти в фильме постоянно пересекается с темой красоты. Рикки обосновывает свой интерес к мертвым объектам тем, что они красивы. Однако Рикки находит красоту не только в смерти. Он говорит: «Иногда в мире так много красоты, что я чувствую, что не могу вобрать в себя ее всю». «Иногда мне кажется, что я вижу слишком много красоты вокруг, и это слишком много для меня», – вторит ему Лестер. У красоты и смерти есть два общих свойства – визуальность и невидимость. Как и красота, так и смерть, имеют свое внешнее выражение и считаются таковыми только под взглядом смотрящего. Как и смерть, так и красота, ускользают, от них остаются только их образы и символы, а их сущность остается непостижимой.



Английский кинорежиссер Сэм Мендес. 2007

Культуролог, антикознавець

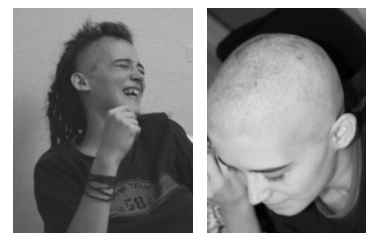
Мар'яна Боднарук



У старому чорно-білому хорорі італійського режисера Убальдо Рагони «Остання людина на Землі», що вийшов на екрани в 1964 році, герой фільму лікар Роберт Морган (Вінсент Прайс) зостається «останньою людиною», що вижила після нищівної всесвітньої епідемії, через котру всі інфіковані перетворилися на зомбі. Стрічка починається з довгих панорамних планів урбаністичного ландшафту, що нагадують класичні кадри film noir, коли камера зверху оглядає місто, повільно наближаючись до однієї будівлі, одного вікна, і зрештою фокусується на одній людині. Цей характерний для фільму нуар жест під-

«ЧИЙМ ІМЕНЕМ Є ЗОМБІ?» СОЦІАЛЬНА ІРОНІЯ ZOMBIE FILM

Мар'яна Боднарук



Ubaldo Ragona
«The Last Man on Earth» (1964) etc.

штовхує глядача до припущення, що історія, яка буде розказана, є ендемічною, так би мовити, частиною повсякдення, і лише однією серед багатьох інших в оголеному для погляду місті. Але на противагу нуарному прийомові, в «Останній людині на землі» маємо ще один додатковий план: між панорамним планом вранішнього міста, що прокидається, і крупним планом вікна, із-за якого перед глядачем постає герой фільму, вмонтовані кадри загиблих мешканців міста, трупи яких вкривають вулиці та площі. До того ж моторошну експозицію супроводжує тривожна музика, яка одразу маркує фільм у жанрі хорору.

Ця стрічка, – екранізація роману «Я – легенда» (1950) Річарда Метісона, ремейк якої за однойменною з романом назвою вийшов нещодавно, – є найпершим фільмом про зомбі в сучасному розумінні. Звісно, як відомо, історія zombie movie починається з ранніх zombie films 1930-40-х, як-то «Білий зомбі» та «Я гуляла з зомбі», але першим зомбі-фільмом офіційно вважається «Ніч живих мерців» (1968) Джорджа Ромеро. Натомість «Остання людина на землі» постає передтечею класичного зомбі-муві, інтегрованою в славнозвісний дебют Ромеро, що виводить на екран образ «зомбі».

Без наміру «почати з самого початку» чи розповісти «все або майже все про зомбі», не вдаючись також до зомбі-етнографії, звернемося до специфічного філософського і політичного розгляду «фігури зомбі», що її знаходимо в ранньому zombie movie, цьому специфічному субжанрі кінохорору.

У книзі 7 Семінарів Жака Лакана «Етика психоаналізу» йдеться про поняття перебування «між двома смертями», що є частиною поняттєвого апарату лаканівської теорії. Лакан розбирає «випадок Антігони», яка переходить в модус існування між двома смертями: Антігона каже, що її душа давно мертва, і що її призначення – прийти

на допомогу мертвим. Так характеризується позиція Антігони щодо її життя. Героїня п'єси Софокла перебуває на межі, на границі між життям і смертю, в цьому і полягає зміст її покарання. Вона ще не мертва, але вже викреслена зі світу живих, і лише із-за межі, за якою життя втрачене для неї, де вона вже непричетна до нього, – тільки звідти вона здатна бачити життя, переживаючи його у вигляді того, що для неї незворотно втрачене. Антігона ототожнюється з неодушевленою субстанцією, яка постає тією формою, в якій, за Фрейдом, виявляє себе потяг (до) смерті. Так, Лакан стверджує, що образ Антігони є ілюстрацією потягу смерті. Антігона йде до кінця у здійсненні того, що можна назвати бажанням в чистому вигляді, бажанням смерті як



«Остання людина на землі». Убальдо Рагона. 1964



такої. Більше того, вона сама втілює і уособлює це бажання. Бачимо, що в понятті «між двома смертями» йдеться про стан, якого людина досягає, позбавляючись своїх бажань, «по той бік» яких нічого немає.

«Зомбі» так само чітко перебуває між двома смертями: перша, – яка перетворює людину на зомбі, змушеного розгулювати довкола, і друга – власне, вбивство зомбі. Існування зомбі – це завжди існування поміж двома смертями, неможливе місцеперебування, де виникають чари влади і «політичного». І зомбі – предусім, фігура політичного, приклад голого життя, як ми намагатимемося довести далі.

Досвід зомбі нагадує досвід homo sacer, людини на межі між життям і смертю, вбив-

ство якої не вважається вбивством і не підпадає під жодні юридичні норми. Зомбі неможливо похоронити, немає релігійного ритуалу, оплакування і самих похоронів. З людською істотою не можна поводитись після смерті як з твариною, не можна покинути її останки, забуваючи про те, що реєстр буття того, хто носив ім'я при житті, повинен зберігатись актом поховання після смерті. Зомбі є ще одним із імен homo sacer, де homo sacer – це людина як «голе життя» (bare life), як його описує Джорджо Агамбен в своїй класичній праці «Homo sacer. Суверенна влада і голе життя». Зомбі – це не зовсім мертві, вони радше є чистим прикладом голого життя, яке беспосередньо залежить від політичних рішень, прийнятих щодо нього.

Зомбі – фігура політичного доби масової політики і політики після існування громадянства. В картині часу Просвітництва ми всі громадяни, ми маємо невідчужувані права. Нагадаємо про так звану «теорему» Ханни Арендт, виведену нею в розділі «Чудасія з правами людини» з її роботи «Джерела тоталітаризму»: ситуація доби Просвітництва на сьогодні радикально змінилася, і тепер шлях лежить не від людини до громадянина, а якраз у зворотній бік. Маємо очевидну інверсію, за якої сьогодні ми визнаємося людьми з нашими невід'ємними правами, лише коли вже є громадянами якоїсь конкретної держави, власниками паспортів цієї держави. У зомбі-муві зомбі

так і живуть, як істоти без громадянства, – адже ми не можемо уявити собі зомбі громадянином жодної з держав, – а відтак позбавлені і прав людини. Справжня динаміка влади викриває розриви між буттям людини і громадянина.

У шостій серії першого сезону телесеріалу «Майстри жаху» (2005-07) під назвою «Повернення додому» бачимо зомбі, – що за життя були американськими солдатами, – котрі повертаються, щоб проголосувати на президентських виборах. Ця гостра політична сатира з елементами хорору режисури Джо Данте є відповіддю на політичне використання пам'яті про мертвих і спекуляції нею під час передвиборної кампанії. Зомбі-виборці ніби «йдуть на зустріч» бажанням політиків, встаючи зі своїх могил і прямуючи до виборчої дільниці. Проголосувавши, солдати-зомбі виконують свій «останній громадянський обов'язок» і, таким чином, автоматично повертаються до світу мертвих.

Зомбі-електорат постає пародією на віру в те, що голосування є конститутивним політичним актом, що голосувати означає робити вибір на користь Блага, кращого майбутнього. Так, зомбі-виборці вказують на поразку електоральної демократії, а разом з тим й ілюзії, що голосування є дією, що

виражає справжній вибір. Ален Бадью в своїй книзі, присвяченій виборам, наголошує: дійсно значимі зміни не потрапляють в простір голосування. І навпаки: в просторі голосування знаходиться все те, що суттєво не змінюється. Не випадково виборцями в нашому фільмі про зомбі є воскреслі солдати, адже сьогодні для того, щобдесь організувати вибори, потрібно там розв'язати війну. І така ситуація спонукує за-



Зомбі. «Dawn of the Dead». George A. Romero. 1978



думатися не стільки про війну, скільки про машинерію виборів. Оскільки одразу ж після здійснення ритуалу виборів, коли «громадяни» повертаються до свого повсякденного життя, виявляючи абсолютну байдужість до політичних питань, зомбі-виборці здобувають право на абсолютний спокій смерті.

А поміж тим, у ситуації «між двома смертями» – між внутрішньою смертю бажань, згасанням потягу до життя, та біологічною гибеллю, що прийде із зовнішнього світу, – зомбі зайняті споживанням. Супермаркет –

місце загальної комунікації – в суспільстві споживання стає тим центром, довкола якого концентрується життя міста. У «Світанку мерців» (1978), другій частині знаменитої трилогії Ромеро, зомбі включені в контекст консюмеризму, шопінгу і бажань, нав'язаних комерційною культурою. Супермаркет – місце, де люди позбавляються свого громадянства, підданства, своєї території, і не випадково саме сюди переміщуються зомбі, які тиняються в пошуках їжі. Як-то в «Феноменології духу» Гегеля, яка досліджує народження свідомості, спершу існує тільки бажання їсти, це цілком споживацьке бажання. Гегелівський перший приклад бажання – це бажання їсти. Процес бажання світу пов'язаний з процесами споживання і моделлю цього є поїдання.

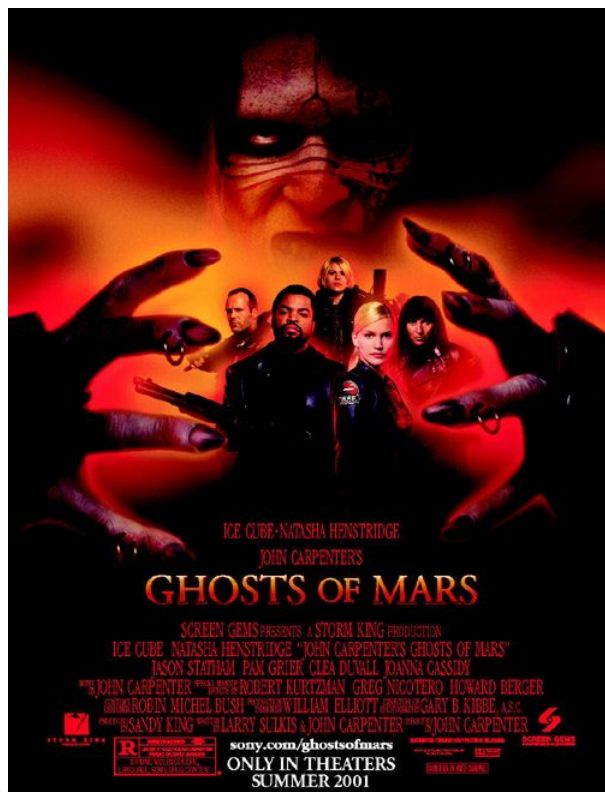
Бажання саме по собі конституює лише самовідчуття, але не свідомість. Тварина лише поїдає світ, але не піднімається вище простого самовідчуття. Власне людське бажання повинно спрямовуватися на інше бажання, і тут починається діалектика Пана і Раба. Але спершу існує тільки вимір тваринного бажання, бажання споживати. Зомбі в цьому контексті не мають жодної епістемологічної теорії знання; вони виходять з пасивного спокою і, слідуючи своєму бажанню їсти, стають активними і діяльними.

В американському зомбі муві, на відміну від італійського, повністю відсутній вимір сексуальності. Зомбі не знають смерті, не

знають сексуальності, вони не знають страждань, вони просто діють згідно зі своїми егоїстичними потягами. У «Ночі живих мерців» на перший план виходять сімейні та расові проблеми, а у «Світанку мерців» – критика суспільства споживання, але без жодного натяку на сексуальність. Лібідінальна модель бажання, сексуальна модель бажання, описана Фрейдом, з'являється в італійському зомбі-циклі 1970-80-х. На задньому плані в цих фільмах жаху є завжди сексуальний вимір бажання.

Зомбі-секс і зомбі-насилля є додатком до хорор-складової і незмінною частиною експлуатаційних фільмів. Італійське зомбі муві винаходить дивний синтез жахів і порнографії, так званої «зомбіграфії». Обидва жанри тут мають спільним звернення до тілесності, за допомогою якої намагаються викликати фізичну реакцію в своєї аудиторії. Але кінофантазми італійського походження створюють такий вид порнографії, в якому поверхність тіла руйнується, а перед глядачем постає картина того, що сховано під шкірою. На противагу порнографії, що використовує тіло як об'єкт, італійські splatter і gore film розтинають його, вказуючи на розрив зовнішнього і внутрішнього, демонструючи жажливу порожнечу тіла, хаотичний «нижній» світ.

Юлія Крістева в своїй книзі «Сили жаху. Есе про відразу» говорить про «принизливий» страх перед людськими нутрощами, що пов'язаний з нашим усвідомленням себе як суб'єктів. Де має місце відразу – там не має ні об'єкта, ні суб'єкта. Вигляд екскрементів і нутрощів відразливий саме тому, що нагадує



Постер «Ghosts of Mars». John Carpenter. 2001



про неунікність нашої смерті і порушує нашу віру в суб'єкта. Покидьки, як-от труп, вказують на те, що саме постійно ми відштовхуємо від себе, щоб жити. З цієї межі і починається наше живе тіло. Всі відходи відкидаються саме для того, щоб жити. Страх перед зомбі, хворими, натовпом, «нелегальними» імігрантами – все, що присутнє в зомбі муві, дає нам картину базового дитячого страху, де інші є потенційною загрозою. Адже в більшості випадків зомбі ніколи не діють індивідуально – їх завжди натовп. Знаємо ж бо, «інші – це пекло».

Звернемося знову до психоаналізу, з якого ми починали розгляд фігури зомбі і який описує потяг смерті як вимір диявольського безсмертя, живих мерців, всього, що залишається живим навіть після того, як воно померло. Воно безсмертне в самій своїй смерті і продовжує існувати, його неможливо знищити, чим більше його ріжуть, тим впертіше воно стверджує право на існування. В кінохорорі потяг смерті приходиться в образі зомбі, живого мерця, що тягне за собою «по той бік» живих. До Роберта в фільмі «Остання людина на землі» він приходиться, коли його – останнього живого на планеті, охопленої епідемією, – вбивають на завершення стрічки. Схоже, і в «Ночі живих мерців» протагоніст, останній живий, гине від кулі, оскільки його приймають за живого мерця.

Зомбі відображає страх деперсоналізації, відчуження і фізичного розпаду. В значно

більшій мірі, ніж вампір, зомбі є симптоматичною фігурою глобальної катастрофи. У фільмах жахів потяг смерті глядацької аудиторії повертається після витіснення як симптом, у вигляді зомбі, з яким можна ідентифікуватися і якого можна любити. Глядацька ейфорія, що виникає від вигляду нападів зомбі, нагадує про наше невдоволення культурою. Зомбі – гниючі і смердючі покидьки «по той бік» культури – воскресають для помсти. Найкраще їх реперзентує італійське зомбі муві, що встановлює зв'язок з «третьім світом», з Гаїті, зокрема. Нагадаємо, що американський контекст зомбі муві завжди має справу з містом, але втрачає паралель з культом вуду, зі «справжніми» зомбі 1930-40-х. На противагу, в італійських версіях зомбі фільму не витісняється відсилка до так званих «примітивних» культур, у чому можна вбачати почуття провини імперіалістичного виміру.

Повстання живих мерців проти глобального капіталізму з його транснаціональним пригнобленням, – як у фільмі «Земля мертвих» Ромеро, – ще не є революцією, а поки лише фантазматичною фігурою афекту страху. А зомбі-інтерпретація нашого сподівання на революцію покликана вказати на соціальну іронію фігури політичного, ім'ям якій є зомбі.



Зомбі. «Land of the Dead». George A. Romero. 2005





КИНО-*MEDIA*-СОФИЯ

Соціолог, філософ, літератор

Катерина Тягло



Мерехтлива реальність

Мистецький твір, фільм, картина – що це у сучасних умовах? Репрезентація дійсності, хвороблива уява автора, мерехтлива реальність, замальовки з життя, фрагменти повсякденності? Як ми маємо інтерпретувати такий культурно-мистецький об'єкт як фільм у сучасних умовах? Чи як авторську задумку, художню дійсність, чи як альтернативний спосіб світобачення, паралельну, сублімовану реальність, чи як повідомлення, чи як метатекст? Усвідомлення співвідношення між автором і текстом, фільмом і глядачем, художньою дійсністю і дійсністю об'єктивною – все це ті питання, над якими не можна не замислюватись при розгляді кіно як культурного феномену,

МЕТАМОРФОЗИ ВІЗУАЛЬНОГО У ДОБУ ПОСТСУЧАСНОСТІ

Катерина Тягло

Дипломант конкурсу на краще есе
El Topos Cinema Club

об'єкта зі своєю філософією, поетикою і міфологією. Отже, далі представлена спроба філософсько-культурологічного і де в чому соціально спрямованого теоретизування з приводу кінематографічної реальності та її взаємозв'язку з іншими культурними явищами та процесами.

Сучасна епоха, названа теоретиками філософської думки постсучасністю (postmodernity), чи постмодерним станом (postmodern condition)¹, все більше тяжіє до візуального, образного, метафоричного вираження прекрасного, віддаляючись від раціонального, словесного, схематичного зображення, сфор-

¹ Ліотар Ж-Ф. Стан постмодерну // Філософська та соціологічна думка. 1995. № 5-6.

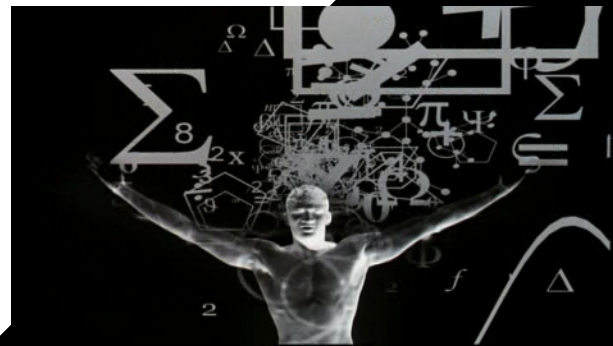
мованого і розвинутого в рамках передуючого «проекту модерну». Кліпове мислення постмодерної людини потребує яскравості, образності зображуваних об'єктів. Моделювання інших, «паралельних» реальностей теж є важливою сферою у сучасному мистецтві, оскільки саме завдяки ним реципієнт (глядач, суб'єкт у найширшому розумінні) може перебувати над, поза, під актуальною реальністю, що його оточує, та переосмислювати її, тимчасово відсторонюючись від неї. Створення сучасним мистецтвом таких «паралельних» реальностей дозволяє сформувати ілюзію неприсутності, не-спів-участі з банальним, буденним, побутовим.

Образність дозволяє не замислюватись над деталями смислового навантаження, проте сприймати зображувані події в їх цілісності. Саме образність та багатомірність символічної репрезентації реальності роблять візуальне мистецтво, і особливо кіно, популярними серед широкого загалу. Багатогранність та об'ємність візуального зображення реальності дає можливість для емоційно забарвленого, насиченого, чуттєвого його сприйняття. Тут особливо важливим стає розподіл між традиційним сприйняттям текстової реальності та новітнім, характерним для сучасності, що до-

зволяє сприймати як текст і символічну продукцію, таку як, наприклад, реклама, кліпи, музика, архітектура.

Для новітнього розуміння тексту характерне розширене сприйняття символічної реальності, що охоплює майже всю повсякденність. Адже ми не можемо розділити оточуючий світ на дві половини, віднісши до однієї книги, слова, музичні твори, листи, картини, листівки, назви вулиць та середмість, і сказати, що це є тексти, а до другої – предмети так званої фізичної реальності: будинки, автомобілі, шляхи, предмети інтер'єру, виділивши їх сутнісно інакше призначення.

Насправді, «текст і реальність – суто функціональні феномени, що відрізняються не



Символічна реальність під знаком **postmodern**

стільки онтологічно, з точки зору буття, скільки прагматично, тобто залежно від точки зору суб'єкта, який їх сприймає». Це відзначав ще російський дослідник, філософ та психоаналітик В. Руднев². Власне в об'єктивній дійсності можуть залишитися хіба що відсторонені об'єкти природи, і те не відображені людським сприйняттям, чого в нашій сучасності майже не залишилось.

Отже, знак, текст, семіотична система, сформована уявою людини, та природа, матерія – все це елементи певної над-системи, що утворює природно-культурну реальність. Саме ця метареальність і знаходить своє відображення у сфері візуального. Поєднання в одному кадрі дерев, звуків далеких автошляхів, плеску хвиль, розмови головних героїв на фоні освітленої неоновим світлом назви станції дозволяє максимально наблизитися до цієї справжньої метареальності і одночасно створити нову, чергову віртуальну реальність, або просто віртуальність. Мистецтво кіно дозволяє подорожувати, знайомитися з іншими культурами та людьми, переживати яскраві враження і трагедії разом з героями, тим самим розширюючи обрії своєї реальності і переходячи в іншу.

Якщо художня література, прозова чи поетична, так само апелюючи до внутрішнього світу читача, його уяви та позасвідомого, передбачає добудову ним вражень, обста-

новки, емоцій, певну гру уяви, то кіно залишає нам чисту споглядальність сприйняття, чуттєвість, не обтяжену додатковою уявою чи фантазією. Ось, на наш погляд, найсуттєвіша причина того, що мистецтво кіно й надалі завойовує все більшу і більшу популярність і з просто масового жанру мистецтва перетворюється на домінуючий в естетичній сфері.

Будучи текстом другого порядку, тобто в найбільш широкому сенсі текстом культури, фільм дозволяє проникати в глибини потаємного, переживати найсильніші відчуття і водночас залишатися на поверхні, ніби осторонь від виру пристрастей, заглиблюючись у віртуальність рівно настільки, наскільки цього вимагають наше прагнення до невідомого та естетичний смак. Кіно представляє собою такий собі «дивний новий світ», антидепресант для душі, заспокійливе для чуттєво-естетичної сфери, що дарує ілюзію насолоди, можливо, найоманливішу від усіх доступних ілюзій сьогодення.

Візуальність як метареальність. Прагнення до поглинання реального

На противагу реальності візуальній, мистецькій, кінематографічній, реальність актуальна мислиться нами як об'єктивна і така, що існує поза нашою свідомістю незалежно від нашого знання про неї. Але бачення реальності опосередковано мовою тієї культури, що характеризує конкретну епоху.

² Руднев В. Прочь от реальности. М.: Аграф, 2000. С. 23.

Зараз для нас характерне уявлення про первинність тексту – чи то знакового, чи то візуального, вираженого за допомогою кінематографу, – по відношенню до реальності.

Мистецька ілюзорна реальність названа віртуальною через те, що вона трансформує об'єктивну реальність, тим самим перетворюючи її на метатекст, що залишає можливість для багатоманітних (ре)інтерпретацій. По суті, вся та нібито «об'єктивна» реальність, що нас оточує, складається з текстів, ніби кольорова мозаїка. Новини, фотографії, оголошення зупинок на станціях, тихий шепіт на сходах, римовані рекламні слогани, так само, як і фільми, кліпи, картини, інші візуальні культурні продукти, є фрагментами оточуючої дійсності, органічно вплітаються в неї, як намистинки у кольоровий візерунок сьогодення.

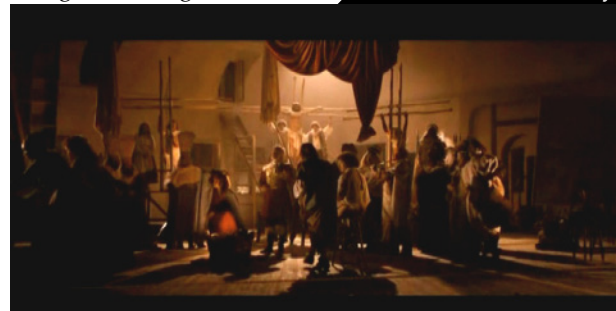
Фільм як культурний продукт може розглядатися принаймні з трьох ракурсів – як реальність, як повідомлення та як наслідування, хоча, звісно, трьома інтерпретаціями не можна обмежуватися. Його можна розглядати також і як коментар до вже існуючих мистецьких творів – романів, художніх полотен, музики. І це стосується не тільки екранізації вже відомих романів або повістей, а також інших візуальних алюзій на

класичні мистецькі твори. Текст культури як наслідування, як інтертекст – особливості культурного середовища постсучасної епохи. Відсилка до інших відомих або прихованих сюжетів, ролей, подій, компілятивне використання художніх засобів, підкреслене цитування – все це наближає візуальний продукт до метареальності, додає йому рис фрагментарності, мозаїчності й міфологічності водночас.

До таких можна віднести, наприклад, фільм «Nightwatching» та деякі інші, схожі на нього за мистецьким задумом. Їх можна сприймати як багаторівневий коментар до актуальних культурних процесів. Такі коментарі можуть мати свої окремі відсилки – до літератури, філософії, історії, політики. В ідеологічному значенні це можна сприймати як свого роду «оповідання в оповіданні», що дає

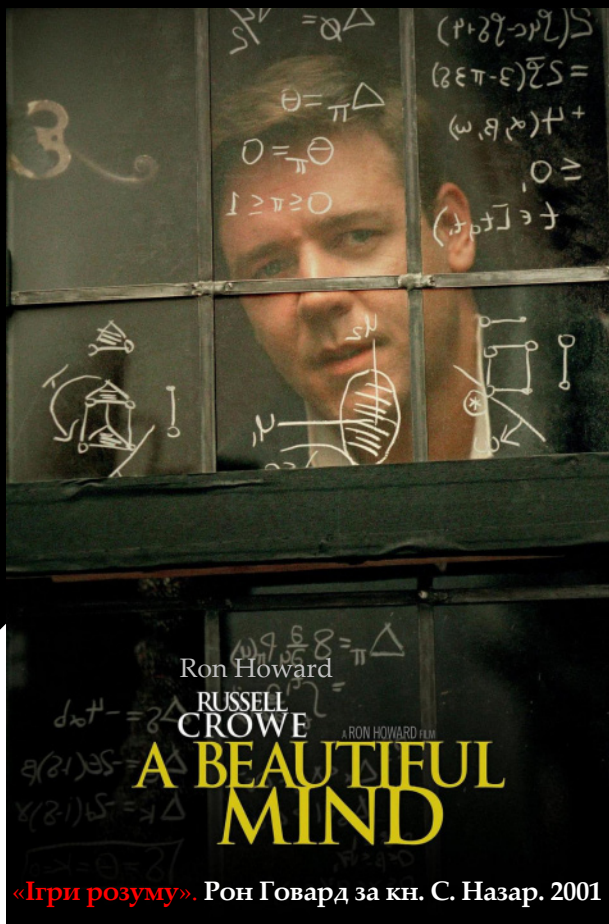
«Nightwatching»

Peter Greenaway



«Тайны "Ночного дозора"». Питер Гринуэй. 2007

Ларс фон Трієр. «Та, що танцює в темряві». 2000



сприймаючому суб'єктові матеріал для творчості. Все більше у мистецтві сучасного кінематографу набуває популярності сюжет можливих світів, потенційних, паралельних реальностей («Матриця», «Ігри розуму», «Та, що танцює в темряві» etc.). Така модель створення художнього полотна є водночас і віддаленням від реального, і конструюванням нової, альтернативної реальності. Створення такого ілюзорного, штучно-символічного світу у повноті свого буття ставить взагалі під знак запитання такі поняття як «реальність», «об'єктивність», «ідентичність», «тожсамість».

Розглядаючи мистецький твір, у нашому випадку – фільм як паралельну, віртуальну та віртуалізовану *реальність*, ми отримуємо принципово інакше світобачення. Світ повсякденної реальності втрачає своє іманентне існування і стає прозорим, примарним. Натомість віртуальні картини набувають рис реальності – все змінюється місцями. Якщо брати роботи постмодерних авторів, режисерів, що відповідають найсучаснішим тенденціям у візуальному мистецтві, то для них повсякденної реальності не існує як такої, адже вся реальність – віртуальна або віртуалізована.

Постмодерна філософія проголосила ідею саморозвитку твору як самодостатньої процедури створення смислу. У такому випадку, з одного боку, реальність охоплює нас з усіх боків, а, з іншого – ми перебуваємо в

стані відсторонених спостерігачів, що бачать її через дзеркальну поверхню³. Уявлена глядачем реальність може співпасти з реальністю, створеною «автором» кіно, але якщо тимчасово винести «автора» (режисера, творця, креейтора) за дужки, відповідно, це буде вже певною мірою «колективно створена реальність»⁴.

Але така реальність нестабільна і мінливо-оманлива, вона грається з зануреним у неї об'єктом, трансформуючи його сприйняття. Ми бачимо принципово новий спосіб побудови художнього світу – нелінійний, неструктурований, що дозволяє постійну доі перебудову, гру на межі фантазії і об'єктивності. До таких образчиків постмодерного кінематографу ми можемо віднести екранізації культового роману-антиутопії «1984», філософського роману «Пролітаючи над зозулиним гніздом», а також інші фільми, створені на межі творчої уяви.

Одним з ключових понять постсучасного мистецтва є поняття «мовної гри», введене представником аналітичної філософії

³ Див.: Беньямін В. Мистецький твір в добу технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. С. 37.

⁴ Бергер П. Лукман Т. Социальное конструирование реальности. М., 1995. С. 75.



На межі уяви: екранізація роману-антиутопії «1984» («Nineteen Eighty-Four»). Майкл Редфорд. 1984



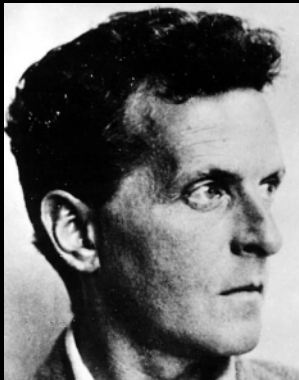
One Flew Over the Cuckoo's Nest

Miloš Forman



«Пролітаючи над зозулиним гніздом»
Екранізація роману К. Кізі. Мілош Форман. 1975

Людвіг Вітгенштейн



Мішель Фуко



Л. Вітгенштейном і назване ним «формою життя». Згідно його концепції, все життя людини є безперервною серією мовних ігор. Навіть якщо не універсалізувати цю концепцію, то в будь-якому разі сучасні мистецькі практики ми можемо з певною долею вірогідності назвати креативною серією мовних ігор.

У свою чергу, це породжує міфологізацію і віртуалізацію зображуваної реальності. Усталена протилежність: реальне (життєве) / вигадане (мистецьке) – поступово втрачається, її замінює ієрархія текстів, цитат, посилань, текстів-в-тексті. Тут ми знову спостерігаємо чергову гру на межах між текстом «зовнішнім» і «внутрішнім», конфлікт між паралельними, альтернативними реальностями за право бути визначальними.

Цей конфлікт викликаний потребою пошуку втрачених меж та кордонів, що стало

ключовою проблемою мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть. Так, А. Стасюк у своєму творі «Пам'ять» зазначає, що від пошуків меж, своїх і світових, починається будь-яка наша подорож – собою, країнами, світом – з метою віднайдення себе, світу і країн⁵. До цього філософського питання звертаються й інші сучасні автори, критики та культурні герої – Ю. Андрухович (згадаємо його «Центрально-Східну ревізію»), С. Жадан, Л. Піддерев'янський та ін.

Естетична подорож просторами візуального також починається з пошуку меж, оскільки текстова й художня реальність сьогодення надзвичайно складна й багатогранна. Доцільніше було б казати про множину реальностей, що створюються текстами, сценаріями, кінокартинами. Фільм, як і будь-який текст, являє собою знакову систему, що складається з багатьох інших знакових систем і, відповідно, майже кожний з них, навіть розрахований на масову аудиторію, передбачає множинність інтерпретацій і варіантів сприйняття.

Сама реальність, в якій існує візуальний продукт, здається за таких умов відсутньою або сконструйованою. Із тексту культури і виникає макро-текст – наша безпосередня актуальна дійсність. На спробі вловити цю прозору грань ґрунтується все новітнє

⁵ Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Європа. Два есеї про найдавнішу частину світу. Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. С. 43.

мистецтво. Межа між фантазією художника та реальністю визначається в кожному окремому випадку ситуативно та для кожного суб'єктивно.

**Фільм як художнє наслідування.
Повернення, повторення,
інтертекстуальність...**

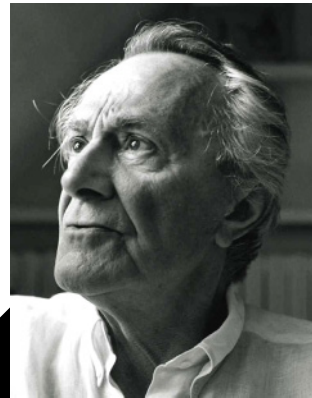
Повертаючись до вже окресленої нами тези про сучасний художній текст як наслідування, треба окреслити кілька ключових моментів. Розглядаючи фільм як наслідування, ми маємо на увазі накладання авторського повідомлення, що несе певну ціннісно-забарвлену інформацію, на уже сформовану символічну реальність. Цю проблему розглядали такі теоретики постмодерної доби, як Ж. Бодрійяр, Ж.-Ф. Ліотар та деякі інші, яких ми можемо віднести також і до теоретиків сучасного мистецтва і культури. Наприклад, Ж. Бодрійяр відмічає: «Мистецтво перетворюється всюди на фальшивку, копію, симулякр і одночасно продається на художньому ринку...»⁶. Філософ відзначає, що у сфері мистецтва відбулися докорінні зміни щодо змішування форм і стилів – «поєднання непоєднуваного»⁷.

⁶ Бодрійяр Ж. Америка // <http://textshare.da.ru>.

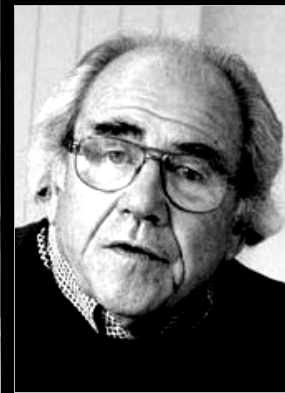
⁷ Бодрійяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 25.

Гасло сучасного митця «Anything goes» та проголошений Ж.-Ф. Ліотаром занепад «великих метанаративів» призвели до ціннісного повороту і змішування протилежних тенденцій. Твори мистецтва, за Ліотаром, мають цінність у відповідності до кількості трансформованої енергії, яку вони передають до споживача. Приналежність до певного стилю, єдність форми і змісту відповідають тому періоду в історії культури, який Фуко називає «класицизмом», тоді як постмодерну властиві вільний потік енергій, фрагментарність, умовність або повна відсутність кордонів, еkleктика.

Вивільнення прихованої енергії, змішення стилів, нескінченна цитатність художнього твору – основні риси постсучасного мистец-



Жан-Франсуа Ліотар



Жан Бодрійяр

тва, можна навіть сказати, його ідеологія, що заперечує уніфікацію і слідування канонам, стандартам. У той самий час можливість до самовираження призводить до протиріччя – у прихованому цитуванні, переосмислені попередніх текстів.

У художніх фільмах дуже часто простежуються аналогії з іншими, попередніми текстами, авторами, вони часто відсилають до інших жанрів, стилів, уже сформованих та спотворених часом образів тощо. Це не означає, що за таких умов втрачається автентичність нового художнього тексту чи візуального твору: просто смисли, закладені в ньому, відсилають до інших, що виникли в інші епохи і за інших обставин, і таким чином відбувається ніби уявлюваний діалог між автором і читачем, гра у «впізнавання», і чим вище художня майстерність автора, тим більше таких «рівнів» смислів може бути в одному тексті.

Ми можемо казати про комунікацію між культурними текстами, формування певної їх єдності, універсальність символів і можливість їх виникнення у будь-якому контексті. Це так само не означає, що сучасний кінематограф перетворюється на коментар до попередніх здобутків художньої реальності, скоріше, це свідчить про можливість запозичення і повторення актуальних символів у різних мистецьких формах. Така діалогічність чи навіть полілогічність текстів забезпечує глядачеві можливість інтелектуальної

гри, за допомогою якої відбувається «відтворення» першопочаткових символів, закладених в сюжеті і непередбачувано поєднаних з сучасністю.

Втеча від свободи, або віртуальність візуального

Отже, ми маємо нагоду побачити, що сучасне мистецтво, а разом з ним і кінематограф, медіа й інші художні практики покликані не до відображення чи то ре(презентації) актуальної/буденної/повсякденної дійсності, а скоріше до нового міфотворення, символічного теоретизування з приводу вже відомих полотен, сюжетів та їхніх авторів, ідеологічне конструювання принципово нової реальності.

Це своєрідна «втеча від свободи» в умовах стирання меж, кордонів та всеохоплюючого полістилізму. Полістилістична культура дозволяє авторові, митцеві, а, відповідно, і наближеній до нього аудиторії, «мислити куди завгодно», нівелювати існуючі канони, ставлячи їх під питання, створювати нові і слідувати або не слідувати їм, тобто дарує авторові абсолютну чи максимально можливу свободу. Багатообіцяючі теоретичні побудови тут не дають нічого, крім додавання нових симулякрів до вже існуючого, віртуального полотна реальності. Отже, чи не єдиним можливим виходом із такої ситуації є нове міфотворення, конструювання нової реальності або міфу про неї, тобто втеча від неіснуючої свободи?

Власне, ми вже не маємо ніякої усталеної системи цінностей, ані мистецького зразка, але, тим не менше, культура і мистецтво продовжують розвиватися, перебуваючи в стані невпинного становлення. Дійсно, «що це за світ і куди він тече?» – запитав би кожний автор, митець, якщо міг би відсторонено подивитися на сучасний мистецький процес і себе в ньому. Є уламки багатьох естетичних систем, цілих образів, фрагменти світоглядних моделей та ілюстрацій Всесвіту. Можливість існування такої «несистемної» системи полягає саме в тому, що її не можна стандартизувати, уніфікувати, звести до спільного знаменника.

Її не можна пояснити, бо вона алогічна, її не можна спростити або узагальнити, бо вона надто еклектична. Вона настільки недоконана, що мало хто навіть погодиться сперечатися з нею, і в цьому її основна перевага. Доконана і сформована система цінностей нікому не потрібна, бо вона вже мертва. Така система цінностей можлива лише при раціонально-прагматичному сприйнятті світу. Але щодо цього постає ще одне питання. Раціонально-прагматичне сприйняття життя. Чого людина не прагне чогось «над»?

Життя і творчість – це лише засіб для того, щоб людина могла творити, мислити, до-

торкнутися до всеохоплюючої універсалії часу і знову зникнути у підвладності створених нею законів. Автор, цей «майстер часу», так само як його глядач, поза своєю волею включений у цей безладний дискурс – полілог ідей, імен, подій і вражень. Кінореальність, новий емоційно-естетичний досвід, віртуальність – це своєрідні засоби для того, аби втекти, абстрагуватися, заховатися і, можливо, віднайти себе у нетрях символічного, або просто ще декілька невідомих нам допоки вимірів візуального.



Кіноколаж Катерини Тягло «Потяг часу», 2008

Философ, культуролог, искусствовед

Мария Шеченко



КИНЕМАТОГРАФ И МУЛЬТИМЕДИА: ТРАНСФОРМАЦИИ СУБЪЕКТИВНОСТИ

Мария Шевченко

- ...Итак, я вернулся из путешествия, вернулся в твой голос.
- А я постоянно слышала твой, и я смотрела на все вместе с тобой...
Люди видят мир иначе, они разучились видеть, как мы.
- Их глаза привыкли только брать, они вбирают, забирают, но уже ничего не отдают.
- Они забыли, что свет попадает через глаз в сердце и, выйдя из него, светит через глаз в мир.

Из разговора ангелов в фильме «Так далеко, так близко»

Кинематограф и мультимедиа: вне-словесное и информационная таблица? Каковы (со)отношение кинематографа и мультимедийного пространства, их взаимодействие и взаимовлияние? Каков статус кинематографа в «пространстве»-структуре, которое все в большей степени становится мультимедийным? Рассматривая очерченное этими несколькими штрихами «вопрошающее» поле, отметим наличие в нем следующих векторов-трансформаций: переход от линейности (линейного текста) к (кинематографическому) пространству

(которое, впрочем, по мнению некоторых теоретиков, также сохраняет характеристики текста, с чем мы можем спорить); переход от текста к информационному полю (гипер-, интер-тексту), который (якобы) становится возможным с появлением мультимедийных технологий. Но какого характера «движение» мы наблюдаем: переход от кинематографа к мультимедиа или же трансформацию самого кинематографа? Является ли данная ситуация ситуацией противостояния? Состоялось ли событие «смерти кино»?

Так, Питер Гринуэй заявляет, что «кино умерло 31 сентября 1983 года, когда впервые появился пульт дистанционного управления, позволяющий... руководить... зрелищем»¹. Являясь весьма критичным и спорным, данное заявление, впрочем, дает нам «импульс» к постановке следующих вопросов: противопоставлены ли в данном случае пассивность кинозрителя и активность субъекта мультимедийного пространства; готова ли ткань фильма к тому, чтобы быть разорванной; готов ли к разрыву мультимедийный текст?

Вопрошая, апеллируя к «линейности» и «пространственности», «текстуальности», мы как бы находимся в поле «недосказанностей» и не(до)определенностей, что в некоторой степени ставит под вопрос «легитимность» сопоставлений, делает наш разговор разговором «во-вне». Отметим же, что, говоря о кинематографе и мультимедиа, мы допускаем возможность выхода во вне «словесности», открытие новой философии(?). Возможна ли / как возможна философия кино и мультимедиа?

Гипотеза: кино как основной источник и предпосылка возможности (о)существования мультимедийного пространства. В первую

¹ Гринуэй П. Главный итог развития кино (лекция) // <http://www.kinoart.ru>.

очередь, речь идет о готовности субъекта к восприятию и взаимодействию с мультимедийным пространством, готовит же его к данному взаимодействию кинематограф. Впервые «прозвучавшее» у Анри Бергсона в работе «Материя и память» (1896 г.!) предчувствие «образного восприятия», наряду с «чтением знаков» (осознанным, «аналитическим»), в полной мере было раскрыто



Ангел. «Так далеко, так близко». Вим Вендерс. 1987

Жилем Делезом («Кино»). Кинематограф становится особым «опытом» знакомства с новым временем, побуждает нас к «иному» восприятию, трансформирует сознание.

В частности, обратившись к поствоенной ситуации, Делез говорит о появлении множества «пустых пространств», движение в которых более не может сохранять себя в неизменно-линейной форме. Время будто «выносится за скобки» линейности-событийности. Состоявшийся разрыв сенсорных связей побуждает субъекта к преобразованию из «сознающего» в «воспринимающего». Однако здесь нам следует несколько уменьшить скорость «перемещения» и зайти в следующую ремарку: субъект «воспринимающий» выходит в сферу (вне)словесного, что предполагает изменение его взаимодействий с «внешним», выносит внешнее за скобки словесности и вносит в сферу внутреннего. Предполагает ли «выход» потерю статуса «информационности»? Какова граница? Возвращаясь: нарушена традиционная динамика движения времени от-прошлого-к-настоящему-через-будущее. Нет, происходит не нарушение сюжетной линейности. Происходит «смерть линейности».

В то же время субъект, осмысляющий данную ситуацию, оказывается в парадоксальном положении: язык отказывается принимать в себя данное пространство, отказывается (вос)принимать его. Каковы же по-

ложение философии, ее статус и позиция в этом контексте? Делез видит эти «ожившие» интенции бытия человека мощнейшим стимулом для философии, вызовом. «[Образы кино образа-времени] игнорируются, ибо являются «помехами» в киноповествовании, внимание к ним разрушает спасительную для интерпретации с точки зрения языка аналогию между фильмом и текстом»². Язык же критикуется как «убежище», оспаривается легитимирующее воздействие «причастности к языку» какого-либо названного факта.

Кино становится вызовом для философии, так как новая мысль – это мысль, которая «произведена образами внешнего, несобственного бытия, бытия-с-другими. Это попытка пробиться к мысли снаружи... выйти за пределы самой себя – в чистое восприятие»³. Кинематограф актуализирует в полной мере сферу взаимодействия актуального и виртуального в образе-кристалле, более не «погружаясь» мы получаем возможность (вос)приятия, что кардинальным образом меняет статус «плоскости» и «пространственности».

Итак, мы говорим об изменении статуса времени, о воплощении в кино образа-времени, в котором время будто вливается в пространство, сливается с ним, придает

² Аронсон О. Язык времени // Делез Ж. Кино. М.: Ad marginem, 2004. С. 32.

³ Там же. С. 35.

ему свою структуру. В кинематографических терминах (и более «наглядно») эту ситуацию можно выразить таким образом: монтаж более не подчинен сюжетности, более не является «суперунитарной системой, которая организует единицы кадров»⁴.

Теперь же, после пояснения некоторых аспектов «трансформации субъекта (субъективности)», обратимся непосредственно к вопросу о соотношении кинематографа и мультимедиа. И отправной точкой для нас послужит словосочетание «виртуальная реальность». «Прислушавшись» к нему, мы обнаруживаем парадокс – его внутреннюю противоречивость (два понятия, зачастую находящиеся в отношении противопоставления, «сплавлены» в нем). Будь оно оформлено следующим образом: виртуальная «реальность» (а именно так оно зачастую мыслится), – данное противоречие было бы снято, однако мы наблюдаем иную ситуацию, и для того, чтобы осмыслить ее, обращаемся к кинематографу образа-времени. В нем время «сходит с петель», предстает перед нами в своей данности, становится реализованной виртуальностью(!). Так, именно потоками времени в «time-images» выра-

жаются неуловимые «слово-мыслью» субъекта сознающего интенции, которые являются Реальными (в большей степени, чем «реальная» текстуальная правда «сознаваемого» языкового бытия для субъекта воспринимающего... Статус реальности меняется. Более того, «бытие-в-(сознаваемом)-мире» превращается в «бытие-с-(воспринимаемыми)-другими». Виртуальное в данном случае находится в намного более прочном взаимодействии не с «реальным», а с «актуальным».

Чтобы раскрыть или же проиллюстрировать данный весьма «расплывчатый» тезис обратимся к понятию «саспенс» у Хичкока. «Время обретает иные черты... остановилось время именно потому, что происходящее на экране вовлекает зрителя в ситуацию опыта, не переводимого в рассказ, или многочисленными рассказами от нас отчужденного... Это, говоря языком Лакана,



«Реальность» виртуального?

⁴ Менард Д. Анализ теории Тарковского «давление времени» (time-pressure) на основе философии Жюлья Делеза // <http://www.situation.ru>.



“желание реального”⁵. Здесь мы видим следующую схему: время => воплощенная виртуальность => (принимается в себя) ткань(ю) мультимедийно(го)е пространств(а)о => виртуальная реальность. Мультимедийное пространство, таким образом, становится воплощением «непроизносимого» (даже «несказанного») в кино. И если ранее образ-время «просвечивал» сквозь текст, скользил и мерцал на его поверхности, то теперь текст «просвечивает» сквозь эту структуру. Поверхность, скольжение, пространство: «обращаясь» к этим образам, мы не можем уйти от одного из существенных вопросов, «поднимаемых» ими, а именно от вопроса-экрана и вопроса-образа.

«Работая» с кинематографическим текстом, субъект занимает пассивное положение. Он

⁵ Аронсон О. Хичкоковский саспенс как кинематографический нарратив. Ч. 1 // <http://www.russ.ru>.

будто отдает себя во власть несказанному, аффективному, подчиняется «принципу удовольствия». Он стоит у «окна-за-которым», видит «рамку-в-которой» и постепенно начинает видеть «плоскость-на-которой». Кинематограф, апеллируя к неосознанному, «удаленному языком», тем же легитимирует себя самое. Легитимация происходит и за счет обращения к «автоматизмам» (вос)приятия человека: экран – прямоугольная форма (картина), примат вертикального положения человека, сюжетность (трансформированная и разрушенная кинематографом лишь на его новейших стадиях развития). В то же время мультимедийное пространство апеллирует уже к власти «несказанного», приняв его в себя, воплотив и осуществив Реальность. Но обращается это пространство уже к субъекту активному. Оно «предлагает» перемещение, манипулирование собою; предлагает отказ от автоматизмов, (с наибольшей очевидностью) перечисленных выше. Тем самым оно «обнажает» образ-время... виртуальность становится реальной, реальность становится виртуальной, появляется виртуальная реальность.

Но готов ли воспринимающий субъект уйти от пассивного «принципа удовольствия», выйдя из защитного поля языка; готов ли к активному бытованию в виртуальной реальности? И, как ни странно, этот вопрос почти тождественен другому: совершится ли событие «смерти кино»? В этой точке нам следует обратиться к «заполненности

информацией» (!) мультимедийного пространства. Здесь мы встречаемся с альтернативой (осмысляя ситуацию в рамках гипотезы, приведенной выше): либо же информация производит насилие над этим пространством, либо же оно меняет статус информации. Мы склоняемся к иному варианту: статус информации меняется Образом. Образ планирует поверхность без глубины, но альтернативой глубине в данном случае является не пустота, а восприятие без «прорыва через словесность». При этом кино или же умирает, или же трансформируется под воздействием мультимедийной «воплощенности» («Кино уйдет в информационное пространство...»⁶). Но что в данном случае предпочтет «субъект восприятия», какова будет роль его активности? Возможен ли третий вариант, не предусмотренный бинарной структурой?

В завершение обратимся к аллегорическим образам, которые встречаем у Делеза: «мозг-информация», «мозг-город» и вытесняемая ими пара «глаз-Природа»⁷, которые характеризуют изменения, с необходимостью происходящие в процессе становления экрана как информационной таблицы. Поле-инту-

⁶ Гринуэй П. Главный итог развития кино (лекция) // <http://www.kinoart.ru>.

⁷ Делез Ж. Кино. М.: Ad marginem, 2004. С. 599.

иция (образ-время), ранее бывшее неопределенным, находившееся в сфере аффективного восприятия, все же было Реальным, так как давало возможность «бытия-с-другими»(!), выхода мысли во-вне-себя, приобретения уникального опыта. Актуализировавшись в мультимедийной форме, теряет ли оно данную функцию? Вопросы, ранее лишь витавшие в пространстве исследования, приобретают видимые очертания: Как меняется вектор межличностного взаимодействия в виртуальной Реальности? Каким становится само(о)сознание человека? Вне или внутри, с или напротив? Кристалл снимает бинарность, виртуальное и актуальное более не противопоставлены, они переливаются, скользят и ускользают, не исчезая. И мы обращаемся к словам, ставшим эпиграфом данной работы.



Ангел. «Так далеко, так близко». Вим Вендерс. 1987

Философ, культуролог, искусствовед

Лидия Стародубцева



Предваряющая экспозиция

Что такое полиэкранный? С точки зрения «феории»... Собственно, никакой такой особой теории полиэкрана, насколько мне известно, не существует. И ни одного исследования о феноменологии полиэкранного образа с каким-нибудь более или менее интригующим названием... Увы. Остается разве что вооружиться словарями и прочесть что-нибудь вроде: «полиэкранный (multiscreen) – синхронное проецирование на один экран нескольких изображений... принцип восходит к житийным иконам “в клеймах”, комиксам, коллажам авангардистов и шелко-

ПОЛИЭКРАН: ОТРЕШЕННОСТЬ ВЗГЛЯДА

Лидия Стародубцева



«Невротичное кино»
от Абеля Ганса до Питера Гринуэя

графическим картинам художников поп-арта». Вот и вся теория. Негусто.

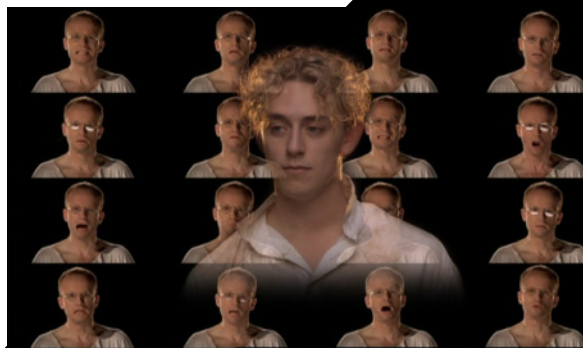
С точки зрения «праксиса»... Лучше всего, наверное, взглянуть во что-нибудь игриво-полиэкранный, наподобие «Чемоданов Тульса Люпера». И тогда можно будет, не скрывая раздражения, излить словопотоки примерно такого характера: «Экран запружен разномастной информацией. Пльвуют в несколько слоев тексты. Изображение дробится на полиэкраны, количество которых доходит до десятка, и в каждом из сегментов – свое действие. При этом и сами экраны не стоят на месте, перемещаясь и наполняя

друг на друга. В них показывают не только основной сюжет, но и кинохронику, черновые фрагменты, пробы актеров. Масса компьютерной анимации и неподвижных рисованных заставок. Попутно описывается содержимое чемоданов, которые Люпер таскает с собой, набивая самыми диковинными вещами – от кусков угля до парфюмерии, от одежды расстрелянных любовников до кусков окровавленных обоев. В общем, еще один постмодернистский каталог и визуальная перенасыщенность, порой просто физически невыносимая». Н-да уж. Полагаю, такой полиэкранный «опыт видения» вполне может вызвать изумленное восхищение, впрочем, с равной вероятностью – зубную боль, тошноту и головокружение.

Наконец, с точки зрения «*поззиса*» (или, если хотите, «*эстетзиса*»)…Здесь сплошь ожесточенные баталии и пресловутые «внутренние противоречия». Взять, к примеру, типично «модернистский» взгляд на полиэкранный фильм Андрея Тарковского («Запечатленное время»). Нет, не удержусь – приведу цитату полностью:

«Развитие техники кино в последние годы породило (или возродило) соблазн делить широкий кадр на две или несколько частей, в которых одновременно (симультанно) можно показать два или несколько параллельно происходящих действий. С моей точки зрения, это ложный путь, это выду-

мывание условности, для кино неорганичной. Некоторым критикам ужасно хочется видеть кинематографическое зрелище, показываемое одновременно на нескольких – например, на шести! – экранах. Представьте себе это, и вы поймете, что это абсурд. Движение кинокадра имеет свою природу, отличную от музыкального звука, и «полиэкранный» кино в этом смысле надо сравнивать не с аккордом, не с гармонией, не с полифонией, а уж скорее – с одновременным звучанием нескольких оркестров, каждый из которых исполняет разную музыку. Кроме сумбура, вы не увидите ничего, законы вашего восприятия будут нарушены, и перед автором полиэкранного фильма неизбежно возникает задача как-то приводить одновременность к последовательности, то есть создавать специально для каждого случая хитроумную систему условностей. И это будет все равно что тро-



«Чемоданы Тульса Люпера». Питер Гринуэй



гать правой рукой свою правую ноздрю, обводя руку вокруг левого уха. Не лучше ли твердо усвоить простую и закономерную условность кино как последовательного изображения и прямо исходить из этой условности? Человек же попросту не может наблюдать несколько действий одновременно, это вне его психофизиологии». Bravo! Одновременное звучание нескольких оркестров, исполняющих разную музыку, – да ведь это же настоящий Джон Кейдж! Тот самый, который объявил звукозапись величайшей ошибкой человечества. Поклонник Кейджа, «классик интеллектуального кино» Питер Гринуэй явно не согласился бы с Тарковским: если кино и выживет, то отныне – уж вне какой бы то ни было линейности, последовательности и повествовательности! Этот киноязык сегодня мертв. Любопытно, а на чьей я стороне в этих ристалищах полиэкранного эстезиса?

Даже и не знаю, как можно было бы назвать полиэкранный кинематограф. Скажем, так: «невротический кинематограф». Придумываю для него десятки имен. «Восторженно-патетические»: мистерия взгляда, магия трансрессирующей оптики, алхимия внутреннего видения, роскошный визуальный кино-сад расходящихся тропок сознания. «Нейтральные»: расколотое изображение, паранормальная путаница, расщепленное видение. А если еще вспомнить, что полиэкранный кинематограф – это «синэстезирует», играя в наложения/совмещения текстового и визуального пространств, синхронного видения и говорения, то выйдет что-то совсем уж безнадежное. Отсюда имена «мрачные»: дезинтеграция, распад, разлом, расслоение, «разбиение сосудов» смысла, сбивающий с толку и раздражающий затылочный пазл... Опасный «пограничный» эксперимент, психоделический трип, обморок сознания, плавящий мозги и раскачивающий остатки «радио». Расшатывающий устойчивый кинематографический «норм» изображения (а есть ли таковые?), не только «правил кино-языковых игр» (и таковые уже давно почтили в Бозе), а скорее – самой «ментальной оптики».

В ситуации полиэкрана интересно следить даже не столько за зрением, сколько за умозрением. Метаморфозы взгляда – и метаморфозы смысла. Скользящая оптика, деформации траекторий всматривания – и нескончаемый «тривелинг» сознания, «морфинг» процедур смыслопорождения. Многокамерная съемка – и разорванное созна-



ние. Полиэкранный – то ли трансцендирующий, то ли трансгрессирующий тип взгляда во все усложняющуюся и становящуюся все более невыносимой квази-реальность квази-субъектного в-квази-мире-квази-проживания. Не случайно ведь полиэкран «как прием» в кинематографе появляется в моменты болезненных расщепов – времени, пространства, памяти, – как правило, призванный создать визуальные эффекты шизофренического раздвоения, множественного Я, припадков безумия или особенностей «потустороннего» видения коматозников.

Вы уже ждете от меня ставших расхожими штампами постмодерных эпитетов: «центон», «ризома», «полилог» и все, начинающееся на «поли» (полифонизм», «полистилизм», «полиморфизм» и т.д.)? Напрасно. Это был бы слишком простой ход. В полиэкране все намного сложнее. Многоликое и многоокое, многофигурное и многосюжетное, текучее изображение пульсирует, мерцает, колышется, дышит. Камера здесь как какой-то безумный саморазмножающийся сканер, синхронно вспарывающий многослойные покровы реальности, растягивающий ее по швам, вскрывающий ее нутро и выворачивающий наизнанку так, что невидимое и видимое меняются местами, расшифровывающий тайные желания и страхи, обнажающий все то, что скрывается под личинами слов, взглядов, жестов, которые остаются загадочно неопределимыми.

Представим себе множественное экранное повествование: кадр состоит из нескольких одновременных изображений, показывающих одну и ту же сцену в разных ракурсах, равно как и происходящие параллельно сцены. Такая фрагментация кадра связывает воедино, казалось бы, независимые «сюжеты», переплетает разнородные «истории» и позволяет рассказу разворачиваться в совершенно разных направлениях и с различных точек зрения. Полиэкранный образ дает возможность показать сцену сразу с двух или более ракурсов, избегая излишних монтажных стыков, а иногда и попросту безо всякого монтажа, к примеру, у Фиггиса. Помимо технической стороны, у этого приема есть и вполне философский подтекст: например, у Бельотта каждый кадр имеет свое зеркальное отражение; события множатся, проецируясь друг на друга, «отзеркаливаются», сплавляются и частично перекрывают друг друга, то и дело создавая провокации для взгляда, вынужденно блуждать в растерянности... Дробление на несколько экранов, сложный монтаж, нелинейность повествования, рассыпающиеся во все стороны осколки смыслообразов – это и пугает, и искушает, и завораживает.

В большинстве случаев в современных полиэкранных фильмах операторская работа выполняется в неприхотливом стиле *cinéma vérité*, акценты расставлены на случайности, стохастических эффектах, спонтанных ответвлениях сюжетов, импровизиро-

ванных диалогах. Вспомним: Тарковский священнодействовал, днями или даже неделями выстраивая архитектуру и детали каждого кадра как своего рода маленького живописного шедевра. А что полиэкранный? – «Бросок костей», гимн текучим деформациям и непредсказуемости, стихия случая. Иногда один и тот же план перемещается с одного экрана на другой, в иных случаях одна и та же сцена показывается чуть под разными углами зрения. Взгляд то и дело проваливается в щели междуэкранных миров, в зазоры видимого... Нет, не с Джойсом надобно бы сравнивать полиэкранный поэтику, а с неподражаемым рассыпчатым стилем Нанси, с фрагментарным, или нелинейным, письмом Бланшо...

Каллиграфия на воде

Фрагментированное, творимое многокамерной съемкой, рассредоточенное кино – результат его массмедитизации и ухода во Всемирную Сеть. В иных случаях полиэкранный – это уже, собственно, и не кинематограф, а медиатекст: медиасинтез письменного текста и голоса, видео и аудио, интерактивных включений и проч. Один из проектов Гринуэя носит название «Каллиграфия на воде»¹ – этакое фантазмагорическое шоу, в котором соединились калли-

¹ Питер Гринуэй. Каллиграфия на воде / Peter Greenaway. Writing on Water (2005). Премьера состоялась 29 октября 2005 года в Квин Элизабет Холле. Видежей – Питер Гринуэй, дирижер – Юрген Хемпел, каллиграф – Броди Ноеншвандер.

графия, минималистичная музыка Дэвида Ланга и полиэкранные проекции. В свое время, будучи художником по образованию, Гринуэй ушел от живописи к кино, теперь – от кино к медиаарту. «Каллиграфия на воде» – волшебная трансмутация кино в мультимедийный перформанс. А, стало быть, трансформация линейности в пространственность, временной повествовательности развертывания – в синхронистическую анархию образа, текста – в музыкальный ряд. Если кино, основанное на тексте, и в самом деле исчезло, то что же идет ему на смену? Полиэкранный перформанс, видео-свето-звучо-инсталляция, медиа- и видео-арт, виджеинг, эстетика видеомиксов, интерактивная витальность – пестрая культура мультимедиа? «Вторая гуттенберговская революция», постцифровой мир, в котором главный способ аудиовизуального наслаждения – это DVD? А, может, прав был Борис Гройс: медиаискусство разрушает таинство кино, превращает в шоу то, что прежде было священнодействием «посвятительного ритуала»: молчаливое недвижимое созерцание на экране образов-теней платоновской мировой пещеры – темного кинозала?

«Каллиграфия на воде». Само по себе словосочетание способно погрузить в задумчивость. А для чего вообще человек думает, сочиняет, рисует, пишет, «ни из чего не исходя и ничего не ожидая», – словно бы следуя выражению, вскользь брошенному когда-то Гегелем, – как «ничто, работающее в ничто»? Вспомним одного из героев Александра Ба-



рикко, из «Моря-Океана», безумного художника: тот тоже рисовал на воде. Другой персонаж, у Германа Гессе, неустанно испещрял все вокруг своими письменами, а буквы отчего-то самовольно рассыпались в бессмысленный коллаж, превращаясь в хаотическое скопление непонятных значков, точек, и постепенно таяли в небытии. Если верить Мишелю Фуко, то вскоре не только человеческие письмена, но и сам «человек исчезнет, как исчезает лицо на прибрежном песке»... К чему эти низки ассоциаций?

Не знаю. Должно быть, вся наша старчески скорчившаяся культура, донельзя переполненная текстами, пресыщенная знаками, согбенная под грузом излишков знаний, пребывает в оцепенении телеологического вакуума: в сознании никчемности и низачемности. И тщетно грезит о забвении. Метафора этой грезы – «каллиграфия на воде». Поздэнски абсурдное эстетство самого Гринуэя, да и многих иных рафинированных видео-мэтров нашего уставшего времени, словно бы призвано иллюстрировать паралогию декадансной культуры в ее «тоске по невыразимому», «ностальгии по невозможному», в «недостатке реальности».

«Каллиграфия на воде» совершенно необходима, только неизвестно зачем. Наверное, даже сами того не замечая, мы уже неизлечимо отравлены «предельными» культурпессимист-

скими и некрофильскими настроениями ушедшего века... Куда уводит эта нескончаемая цепь объявленных смертей? Для начала похоронили трансцендентального субъекта. Затем поприсутствовали на «похоронах культуры». Плакали «конец истории». Вздохнули по покойной философии. Помянули безвременно скончавшегося Автора. Погоревали о «смерти субъекта». И заявили о повсеместном наступлении «*пост*-культуры» и «*пост*-человека», при этом недоумевая, почему это, собственно, все уже кончилось, а мы еще живы. Это обычно и называют ситуацией не столько *пост*-истории, сколько *пост*-эсхатологического дискурса. Где уж тут выжить бедному искусству, которое после собственных похорон, официально объявленных в 1960-х, все еще упорно предъясняет свое право на *пост*-существование на



«Каллиграфия на воде». Виджеинг П. Гринуэя



свой особый, агонизирующее-конвульсивный, пост-эсхатологический манер? «XX век – это экспрессивный художественный Апокалипсис Культуры!» – патетически восклицают негодующие утонченные эстеты.

Вот и еще один «каллиграф на воде» – Гринуэй – изящно включился в эту игру, публично заявляя о смерти кино и пытаясь заверить нас в том, что кино – это просто эфемерное создание, которое очень скоро исчезнет. Помните серию шоковых интервью Гринуэя о том, что 31 сентября 1983 года, то бишь, с изобретением дистанционного пульта – «зэппера», кино умерло? А лекцию мэтра под лозунгом: «Кино умерло... Да здравствует кино!»? А его амбициозные заявления, мол, я хочу создать грандиозный проект, который говорит: «Прощай кино, здравствуй новый язык!»?

«Ненарративное кино» Питера Гринуэя: спонтанный виджеинг

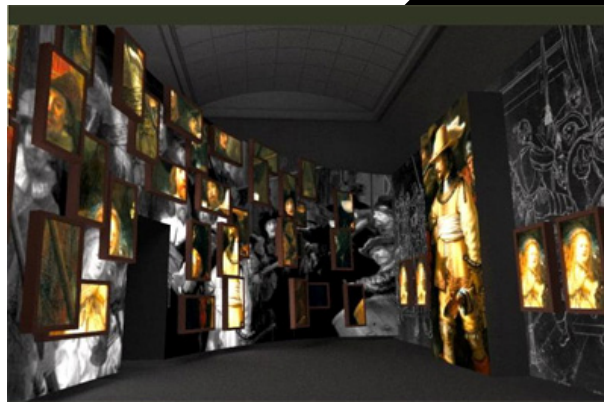
«Джойс в кинематографе»? «Кейдж в видеоарте»? Даже своим восхитительным, болезненно-томно-изысканным, бесконечно пресыщенным красотами фильмотворением Гринуэй словно бы йорнически утверждает кончину кино. Эти фильмы – особые мертворожденные шедевры movie-video-media-fine-arts, субстанция бесконечного самоотрицания, поток образов живописной смерти и символов, живущих своим собственным разрушением. Не режиссер, а «мультимедийный художник» – так предпочитает именоваться Гринуэй, иногда величая себя также медиа-перформансистом и виджеем. Не кино, а «проект», не кинопоказ, а «виджеинг»... И все это, по-видимому, началось именно с коварного полиэкрана, который Гринуэй применил еще в «Книгах Просперо», в 1991-м, используя на редкость хитроумное по тем временам средство под названием «electronic paintbox», дающее возможность «уплотнять и насыщать экран замысловатыми сериями интертекстуальных двойных экспозиций и просвечивающих наложений». Спустя пять лет все тот же «electronic paintbox» будет создавать мистерии взаимоотношений – эффекты «оверлэппинга» – и в «Интимном дневнике».

«Ненарративное кино» не повествует, не рассказывает, не иллюстрирует тексты. Однако «ненарративное кино» и не «показывает». Оно вообще не рассчитано на «видение». Скорее, на проживание-переживание. «Ненарративное кино» – пульс-и-ритм. «Ненар-

ративное кино» – выдох-и-вздох. «Живое кино». Таковое у Гринуэя появится спустя еще несколько лет после «Интимного дневника»: для трилогии «Чемоданов Тульса Люпера» «видеожокей» Гринуэй применит специальную VJ установку, включающую большой плазменный сенсорный экран для микширования «вживую» эпизодов «92 историй» одновременно на 12 экранах. Премьера этого перформанса состоялась в одном из амстердамских клубов в 2005-м, и с тех пор Гринуэя именуют «укротителем изображений, работающим в режиме реального времени». Из полиэкрана, по сути, и выросло гринуэевское «ненарративное кино», или «кино спонтанное»: здесь все однократно, неповторимо, все делается вживую. Сознание впустило в себя хаос. Темп задан не текстом, а музыкой и движением человеческих тел. Стохастическая экспрессия. Непредвиденные включения. Звук и жест. Такие виджей-перформансы каждый раз заканчиваются по-разному: все мобильно, нет жестких планов, точнее, их немислимое множество (примерно триста вариантов календарно-постановочных планов, триста вариантов сценария в одном проекте!).

И сами «Чемоданы» – чудовищные метафоры памяти – оказываются «живыми» вместилищами «артефактов» («фотографии, монеты, лягушки, дыры, спирт, паспорта, любовные письма и проч.»), и кино становится «мультимедийным проектом», словно бы

собирающим «рухлядь-и-хлам» в цифровые чемоданы памяти века информации. «Чемоданы» ведь, как известно, не просто полиэкранная трилогия: кроме фильмов есть книга «Золото», CD и DVD, интернет-сайты, виджей-пати, телесериал. Фильмы, как веб-страницы. С компьютерной анимацией... «Чемоданы» в дороге. «Чемоданы» бесприютных скитальцев net-культуры... Должно быть, полиэкранный не просто меняет видение-и-ведение. Полиэкранный меняет *modus vivendi*. Для того, кто попал в ловушки полиэкрана, то ли жизнь становится похожей на непрерывный арт-проект, то ли арт-практика экспансионизирует в обыденность. Следующий шаг в направлении полиэкранной «витализации» – свои странные видео-свето-инсталляции – Гринуэй осуществляет как «проекции» на «Ночной дозор» Рембрандта и «Тай-



Видео-свето-инсталляция. «Проекция» на картины



«Невротический» кинематограф

Поэтика полиэкрана. Збиг Рыбчински

ную Вечерю» Да Винчи, когда картина превращается в экран, музей – в кинотеатр, а на стенах развешенными оказываются оживающие видео-полотна...

Разумеется, Гринуэй – далеко не единственный приверженец стилистики полиэкрана: сей прием спорадически возникает даже в

таких голливудских мейнстримовских картинах как «Всегда прекрасная погода» и «Интимный разговор». Что уж говорить о лентах Майка Фиггиса и Родриго Бельотта или классике видеоарта – полиэкранные смещения встречаются у Нам Джун Пайка, Билла Виолы, Маринуса Боезема и мн.др.?
Вовсе не умаляя заслуг восхитительного Гри-



нуэя, все же каверзно заметим, что наш британско-голландский мастер утонченных игр во множественность экранных имиджей – не только не единственный, но и далеко не первый адепт полиэкранной поэтики. Его опыты выросли из потрясающих игр в мультикадры у Збига Рыбчински и поп-артовских экспериментов микширования кинообразов у Энди Уорхола. Но и те не были первооткрывателями. Еще раньше попытки разделить экран на несколько частей предпринимались в экспериментальных лентах Дзиги Вертова, исторических фильмах Дэвида Уорка Гриффита и Абея Ганса... Что ж, похоже, самое время предпринять кратчайший, пунктирно намеченный экскурс в историю Его Величества Полиэкрана.

«Деформирующий взгляд»

Абея Ганса: первый шаг к паноптике

Существует несколько версий о том, кто же на самом деле был первооткрывателем, и все же наиболее устоявшаяся состоит в том, что изобретение полиэкрана – заслуга Абея Ганса, имя которого обычно производят с добавлением штампа: «Виктор Гюго французского кинематографа». Как известно, Ганс неустанно экспериментировал со светом и звуком, первым использовал в кино двойную экспозицию, деформирующую оптику (которая впоследствии превратилась в синемаскоп), пиктограф для

стереозвука и проч. проч. Но, вероятно, все же главное открытие Абея Ганса – полиэкранный экран. Историки кино утверждают, что уже с 1924 года режиссер «заболевает» такой горячей полиэкранной идеей и воплощает эту свою грезу в фильме «Наполеон» – том самом, которому было суждено снискать славу «шедевра немого кино». Первый вариант фильма² демонстрировался на тройном экране, вызвавшем немалую сенсацию самим по себе околдовывающим эффектом сочетания нескольких визуальных потоков, которые протекали в одно и то же время перед «расслоившимся», «растерянно блуждающим», «рассредоточенным» взглядом изумленного зрителя.

Дерзкий план Ганса, похоже, состоял в том, чтобы – (задолго до Гринуэя!) – разрушить линейность и повествовательность развертывания киносюжета. Перед нами трехипостасная модель деформации взгляда:

² «Napoleon», 1927. Первая версия вышла на экраны в 1926 г., звуковой вариант под названием «Наполеон Бонапарт» (Napoleon Bonaparte) появился в 1935-м, в 1970-м Клодом Лелушем триптих Ганса был перемонтирован в 4-часовой фильм, а в 1981-м Кевин Бранлоу создал окончательный вариант картины с музыкой Кармине Коппола (прокатом занимался Фрэнсис Коппола). Любопытная деталь: «русский след» в изобретении полиэкрана. Декорации к первому мультиэкранному фильму выполнил Александр Бенуа (!), а Бонапарта-школьника играл русский мальчик Владимир Руденко...

Тройной экран. Абель Ганс. «Наполеон». 1927



три камеры, три субъекта восприятия, три воспринимаемых предмета, три ракурса и т.д. – этакое «рас-троение», «рас-стройство» зрения и умозрения. И все это – под вполне благовидным предлогом: ведь «эпохальные» исторические события не воспринимаются «одноточным» способом. Такая себе патетическая пафосная иллюзия: история великих свершений жаждала быть запечатленной и вызвала к жизни «паноптический» взгляд – технологический, объективированный, увы, слегка «карикатурный» кинематографический прием приближения к бес-субъектному «Всевидающему Оку». Вообще, при желании у Ганса можно усмотреть и нечто вроде эсхатологической темы напряженного ожидания «конца времен»: не случайно именно он изобрел массу приемов «ускоренного» восприятия – монтаж коротких кусков, повтор одних и тех же фрагментов в разных контекстах и разных сочетаниях, а еще – кинематографическую «инверсию»

видящего и видимого³. Разумеется, памятью о том, что речь-то идет о Наполеоне, прием инверсии можно воспринять не более чем чудовищной насмешкой, ироничной репликой по поводу высокопарных устремлений былых времен, облаченных в ткань страстных видений мистиков и пророков, искренних строк поэтов-духовидцев (взять, к примеру, Ангелуса Силезиуса: «Глаз, коим язираю на Бога, есть тот же самый глаз, коим Онзирает на меня»). В какой-то мере, поиски оптики всевидения в эпоху после смерти богов наказуемы. Вслушаемся в странные слова Абеля Ганса: «Если мой голос дрожит, мысли блуждают и слова выглядят калеками – это означает, что мой рот забит землей и что меня тоже убил кинематограф». Изобретателя полиэкрана убило кино, а последователь изобретателя отомстит убийце. Абель Ганс умер в 1981 году, ровно за десять лет до того, как Питер Гринуэй впервые применит полиэкранный и тем самым начнет шумный процесс «похорон кинематографа»... Впрочем, не будем повторяться.

**«Раздробление кадра» Жермены Дюлак:
выворачивание взгляда**

Коллега Абеля Ганса по творческому комьюнити «синефилов» – французских

³ Это один из самых экстравагантных и, наверное, самых известных эпизодов экранного изменения траектории взгляда в экспериментах Абеля Ганса, а именно – сцена игры в снежки из «Наполеона». Тот самый случай, когда смотрящий и то, на что смотрят, меняются местами. Действие словно бы «увидено» с точки зрения летящего снежка. Как это было снято? Очень просто: портативные камеры были уложены в оболочки футбольных мячей, и съемочная группа по команде «мотор!» принялась швырять ими друг в друга.



авангардистов 1920-х⁴ – Жермена Дюлак, по сути, применяет тот же полиэкранный прием – раздробление кадра на двое, посередине. К примеру, чтобы показать несовместимость двух душ, томящихся в браке, Дюлак пытается шизофренически «раздвоить» изображение. Бытие фрагментировано на отдельные кадры, кадры – на отдельные субкадры... Образ витальной стихии раскалывается, разрывается, дробится на части, измельчается, уходя все глубже во внутреннюю жизнь сознания. Если у Абея Ганса полиэкранный призвал человека покинуть собственные пределы, трансцендировать «вовне», покинув брэнное пространство-время: преднаправленный режиссером взгляд должен был устремиться к исторической паноптике всеохватности, сверх-субъектному всевидению, то полиэкранный Жермены Дюлак, напротив, интериоризирует сознание, увлекая в сокровенное, к истоку невидимого, к глубине переживания. В первом случае Его Величество Полиэкранный развертывает видение, во втором – свертывает». Но и то и другое – бегство от «обычного», паранормальная (или параноидальная) оптика (возможно, именно это Луи Деллюк именовал загадочным сло-

⁴ Пресса того времени именовала их «маньяками», а сами себя они называли «синефилами». Когда-то все они собирались в киноклубе, организованном кинорежиссером и кинокритиком Луи Деллюком, именно из этого «топоса» выросли мастера Первого французского авангарда – Абель Ганс, Жан Эпштейн, Марсель Л'Эрбье, Жермена Дюлак.

вом «фотогения» – необычный, завораживающий экранный образ?).

**«Ускользания» Энди Уорхола:
взгляд, не осмелившийся сделать выбор**

Вы можете спросить, как использовал полиэкранный Энди Уорхол. И тогда ничего не останется, кроме как ответить: «с гениальной иронией». Это можно назвать принципом «буриданова осла» в сфере визуальности. Взгляду предлагаются одновременно две приманки, две картинки, на которых, собственно, ничего и не происходит. Взгляд соблазняет, искушает и... обманывают. Муки выбора между ничем и ничем. «Буриданов осел» взгляда остается голодным. Рассеянный, он мечется, разрываясь между экранами, и в этой ситуации, возможно, упускает что-то важное. Будто нечто «проглядел». Что-то «упустил». И, раздосадованный, остался ни с чем. Disappointment. Разочарование... Нелепость... Абсурдность... Отчего-то запомнились слова одного кинообозревателя об этом «разочарованном» взгляде: «Кино прошло мимо так же, как проходит повседневная жизнь, в которую, как и в фильмах Уорхола, вроде бы не надо вглядываться... Кто знает, может, в банальных ситуациях «Или-Или» взгляду и был дан шанс отыскать «третий путь», прорваться за рамки дуализма, ускользнуть, соскочить



на иную «онтологическую отметку», – ту точку стояния или отстояния, при взгляде от которой противоположности соединяются и все противоречия совпадают: вершится

таинство «*complicatio contrariorum*»? Ан-нет. Взгляд в несвободе выбора. В нервной раздвоенности. Ускользание... А над ним – «чеширская» улыбка: саркастическая усмешка автора философии «от А к Б и наоборот»... И все же надо то ли с сожалением, то ли со вздохом облегченной радости признать, что привычное повествовательное кино победило эти «болезненно-экстравагантные» поиски «ненарративности», оставившие не более чем пограничными изысками, причудливыми маргиналиями в бурлящем потоке кинотекстов. Странно, но к концу XX столетия по каким-то не вполне ясным причинам полиэкранный вновь входит в кинематографическую моду. Что же изменилось?

«Квадро-мерцания» Майка Фиггиса: джазовые импровизации кино-образа

«Временной код» сознания и памяти – вот что изменилось. В «Таймкоде»⁵ английский режиссер Майк Фиггис – некогда музыкант и клипмейкер (тот самый, что когда-то поклялся никогда не выпускать из рук цифрового видео, по сути, так же, как Уорхол – фото- и кино-камеру) – разделил экран на четыре части. Камеры размещены в

⁵ Mike Figgis, «Timecode», 2000.

четырёх комнатах, где герои разыгрывают один миг из памяти одного человека. Слишком уж дробно устроена болезненная память синхронистических умножений и квази-реминисценций... «Таймкод» – классическое полиэкранное изображение из четырех квадратов, в каждом из которых одновременно происходит свое собственное действие, а уж расчлененному взгляду решать: как охватить четыре различные сцены с разными героями. Иногда два или три квадрата объединяются одну и ту же сцену, снятую с разных ракурсов, и герои могут переходить из одного квадрата в другой. И все же это паллиатив. Полиэкранный не радикален, есть уступка линейности: фокусировка на главном, поиски центра этого хаоса. Чтобы от взгляда не ускользнуло «главное» (а что в полиэкранный «главное?»), режиссер использует приемы своего рода зрительно-акустического мерцания: он то приглушает, то усиливает звук, акцентируя внимание на одном из «экранов». Иначе взгляд окончательно провалится в щели, попадет в раздвоения межкадрового поля, в неудобные кинематографические междумирия. Актеры импровизировали в рамках заданного сценария. Ни в одном из квадратов не замечено ни единой склейки. Съемки в реальном времени. Вживую. Обоснование приема дано в самом фильме, вложенное в уста Анны Палуд: «Монтаж – революционное изобретение русского авангарда... Мы должны отменить его и использовать новейшие достижения техники, снимая фильмы без монтажа». Это уже почти триеровская «Догма-95». Или даже, скорее, Годар, с его знамени-

тым: «Кино – это правда 24 кадра в секунду и каждая склейка – это ложь»? Тот же прием полиэкрана Майк Фиггис использует и в фильме «Отель»⁶, увлекающем взгляд в каждый укромный уголок, в каждую трещинку гостиницы: в ее комнатки и коридоры, кухню и устрашающе подвалы (где на крюках висят отрезанные ноги и руки)... Несколько камер следуют через комнаты гостиницы, улицы, пиццерии и каналы Венеции. И снова четыре экрана. 15 различных сюжетных линий были сняты одним планом, без единой монтажной склейки. Возможно, прием полиэкрана здесь уместен именно потому, что один из героев, режиссер, оживший после пребывания в коме, вдруг рассказывает, что обрел дар видеть одновременно все происходящее. Так расколота и размноженная картинка становится имитацией «загробного» дара всевидения. Впрочем, кинокритики дают и иное обоснование приема: полиэкран здесь – «зрение самого отеля, запрятанных в его недрах камер слежения. Только никто не смотрит на мониторы – отель устал следить за собой». Полиэкран у Фиггиса возникает совсем не для того, чтобы продемонстрировать всевидящее око. Фиггис дробит картинку, чтобы показать: нечто неизбежно ускользает от нашего взгляда, сокрываясь в

щелях между кадрами. Фрагменты не собираются. Осколки не склеиваются. Обрывки не складываются. Мозаичное сознание остается в сновидческом облачении мыслеобразов многомирия. Различные сюжетные линии расходятся, взаимно перетекают, нахлестываются друг на друга, а затем вдруг внезапно сходятся, достигая кульминации в сцене безумного венецианского карнавала. Фиггис постоянно, даже, пожалуй, уж слишком назойливо подчеркивает в своих интервью: «Нет никакого сценария. Много в фильме – импровизация... Очень трудно точно играть по расписанию»... «Таймкод» был снят за три недели, «Отель» – за пять. Причем все актеры импровизировали: отсюда непредсказуемость разворачивания сюжетов. Это кино с бесконечно открытым финалом, нечто вроде джазовой импровизации. Или, может, это все же более напоминает музыкальные опыты Кейджа?



⁶ Mike Figgis, «Hotel», 2001.

Зеркальное удвоение. **Родриго Бельотт. 2003**



«Двойничество» Родриго Бельотта: зеркальное междувзглядие

В 2003 году на кинофестивале в Локарно премия за «смелое исследование мачизма, красноречиво выраженного с помощью последовательного использования полиэкрана и новаторской работы с цифровой видеокамерой» была вручена Родриго Бельотту, за первый в Боливии цифровой фильм, в котором использован «открытый» сценарий и нарушены все мыслимые и немыслимые правила хорошего кинематографического тона. Фильм назывался «Сексуальная зависимость». От начала до конца полиэкранный. Пять искусно соединенных новелл, показанных на двойном, напоминающем двусторчатое зеркало, полиэкране, который периодически сливается в единое изображение. Раздвоение и удвоение. Мужское и женское, инь и ян, свое и чужое. Они расщепляются и вновь сплетаются, разбегаются и воссоединяют утраченное единство... И «прием» вполне соответствует теме: разобщенные люди, живущие в разладе друг с другом и с самими собой. Словом, дело не только в технике, но и в метафизике. Бельотт вполне осознанно применяет полиэкранный как «перенос» своих представ-

лений об имманентной двойственности. Фильм снимали двумя камерами, сам режиссер и оператор, фиксируя одну и ту же сцену одновременно с разных ракурсов. «Я хотел ниспровергнуть репрессивный язык построенного на одном изображении повествования и создать аудиовизуальный диалог, который разрушает комфорт пассивного созерцания, – поясняет режиссер. – Это как игра в испорченный телефон, пятеро слышали один и тот же разговор, но повторяют разные истории. Девушка в левой части экрана сопротивляется поцелую. В правой части она соглашается»... Параллельное действие иногда повторяет сцену с другого ракурса или с другой степенью приближения (слева – средний план, справа – крупный) или используется, чтобы фрагментировать пространство и время (мы видим то же событие в другом месте, до или после того, как оно было показано в кадре-близнице). Хотя иногда два экрана сливаются, словно для того, чтобы образовать единое изображение, иллюзия единства может быть только очень недолгой. На самом деле изображения накладываются друг на друга, смешиваются... В «двойничестве» Бельотта затевается игра зеркальных отражений виртуального и реального, прошлого и настоящего, бывшего и небывшего, а блуждающему взгляду предоставлена возможность оказаться «по ту сторону» всех надуманных оппозиций...

Циклоп

Сопологая разновременное, полиэкранный «развремениет» время. Совмещая проекции и ракурсы, полиэкранный «распростран-

твляет» пространство. Сопрягая ряды разномирных природ, полиэкранный «размиряет» мир. А еще – «развеществляет» вещественное, «рассознанивает» сознательное, «разъестествляет естественное». Возможно, заманивая взгляд в ловушки увлекательных трансгрессий ненарративного кино, игриво призывая к бесконечному трансцендированию, полиэкранный, в конечном счете, через спонтанное многозглядие и призван привести к единичности одного-единственного Взгляда? Через многооконость бессубъектного зрения – к паноптическому «всевидающему оку»?

И вовсе не случайно, должно быть, Питер Гринуэй в «Контракте рисовальщика» изобретает специальный аппарат, который делает зрение монокулярным. Художнику лучше иметь один глаз, – коварно утверждает режиссер. – Бинокулярное зрение избыточно. Два глаза создают объемное изображение, а это противоречит тому, что экран и картина двумерны. У Рембрандта один глаз почти не видел (и это – *fix-idea* «Ночного дозора»). Не странно ли, что именно поклонник сложных полиэкранных видеоперформансов, в конце концов, афористично заявляет: «Кино должны снимать циклопы. И смотреть его тоже должны циклопы»... Через тончайшую оболочку экрана – как бы его ни трактовать, «окном в мир» или «рамой с холстом, на котором что-то изображено», «зеркальной поверхностью» иллюзии или «границей зазеркалья кажимости» – взгляд,

рано или поздно утомившись от бесприютных скитаний в-поле-поли-экранного мира, призван... отрешиться. Отрешиться от многого, чтобы остаться наедине-с-единым.

Сегодня так привычно слышать о «Насилии Взгляда», о его чрезмерной «Навязчивости»... Но отчего-то так редко встречается в отношении к видению понятие «отрешенность» – между прочим, одно из важнейших у Экхарта и одно из любимых у Хайдеггера, который одно из своих выступлений, названное «Отрешенность», завершил замечательным признанием: «Отрешенность от вещей и открытость для тайны взаимно принадлежны. Они предоставят нам возможность обитать в мире совершенно иначе». Отчего-то думается, что полиэкранный, знаменуя смерть кино и рождение нового «неповествовательного» языка, приоткрывает какую-то очень важную потайную дверцу в миры совершенной инаковости. Что ж, остается достичь одного: Отрешенности Взгляда.



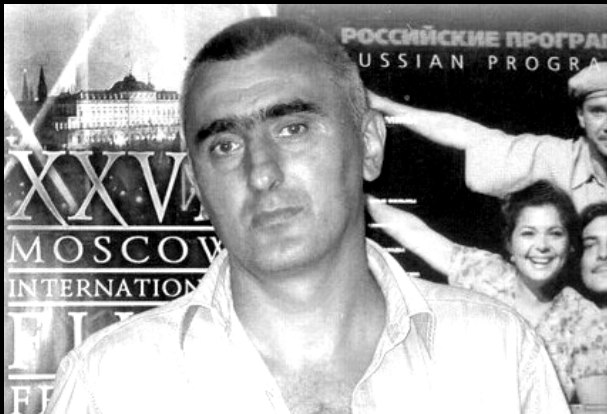
Циклоп. Отрешенность Взгляда



The background features a complex, fractal-like pattern of glowing green lines and nodes against a dark, textured black background. The lines form a dense, interconnected network, reminiscent of a neural network or a complex biological structure. A horizontal grey banner is positioned across the middle of the image, containing the text.

АРХЕОЛОГИЯ **КИНО**-ЗНАНИЯ

Кінознавець, історик та аналітик кіно
Радислав Пересецький



Сіне-фоно: у джерел кінематографічного мислення

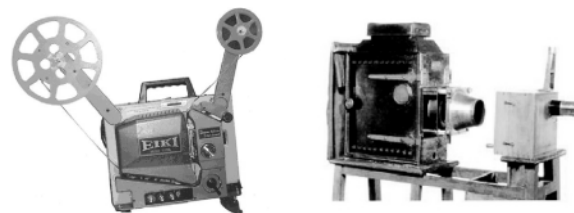
Поява кіно спочатку не знаменувала собою виникнення нового мистецтва, напрямку в культурі, а тим більше наукової практики. Сінематограф братів Люм'єр (як і апарати багатьох інших піонерів кіно) не призначався для художніх цілей і сприймався в одному ряді з новітніми технічними винаходами того часу. Л. Толстой ставив кінематограф поруч із грамофоном, бездротовим телеграфом, автомобілем і аеропланом, а за свідченням кіноісторіографа Ж. Садуля, у перші роки появи кіно з ним цілком успішно конкурували навіть сеанси, які демонстрували рентгенівські промені. Цікаво, що винахід звукозаписної техніки (фо-

ВІД СІНЕФІЛІЇ ДО МЕТАКІНО: З ІСТОРІЇ САМОКІНОРЕФЛЕКСІЙ

Радислав Пересецький

Дипломант конкурсу на краще есе
El Topos Cinema Club

нографа, грамофона) не став новою віхою в практиці мистецтв і відбувся без зайвого резонансу. Феномен «рухомої фотографії» був цілком самодостатнім атракціоном, і прибуття потягу могло «грати» куди сильніше, ніж знята на плівку вистава, цирковий етюд чи боксерський матч.



Кінорефлексії періоду становлення кіно як мистецтва (1895-1910-ті рр.) носили характер примітивного прямолінійного копіювання та наслідування, багаторазового дублювання

сюжетів і запозичення вдалих (здебільшого випадкових) знахідок як на теренах самого кінематографу, так і за його межами: фотографія, цирк, театр і т.д. Вектор рефлексії мав зовнішню спрямованість. Кіно виступало механічним рефлексантом, технічним засобом прямого відображення описуваного й не породжувало власного додаткового контексту, для появи якого бракувало ще не сформованого кінематографічного мислення.

Лише на початку 1910-х років питання про те, чи є кіно самостійним мистецтвом, все частіше одержує позитивну відповідь і практично знімається з порядку денного. Російський критик М. Браїловський зауважив у статті «Наболіле питання» («Сине-фоно. Журнал синематографии, говорящих машин и фотографии», 1912 р.): «Кінематограф – це особливий рід мистецтва, що зародилося на початку нашого століття і перебуває ще в процесі свого самовизначення»¹.

Вочевидь, не випадково у той час стала зароджуватися й кінотеорія. Оглядаючи проблемні й конструктивні характеристики цього процесу різними авторами на теренах кіно, можна відзначити, що ще один з перших кінотеоретиків Річчотто Канудо посту-

лював кіно як нове «сьоме» мистецтво («Маніфест семи мистецтв»), яке синтезує пластичні й ритмічні мистецтва, а також науку й мистецтва². Але ідея кіно як синтезу науки й мистецтва належного теоретичного розвитку не отримала (на відміну від практичного), хоча навіть брати Люм'єр вважали кіно в першу чергу інструментом наукового дослідження. Проте шлях осмислення того, що кіно може бути інструментом мистецтвознавчого аналізу й відповідно самоаналізу, виявився доволі тривалим.



Брати Луї Жан і Огюст Луї Марі Ніколя Люм'єр

¹ Браиловский М. Наболевший вопрос // Сине-фоно. М., 1912. № 2. С. 16-17.

² Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933 гг.: Сб. / Пер. с франц. М.: Искусство, 1988. С. 21.

Позиціонування кіно як «самостійного мистецтва» обумовлювало ряд невідкладних завдань самоусвідомлення себе як нового окремого мистецтва визначення зв'язків з іншими мистецтвами, виявлення спільностей і відмінностей, специфічних особливостей, необхідність створення своєї мови, «абетки кіно» (до речі, саме так називалася програмна стаття Блеза Сандрара 1917-1921 рр.). Жан Епштейн у книзі «Вонjour, кіно» (1921) відзначав: «На екрані ми бачимо те, що сіне вже один раз побачив: подвоєну зміну, або, точніше, оскільки тут мова йде про множення на себе, зміну зведену у квадрат. Вибір у виборі, віддзеркалення віддзеркалення»³. Показово, що послідовники й продовжувачі теоретичних ідей Р. Канудо (Л. Деллюк, М. Л'єрбье, Ж. Епштейн, Ж. Дюлак та ін.) успішно поєднували заняття кінотеорією (критико-теоретичні виступи, написання статей і мистецтвознавчих робіт) із кінопрактикою (постановкою фільмів і написанням сценаріїв). А сценарій Б. Сандрара «Перлина, яку лихоманить» (1920-1921) водночас мислився і як опис самого процесу створення фільму⁴.

Лише в 1920-ті роки намітився перехід від суто «описового» мистецтвознавства до закладання основ сучасного теоретичного аналізу художнього твору, всебічного розгляду його конструктивних функцій з урахуванням еволюційних і соціальних процесів.

³ Там само. С. 94.

⁴ Там само. С. 38.

Представники російської «формальної школи» (В. Шкловський, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон) перенесли «формальний метод» з літературознавства на вивчення інших мистецтв, зокрема кіно⁵. Ю. Тинянов у своїх теоретичних працях («Проблеми вивчення літератури й мови» (1928, разом з Р. Якобсоном), «Про пародії» (1929) й ін. розглядав пародію не як прийом осміяння, а як фундаментальний принцип відновлення художніх систем, заснований на трансформації попередніх текстів⁶. У руслі цих ідей розвивав свою концепцію діалогічності культури й М. Бахтін. Дослідник відзначав діалогічні взаємодії між текстами й усередині тексту, їх особливий (нелінгвістичний) характер: «Текст як своєрідна монада, що відбиває в собі всі тексти (у межах) даної значенневої сфери»⁷.

Усе голосніше заявляла про себе епоха маніфестів. І все частіше (особливо з середини 1920-х) маніфест від кіно перетворювався на фільм-маніфест – «кіно про кіно». При цьому самі автори нерідко замість підпису ставили своєрідний кіноавтограф – особисто входили в кадр, залучали для зйомок сподвижників й однодумців. З. Кракауер наводить цікавий приклад, коли, виступаючи за

⁵ Показовою в цьому плані є збірка «Поетика кіно» під ред. Б. Ейхенбаума, М.-Л., 1927.

⁶ Тинянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

⁷ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 283.

безсюжетне «чисте кіно», французькі авангардисти знову витягли на світло «Убивство Герцога Гіза» (стрічку 1908 року, що є прототипом всіх театральних фільмів) і демонстрували її у своїх кінотеатрах під музику, що пародіювала дію сюжету⁸.

Самореференції кіноавангарду

Посилена кінорефлексія постала характерною рисою кіноавангарду 1920-х років. Для різних абстракціоністських течій і кіношкіл джерелом натхнення була навіть «профанна» американська «німа комічна», що знайшло своє відображення у багатьох виступах і фільмах-маніфестах. Бурхливий розквіт німого кіно в другій половині 1920-х років переконливо демонстрував зростаючу всемогутність екранного мистецтва. Здавалося, що вже не існує такої теми, яку не можна перенести на екран. Самореференція у формі грайливих екранних пародій більше не задовольняла кіномитців.

Ейзенштейн розробляв теорію «інтелектуального кіно» і навіть збирався екранізувати «Капітал» Маркса, обмежившись, щоправда, метафоричними вишуками «Жовтня» (1928). Дзига Вертов замахувався на «теорію

відносності» А. Ейнштейна. Кіномистецтво дозріло для дослідження самого себе екранними засобами й виведення на екран уже не кінокритики, а справжньої кінотеорії.

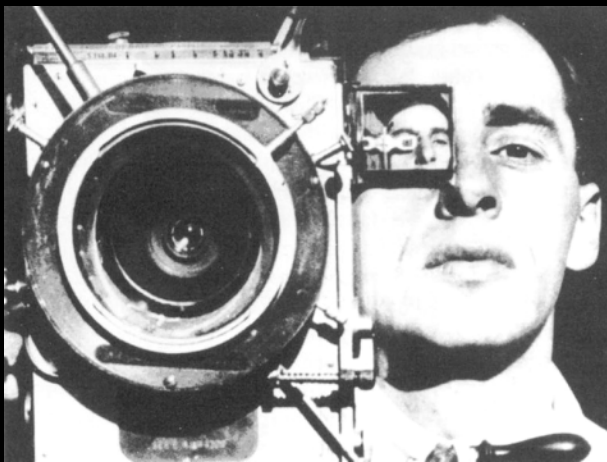
1928 року Дзига Вертов фільмує для ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) своєрідний кіноманіфест «Людина з кіноапаратом» (випуск 1929 р.), у якому бачить «не лише



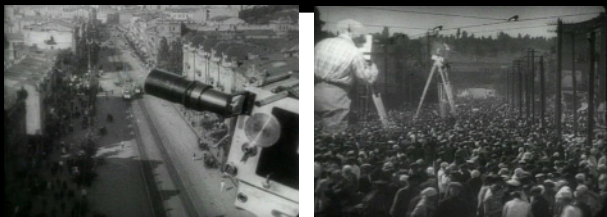
Режисер і теоретик кіно **Сергій Ейзенштейн**

⁸ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 237.

Режисер **Дзига Вертов** (Давид Абелевич Кауфман)
засновник і теоретик документального кіно



Кадри з фільму «Людина з кіноапаратом». 1929



лише практичний, а водночас і теоретичний виступ на екрані»⁹. На думку Л. Козлова, фільм Вертова «був найочевиднішим актом “самоусвідомлення кіно”, по-справжньому оцінити який стало можливим лише значно пізніше»¹⁰. Численність й оригінальність кінорефлексій, як і складність конструкції, до-

⁹ Вертов Д. Статті, дневники, замысли. М.: Искусство, 1966. С. 109.

¹⁰ Козлов Л. Изображение и образ: Очерки по истории поэтики советского кино. М.: Искусство, 1980. С. 49.

нині вражають дослідників цього шедедру («Людину з кіноапаратом» було названо на XIII МКФ у Мангеймі (ФРН) в 1964 році серед 12 кращих документальних фільмів усіх часів). Тож не дивно, що вертовський меседж виявився співзвучним багатьом наступним кіноманіфестам – від французької «нової хвилі» до датської «Догми».

Ейзенштейн активно оперував масами. Однак революційний переворот у кіномистецтві він зробив, коли висунув колективного героя на передній план, а сам бунтівний броненосець із об'єкта перетворив на суб'єкт. Могутня енергетика «повстання мас» породжувала небачений раніше емоційний імпульс-посил. Автор «Потьомкіна» навіть в теорії «інтелектуального кіно» вбачав синтез емоційного, документального і абсолютного фільму і виголошував відмову від традиційної фабульної драматургії із заміною її «дією згідно з асоціативними шляхами» і «грою умовиводів».

Рационал Вертов від ілюстративності хроніки занурювався углиб матеріалу, що висувався, до «метафізики» речей і явищ. При цьому людська маса у Вертова виступає як об'єкт, а суб'єктом стає кінооко, око апарату. Ця настанова на домінуючу роль-місію екранних інструментів і технологій, які структурують стихію масового хаосу, додаючи їй впорядкованості і спрямованості, зумовлювала і докорінне зміщення акценту: не «повстання мас», а «повстання мас-медіа» визна-

чало особливості фільму Вертова. Як зауважила Н. Гева: «Мабуть, Вертову краще, ніж будь-кому у мистецтві, вдалося втілити у своєму творі найвідоміший у світі слоган, що його через багато років виголосить Маршалл Маклюен: “Медіа – це і є повідомлення”»¹¹.

Саме застосування режисером самоописувальних стратегій надало змогу запровадити чимало принципів настанов екранного мистецтва майбутнього. Таке передбачення ключової ролі аудіовізуальної комунікації в розвитку людства належить до найзнаменніших досягнень українського кіноавангарду. Отже, Н. Нусинова цілком обґрунтовано підкреслила у статті «Новий погляд на радянське кіно періоду розквіту (1925-1928)»: «Перехід до другої половини 1920-х років позначений відбитком інтересу кінематографу до техніки як своєї форми ототожнення себе з нею і навіть автометапису кіно»¹².

¹¹ Гева Н. «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова // *Кіно-Коло*. 2005. № 26. С. 123.

¹² Нусинова Н. Новый взгляд на советское кино периода расцвета (1925-1928) // *История кино: современный взгляд*. М.: Материк, 2004. С. 31. Приклади ретельного дослідження фільму Д. Вертова див. у працях: *Иванов В. В. О функциях и категориях языка кино // Труды по знаковым системам*. Вып. 7. Тарту:

Додамо, що кінорефлексивна проблематика у цей період запліднила не лише кіно, але й інші мистецтва. Так, ще в 1915 році Луїджі Піранделло вивів «людину з кіноапаратом» героєм свого роману «Записки кінооператора Серафіно Губбіо». У 1926-му цей твір класика італійської літератури був виданий в СРСР під назвою «Крутиться» (малась на увазі ручка кінокамери). Г. Богемський писав з приводу цього твору: «Мабуть, першим у світовій літературі Піранделло зробив спробу дослідити художніми засобами саму природу кіномистецтва... Це був не просто роман “про кіно”, а свого роду естетичне і психологічне дослідження»¹³. Автор «Історії італійського кіно» Джан П'єро Брунетта засвідчив: «Усі проблеми, що стосуються процесу створення фільму, приведені в романі немов у відповідність з основними піранделлівськими категоріями: реальна дійсність і вигадка, справжнє й несправжнє, акторська гра і дійсне життя. Неупереджене око кінокаме-

ТГУ, 1975. С. 170-192; *Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930*. Рига: Зинатне, 1991; *Michelson A. The Man with the Movie Camera. From Magician to Epistemologist // Artforum* 10. 1972. № 7. Р. 60-72.

¹³ *Богемский Г. Мир Пиранделло в зеркале экрана // Мифы и реальность: Зарубежное кино сегодня*. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 241.

ри роз'єднує і сполучає реальну дійсність... Цей твір означав важливий крок в осмисленні цілого ряду специфічних проблем кіномистецтва»¹⁴.

Тож у 1930-ті роки корінне переосмислення ролі й місця мистецтва й відповідно підходів до його аналізу продовжилися вже з урахуванням уроків європейського авангарду. Показова позиція Вальтера Беньяміна в програмному есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» (1936). Німецький теоретик застерігав, що тиражування сучасного мистецтва й масовий характер його споживання ведуть до втрати аури й культової цінності, властивих традиційним мистецтвам, і бачив у сучасній епосі радикальне збільшення числа цитувань¹⁵. Натомість Клемент Грінберг у статті 1939 року «Авангард і кітч»¹⁶ писав про підвищену увагу авангарду до механізмів самоописування, стверджуючи, що абстракціоністська культура – це імітація імітації, і якщо кітч імітує вплив художнього твору, то авангард імітує сам процес мистецтва. За Грінбергом, абстракціоністський твір не просто цитує претекст, як це робить класичний твір мистецтва, а фіксує саму ідею репрезентації. Теорія

¹⁴ Brunetta G. P. Storia del cinema italiano. Roma, 1982.

¹⁵ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1989. № 2. С. 157.

¹⁶ Greenberg C. Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1961. P. 3-21.

«самоусвідомлення» авангарду у Грінберга перегукувалася з теорією авангарду Георга Лукача та співвідносилася з визначенням авангарду Петером Бюргером: авангард – це самокритика мистецтва, доведена до радикальної межі авторефлексивна медіальність художнього твору¹⁷.

«Нова хвиля»: міф тотального кіно, або естетика сінефілів

Французька кінотечія «Нова хвиля», що з'явилася на межі 1950-1960-х років, засвідчила появу нової генерації режисерів – «дітей синематеки» (Жан-Люк Годар, Франсуа Трюффо, Ерік Ромер, Жак Ріветт, Клод Шаброль та ін.). Цей напрямок мав теоретичне підґрунтя – досвід кінокритичної школи «Кайє дю сінема», що базувалася на естетичних концепціях Андре Bazена. Якщо для Канудо в основі кіноестетики лежала ідея синтезу мистецтв (нове синтетичне мистецтво), то А. Базен характеризував появу кіно як «найвизначніший у сучасному світі естетико-соціальний факт», безапеляційно затверджуючи, що «естетика кінематографу буде соціальною, або кіно залишиться без естетики»¹⁸. Основною особливістю кіно, на думку Базена (ст. «Онтологія фотографічного образу», 1946), було те, що, на відміну від класичних мистецтв, воно муміфі-

¹⁷ Burger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M., 1974.

¹⁸ Базен А. Что такое кино?: Сб. статей / Пер. с франц. М.: Искусство, 1972. С. 74.

кує час, оберігаючи його від самознищення. «Це світ, що прагне безупинно знімати зліпки зі своєї власної особи. Це мистецтво, що бальзамує час. Шкіра самої Історії лупиться, перетворюючись у кіноплівку»¹⁹. Базенівський «комплекс мумії» рятував від забуття, роблячи не тільки миттєвий зліпок об'єкта, але й запам'ятовуючи його слід у часі (корінна відмінність від статичної фотографії). І хоча подальше естетичне обґрунтування концепцій Базена (ст. «Міф тотального кіно», 1946) особливо чітко виявило зв'язок його теоретичних ідей із принципами ідеалістичного онтологізму й інтуїтивізму, проте саме базенівські концепції стали своєрідною сполучною ланкою між епохою становлення теорії кіно й сучасним етапом її розвитку.

Але крім критичних статей після Базена залишилася й не менш значима практична спадщина – «нова хвиля». Саме завдяки Базену кінокритики прийшли до кіноательє. І то була особлива порода кінематографістів – режисери-сінефіли. Боротьбу за нову кіномову проти «татусинового кіно» вони перенесли з жовтих сторінок «Кайє дю сінема» на екран, у свої фільми. Знакова фігура «нової хвилі» Жан-Люк Годар визнавав:

¹⁹ Там само. С. 55.

«Наші перші фільми були повною мірою фільмами сінефілів. Можна було навіть відверто цитувати те, що вже показувалося в кіно. Мене це стосується з усією очевидністю. Я міркував, відштовхуючись від абсолютно кінематографічного контексту»²⁰. У своїй роботі про ремейки «Перероблено в США» (1951) А. Базен відзначив, що «сінефілія перетворює окремі фільми на історичні фетиші й культивує їхню музейну цінність»²¹.



Французький теоретик кіно **Андре Базен**

²⁰ Годар Ж.-Л. Стрась: между черным и белым. М., 1991. С. 66.

²¹ Ямпольский М. Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. Кинотексты. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 290.

Французький кінорежисер **Жан-Люк Годар**



Але для режисерів «Нової хвилі» історія кіно була не тільки історичним фетишем, але й керівництвом до дії, джерелом нових переживань та нових ідей.

Один із найбільш затятих прихильників сінєфілії Серж Даней бачив у цьому явищі не просте ставлення до кіно й не тільки важливий етап свого життя. Даней був особливо чутливий до втрати сінєфілічного, заоханого відношення до кіно (див. книгу С. Данея «Вправа пішла на користь, пан»). Сінєфілія була для нього єдиною можливістю повноцінного кінематографічного досвіду. Кризі кіно й кінокритиці Даней протиставляв свою «біосінєфілію», поняття, у якому кіно виступає і як частина біографії, і як свого роду біологічний феномен, пов'язаний з «біосом» – життям. У присвяченій Данею роботі «Сінєфілія як естетика» М. Ямпольський пише: «Сінєфілія, яка колись

здавалася мені маргінальним явищем (я сам ніколи не був сінєфілом), з якогось моменту почала цікавити мене як такий режим сприйняття кіно, коли воно переживається як якийсь екзистенціальний досвід»²².

Представники «Нової хвилі» запровадили справжній культ кіно, зробивши кінорефлексію однією з провідних настанов свого кіноруху. На практиці це відбилося у рясному кіно та самоцитуванні, розробці багатого арсеналу найрізноманітніших прийомів екранного саморефлексування (насамперед, фільми Ж.-Л. Годара і Ф. Трюффо).

Практика і теорія «Нової хвилі» затвердили авторське начало характерною особливістю високохудожнього кіно. Знаковим фільмом авторського напрямку стала картина «Вісім з половиною» (1963) Ф. Фелліні – хрестоматійний зразок «фільму про створення фільму».

У 1960-ті роки семіотика, що претендувала у той час на звання метанауки, розкритикувала попередню естетичну модель кіно, розроблену А. Базеном, коли кіно пояснювали через кіно, створюючи в такий спосіб «досить темну онтологію». П. П. Пазоліні декларував: «Тільки втручання в область кіно лінгвістики й семіології забезпечило істинно науковий підхід до кіно»²³.

²² Там само. С. 300.

²³ *Aristarco G. Recherches italiennes. La semiologie rien gu un chapitze // CinemAction. 1983. № 20. P. 170.*

**«Недосяжний текст»:
фільм у фільмі, кіно про кіно**

Нова мистецтвознавча теорія на рубежі 1960-1970-х років узялася за корінне переосмислення самого поняття «текст». Це наочно вилилося в теорії інтертекстуальності (Ю. Крістева й ін.), що базувалася на теоретичних поглядах Ю. Тиньянова, М. Бахтіна й теорії анаграм Ф. де Соссюра, а також роботах Р. Барта (ст. «Смерть автора» (1968), «Від твору до тексту» (1971) й ін.), які виставляли текст полем методологічних операцій, що проявляють себе тільки у дискурсі: «Усякий текст є міжтекст стосовно якогось іншого тексту... Текст утворюється з анонімних, невловимих і разом з тим вже читаних цитат – з цитат без лапок»²⁴.

У статті «Третій зміст» (1970), що відбила поворот дослідника від вивчення семиотичних систем до так званої «науки тексту», Р. Барт ввів поняття власне «фільмічного» (filmique), яке можна виявити, лише аналітично прорізавши всю товщу «змісту», «глибини» і «складності» кінематографічного твору. Фільмічне, за Бартом, не може бути описане, воно укладене саме там, де «почи-

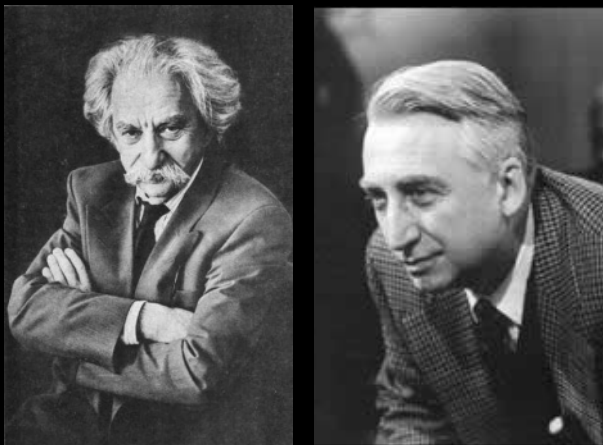
нається інша мова, “наука” про яку вже не була б лінгвістикою, відкинутою, немов ракета-носій»²⁵.



Італійський кінорежисер **Федеріко Фелліні**

²⁴ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 418.

²⁵ Барт Р. Третий смысл // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1985. С. 185.



Подібні думки висловлював й один із основоположників текстуального аналізу в кінотеорії французький кінознавець Реймон Беллур, автор книги «Аналіз фільму» (1979). У статті «Недосяжний текст» (1975) він писав про складності аналізу фільмічного тексту за допомогою письмового тексту внаслідок неможливості адекватного цитування фільму в ньому й приводив приклади від зворотнього, коли фільми використовуються як засіб своєї власної критики²⁶.

З початку 1970-х років, опираючись на традиції російської «формальної школи» (особливо Ю. Тинянова) і з огляду на досвід розвитку семіотичного структуралізму, культуролог Ю. Лотман розробляє структурно-се-

²⁶ Беллур Р. Недостигаемый текст // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1985. С. 229.

міотичний підхід до вивчення художніх творів²⁷. Від розуміння тексту як маніфестації мови Лотман приходить до поняття тексту, який породжує власну мову. Культура, за Лотманом, є складно влаштованим текстом, що розпадається на ієрархію «текстів у текстах» і утворює їхні складні переплетіння. Засновник тартуської структурно-семіотичної школи і його колеги впритул зайнялися вивченням питань кіномистецтва²⁸.

Особливий інтерес в плані досліджуваної теми становить вип. 14 «Праць зі знакових систем» (Тарту, 1981), присвячений проблемі «тексту в текстах», – ст. Ю. Лотмана «Текст у текстах» і В. Іванова «Фільм у фільмі». У своїй статті В. Іванов докладно розбирає «фільми на тему створення фільму» («Вісім з половиноюю» і «Клоуни» Фелліні, «Усе на продаж» Вайди, «Романтична англійка» Лоузі, «Американська ніч» Трюффо, «Початок» Панфілова й ін.), а також приклади «фільму усередині фільму» («Жити своїм життям» Годара, «Останній сеанс» Богдановича й ін.). Автор відзначає, що «дослідження струк-

²⁷ Див.: Ю. Лотман «Семіотика кіно й проблеми кіноестетики» (1973), Ю. Лотман, Ю. Цив'ян «Діалог з екраном» (1994) та ін.

²⁸ У рамках серії «Праці зі знакових систем» у «Вчених записках Тартуського університету» див. ст. Ю. Лотмана «Місце кіномистецтва в механізмі культури» (1977), В. Іванова «Про функції й категорії мови кіно» (1975), Ю. Цив'яна «До метасеміотичного опису оповідання в кінематографі» (1984) та ін.



тури фільму в сучасній науці співзвучне художнім досліддам новітнього кіно»²⁹.

Подальший розвиток доробку тартуської школи у руслі ідей семиотичного структуралізму на теренах теорії кіно в 1990-ті роки ми бачимо в працях Ю. Цив'яна та М. Ямпольського (пізніше переїхали до США, нині професори університетів відповідно в Чикаго й у Нью-Йорку). Ю. Цив'ян в об'ємній монографії «Історична рецепція кіно: Кінематограф у Росії, 1896-1930» (1991) досліджує рецепцію сеансу й мову раннього кіно, семантику німих фільмів, аналізує «міжтекстові зв'язки», «автоцитати» і «групові тексти» (окремої уваги заслуговує розділ «Рецепція як розшифровка: “Людина з кіноапаратом”» за однойменною картиною Д. Вертова).

М. Ямпольський у книзі (на базі докторської дисертації) «Пам'ять Тиресія. Інтертекстуальність і кінематограф» (1993) розбирає численні приклади «кіно про кіно», різноманітні форми кіноцитуювання, різні типи гіперцитат і «геральдичних конструкцій». А в книзі «Мова-тіло-випадок: Кінематограф і пошуки змісту» (2004), де намічений перехід від семиотики до феноменології в дослідженні форми й сутності кіно, М. Ямпольський

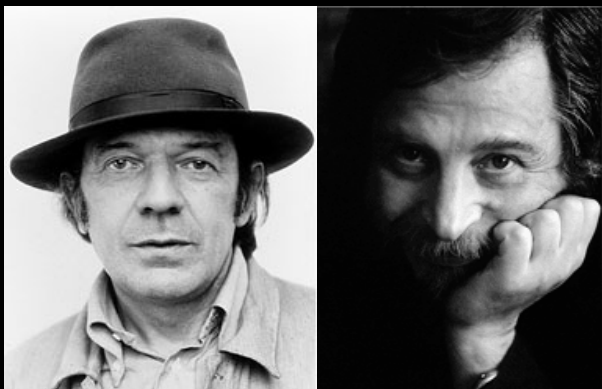
²⁹ Иванов В. В. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам. Вып. 14. Тарту: ТГУ, 1981. С. 22.

докладно розглядає феномен «сінефілії» (ст. «Сінефілія як естетика») і естетику ремейку (ст. «Переклад і відтворення»). Відзначимо, що питання еволюції засобів екранної виразності у Ю. Цив'яна та М. Ямпольського досліджуються в широкому культурологічному контексті.

До теми «кіно про кіно» звертався Жиль Дельоз³⁰. Для Дельоза великі кінорежисери порівнянні не тільки з живописцями та музикантами, але ще і з мислителями. Знаменитий французький філософ піддає класику світового кіно філософській рефлексії і намагається знайти нові можливості для продуктивного розвитку філософської думки. На його думку, саме кіно являє собою нову практику образів і знаків, тож філософія повинна створити теорію останнього як концептуальну практику, щоб сформувати концепти самого кіно. Дельоз вживає термін «метакіно» як метафору для опису образів у філософії А. Бергсона, називаючи останні також і своєрідним «кінематографом-у-собі».

Метакіно описує світ сучасного існування, до опису якого усе ще намагаються пристосувати колишні поетичні мови «уяви», у той

³⁰ Див.: «Кіно» (2004) – російський переклад відразу двох праць: «Кіно 1. Образ-рух» (1983) і «Кіно 2. Образ-час» (1985).



час як образи вже інші і продовжують змінюватися на наших очах. Сучасне кіно, за Дельозом, наново перечитує всю історію кінематографу³¹. Розглядаючи проблематику «кіно про кіно» (фільм у фільмі) Дельоз виділяє дві наскрізні для всіх мистецтв теми – «зародка» і «дзеркала», які в кінематографі трансформувалися й кристалізувалися у «фільм усередині фільму» і «фільм, відбитий у процесі свого становлення» (тобто фільм про створення фільму). Варіації й перетинання цих тематичних ліній розглядаються філософом на прикладах стрічок Б. Кітона, Д. Вертова, Ж.-Л. Годара, Ф. Фелліні, В. Вендерса³² та ін.

Тим часом видний американський філософ і теоретик мистецтв Стенлі Кевелл (Гарвард-

³¹ Делез Ж. Кино / Пер. с франц. М.: Ad Marginem, 2004. С. 336.

³² Там само. С. 375.

ський університет, США) відзначав маловивченість питання саморефлексії (самоаналізу) у кіно і недолік уваги до нього, незважаючи на існування явної тенденції багатьох фільмів до самореференції як досить специфічного (переважно комедійного) способу формотворення³³.

Окремо питання «кіно про кіно» розглянуте у книзі С. Кевелла «Видимий світ: Рефлексії з приводу онтології кіно»³⁴. Розвиваючи ідеї С. Кевелла, шведський кінодослідник Людвіг Херцберг у своїй дисертації за фільмами Дж. Джармуша (Стокгольмський університет, кафедра кінознавства, 2000 р.³⁵) також підкреслював особливу значимість екранної саморефлексивності (самоусвідомлення, що привносить додатковий, тобто власний погляд) для розгляду в більш широкому контексті теоретичних питань кіносприйняття та засобів екранної виразності. Варто додати, що кінорефлексивна проблематика часто стає на Заході темою навчальних курсів і наукових семінарів: курс лекцій Стюарта Клевенса «Кіно про створення кіно» (Movies about making movi-

³³ Cavell S. Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981. P. 14.

³⁴ Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979. P. 123-127.

³⁵ Hertzberg L. Perceptual Dawnings Jim Jarmusch's Offbeat Poetics of Cinema. Stockholm University, Department of Cinema Studies, 2000 // <http://jimjarmusch.tripod.com/dissprop.html>.

es) у Колумбійському університеті³⁶, лекції в Університеті Вельсу³⁷, науковий семінар у Стенфордському університеті³⁸ та ін.

* * *

За більш ніж вікову історію кіномистецтво накопичило великий масив фільмів за темою «кіно про кіно»³⁹. Одним з яскравих прикладів подібного художнього кінодослідження є своєрідна фільмо-онтологія «У кожного своє кіно» (2007). Ця колективна картина, що була присвячена Маестро Федеріко Фелліні, об'єднала відомих режисерів 4 континентів, 23 країн світу. Кожен з митців спробував у формі короткої новели показати своє розуміння сутності кіно. Сучасний етап розвитку світового кіно проходить під впливом постмодерністських ідей, що породили стійку моду на гру стилями й цитатами. Настанови на дискурс і мультикультурність, гіперцитатність і поліжанровість затвердилися як

³⁶ Klawans S. Classes at Columbia on film criticism. First course: Movies about making movies, New York, 2001 // <http://www.counterpunch.org/sonnenberg1116.html>.

³⁷ University of Wales, Aberystwyth. Lectures // <http://users.aber.ac.uk/mib/studyfilm.html>.

³⁸ University of Stanford. Schedule // <http://www.stanford.edu/~oksana/docfic/Schedule.pdf>.

³⁹ Серед них картини видатних представників екранної культури В. Старевича, Ч. Чапліна, Б. Кітана, Д. Вертова, О. Веллса, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, Ф. Фелліні, А. Вайди, К. Кесьльовського, П. Богдановича, В. Аллена, В. Вендерса, Б. Бертолуччі, П. Альмодовара, Дж. Торнаторе, Л. фон Трієра та ін.

характерні риси сучасних творів мистецтва. Це призвело до значного поширення й розмаїтості прийомів екранного саморефлексування⁴⁰. Таким чином, означені тенденції набувають все більш осяжний характер. Практика «філософського кіно» з кожним роком посилює вплив на розвиток світового кіномистецтва і екранної культури в цілому. Масштаби і значення подібної практики є суттєвими передумовами й для пошуку нових форм дослідження кіно.



⁴⁰ До кінорефлексивної практики, яка поєднала кінодослідницьку діяльність з художньою, сьогодні залучені не лише представники визнаних кінематографій Європи та Південної Америки, але й провідні майстри багатьох інших регіонів, доволі самобутніх кінематографій Ірану (М. Махмальбаф, А. Кіаростамі), Японії (Т. Кітано, Т. Мііке), Китаю (Ч. Кайге, Чж. Імоу), Кореї (Вонг Кар-Вай), Аргентини (Е. Сапір), Мексики (А. Г. Ін'яріту), Єгипту (Ю. Шахин).

Математик, литературовед, аналитик

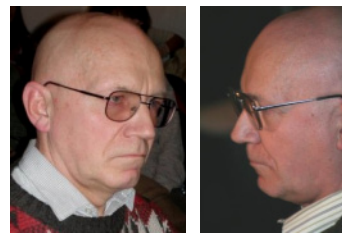
Владимир Калюжный



В исследовательских целях кинематографический продукт допустимо, хотя и не обязательно, рассматривать как текст. Подобная идея продуктивно использовалась в структуралистских штудиях от Барта и Эко до Лотмана и Ямпольского. *Отекствление* произведений культуры позволяет применять к их анализу аппарат семиотики и поэтики. С этой точки зрения структурный подход не может устареть, надоест, выйти из моды. Стоит, однако, заметить, что в отличие от вербального текста, являющегося дискретным, кинотекст континуален. В сплошном же, непрерывном массиве выделение смысловых элементов затруднено – не всегда ясно, где пролегает граница между значащим и незначащим.

О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ НЕИГРОВОГО КИНОТЕКСТА

Владимир Калюжный



Разговор о тексте как таковом предполагает наличие языка, что сразу порождает дополнительные проблемы. Для фильма подразумевание языка является гипотезой, которая должна подтверждаться анализом. Язык не дан непосредственно в восприятии; это результат изоциренных исследовательских построений. В стандартной ситуации каждый текст написан на определенном языке – язык первичен, текст вторичен. Но если мы возьмем два кинотекста, то сразу же столкнемся с тем, что невозможно подобрать киноязыка, общего для них. Для каждого фильма приходится предполагать существование своего особого языка. Тем самым язык теряет универсальность, надеяться можно лишь на известное сходство, гомоморфность этих языков.

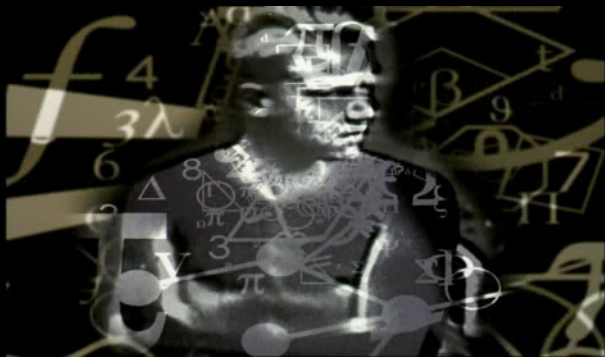
Особый знаковый характер фильма (в первую очередь, звукового кино) определяется наличием в нем двух взаимодействующих последовательностей: визуальных и вербальных компонентов. Другими словами, речь идет о двух языковых линиях в структуре фильма. Особенно важна разноприродность выразительных образований: континуальность визуального ряда и дискретность вербального. Вовсе не факт, однако, что произведение искусства ограничивается одним или двумя языками, кодами. Их количество может быть не просто значительно, а весьма неопределенно, причем плохо контролируемо как автором, так и реципиентом. И для одного, и для другого выявление языков – творческая задача; для первого – креативная, для второго – познавательная <...>.

Особую роль в кинематографе играют иносказание, аллюзии, намеки, ситуации, когда явное, т.е. показанное, указывает на неявное, подразумеваемое. Внутренняя форма слова «иносказание» указывает на «сказывание», «говорение», осуществленное, однако, иным способом. В данном случае речь идет об инаковости по отношению к визуальности. В связи с этим обратим внимание на некоторую парадоксальность восприятия произведений изобразительного искусства. Несмотря на то, что их эстетический аспект может изучаться безо всяких ограничений, семантическая сторона оказывается проб-

лемной. Визуальное искусство, собственно, показывает; смысл же прописывается, проговаривается. При этом всматривание в произведение сопровождается выискиванием, вычитыванием кодов и их дешифровкой. По большому же счету, возникает задача не просто перевода, а трансформации онтологии художественности.



В. Калужный и А. Хичкок. Москва. ЦДХ. 2006



Взгляд на кино сквозь призму поэтики заставляет обратиться к ее, быть может, главной задаче – выявлению художественности. Стоит заметить, что категория художественности совершенно несоизмерима с концептами реальности и правдоподобия. Реальное не обязано быть эстетичным; художественное можно выявлять равным образом как в реалистическом, так и фантастическом произведении.

В аспекте художественности интересен вопрос: «как?»; для реальности специфичен вопрос: «что?». Эстетичность во многом субъективна, реальность же объективна по определению. В вопросе о природе художественного наиболее продуктивно следовать русскому формализму, и прежде всего, манифесту Виктора Шкловского «Искусство как прием». При этом вопрос «как?» сводится к вопросу «как произведено?», т.е. к отысканию выразительных приемов. Здесь невозможно не вспомнить статью Бориса Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя».

Со структуралистской точки зрения анализ произведения сводится к описанию структуры совокупности значащих элементов, их группировки в слои, выявлению их перекличек, взаимодействия друг с другом, если угодно, игры.

Бесхитрый, обывательский вопрос: «О чем фильм?» на теоретическом языке сводится к определению темы, идеи. Абсолютизация подобного подхода была типична для советской эпохи. При этом анализ содержания отдалялся от анализа формы, от проблемы художественности. В структурном же анализе выявление темы и идеи выступают как составляющие целостного подхода. Проблемы связи художественности и реалистичности в сфере кинематографа переплетаются весьма специфическим образом. Если в литературе действительность создается словом и воображением, то в кино первостепенную роль играет зрительное восприятие. Именно зрение выступает основным арбитром реальности, хотя оно способно судить и об эстетичности. Тем самым намечается противопоставление художественной литературы и кино по линии *вымысел-правдоподобие*.

Литература лишь намечает изображаемый объект – достраивает его воображение. После этого включается читательская презумпция реальности. Но вычитанное из текста различными субъектами может кардинально различаться. Не зря различные ху-

дожники иллюстрируют одно и то же произведение неодинаково. А об экранизациях и говорить нечего. В кино объект представлен как бы непосредственно, он преподносится словно на блюдечке с голубой каемочкой (видимо, недаром – голубой экран). Дополнительные усилия по вере в него совершенно не требуются. Представленный с нескольких точек зрения предмет обретает бесспорное существование.

Вещество литературы однородно: слова, слова, слова. В игровом кино материал, если так можно выразиться, двуступенчат, двупланов. Первый ярус – это уровень, условно говоря, театральной постановки. Второй уровень образован отснятым материалом. Тем самым мир игрового кино моделируется режиссером в двух измерениях. Двусоставным оказывается и образ, сюжет, еще более обособляясь от фабулы. Соответственно, художественность такого рода текста более емка.

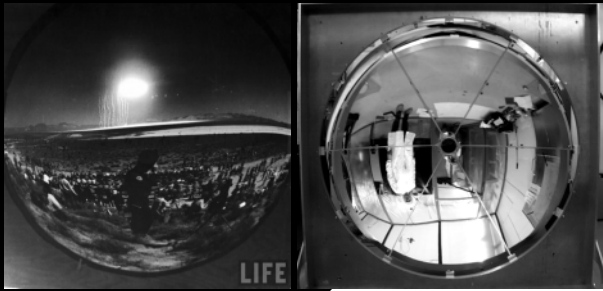
Эстетический потенциал игрового кино, в сравнении с неигровым, представляется куда более мощным. Соответственно, задача художественного анализа документального кино может показаться слишком элементарной. Однако у него есть свои шансы. С формальной точки зрения, язык непостановочного кино существенно беднее. Отсюда напрашивается вывод, что куда менее выра-

зительным суждено оказаться и порожденному этим языком тексту. Действительно, имея более слабые средства куда сложнее добиться художественного эффекта, но тем ценнее результат. (Излюбленный пример Ю. Лотмана: раскрашенная статуя куда менее выразительна, чем однотонная).

Относительная примитивность приближает, некоторым образом, документальное кино к литературе, а работу режиссера роднит с работой писателя, сводя ее к селекции и комбинации (в терминологии Р. Якобсона) или, говоря иначе, к монтажу. Другими словами, продукт приближается к мозаике или коллажу. Но тем ценнее вкрапление в эту систему элементов другой природы (которые в «обычном» фильме могли бы показаться рядовыми). Соответственно, роль создателя непостановочного



Пределы математики. «П» Д. Аронофски. 1998



фильма существенно трансформируется. Это как бы авторство второго порядка или уровня. При этом автор первой ступени – хроникер, бесхитростный, наивный фиксатор происходившего. Именно это подталкивает подлинного творца к технической и идейной изощренности <...>.

Обратимся к фильму Ирины Гедрович «Фотолюбитель». С самого начала возникает ожидание, что фильм будет представлять собой череду выполненных героем фильма фотографий, сопровождающихся цитированием его дневника. С семиотической точки зрения, перед зрителем две текстовые последовательности: вербальная и визуальная. Функция героя при этом приобретает сложную структуру. Он и создатель (как фоторабот, так и дневникового текста), и персонаж (двух) собственных повествований. Другими словами, протагонист не только живет, а и осуществляет семиозис. Напрашивается мысль, что и жизнь можно рассматривать как текст.

Перебор фотографий может показаться нарочитым, скучным. Здесь нет интриги, хотя и присутствует движение временных отме-

тин. Текст фотографии гомоморфен соответствующему срезу действительности, хотя течение жизни не вписывается в рамки фотоальбома. Затея построить фильм (понимаемый как растянутое во времени зрелище) из дискретного множества изображений может показаться изначально обреченной. Так или иначе, но подобная идея будет осуществляться под знаком оппозиции *статика/динамика*. Вместе с тем в фильме ненавязчиво осуществляются и выходы в метаизмерение – за рамку фотографий. Речь идет о кадрах, изображающих перелистывание тетради с дневниковыми записями. В метапозиции иной раз оказывается и вербальное: герой записывает, что видел любопытную сценку, но фотоаппарата в этот момент не оказалось.

Тематическая и смысловая составляющие фильма представляются достаточно очевидными. Довольно быстро зрителю приходит в голову аналогия с «Обыкновенным фашизмом». Но если Михаил Ромм работал с обширными архивами кинохроник, имея возможность выбрать наиболее эффектные кадры, то Ирина Гедрович – с куда более бедным материалом. О герое приходится говорить его же словами. Видеть его приходится лишь изредка через видеоискатель его фотоаппарата, попадающего в руки тем или иным его друзьям. По военной профессии герой является жандармом. С одинаковой интонацией, совершенно буднично рассказывается (напомним: с помощью двух кодов) об охоте за живностью и свежевании добычи, а также о расстреле (и предвари-



тельном отборе) заложников, очистке городишка от евреев. Убийство людей и зверей подается в одном и том же отстраненном ключе. От иных кадров у зрителя будут шевелиться волосы. Вот на улице герою попадает старый (каким чудом уцелевший?) еврей с двумя печными трубами под мышками. Ефрейтор добросовестно фиксирует эту жанровую сценку. Следующий кадр: старик распростерт на земле. Дневник дает бесхитростную мотивировку: «нам эти трубы нужнее». Следующий кадр – буржуйка, пытящая реквизируемой трубой.

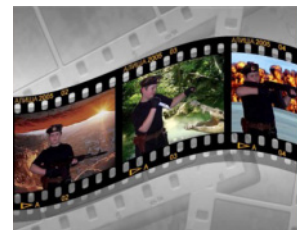
Язык фотоизображений существенно референтен. В подобном языке сложно образовывать прилагательные. Кроме того, трудно различать слова (имена) и фразы (предложения). Фотография во многом безлична – это бесстрастное свидетельство. Она, хотя и может вызывать эмоции, но не детерминирует их. Если кинематографический сегмент репрезентирует процесс, то фотокадр – мгновенное состояние. Это стоп-кадр, настоящее, ставшее прошлым. Что касается семантического потенциала фотографии, то можно заметить, что снимок останавливает жизнь (тем самым коннотируясь со смертью).

Две последние фотографии героя (в фас и в профиль) явно «с чужого плеча». Не герой снимал и обложку Дела с обвинительным заключением: *расстрелять*. Путь от фото к

фильму оказывается чрезвычайно нетривиальным. Последние слова в фильме произнесены не от имени героя, а о нем. Посторонним, так сказать, является и звук выстрела. Заметим, что это все тончайшие режиссерские приемы. Столь резкая концовка не дает зрителю опомниться: какие чувства он должен испытать? Удовлетворение от приговора самого справедливого в мире суда? Должен ли зритель обвинить тот или иной социальный строй? Или задуматься о природе человека вообще? Эстета же волнуют иные проблемы. Он бесстрастно отметит, что в структурном плане в анализируемом произведении доминирует концепт ‘конца’, а основной оппозицией текста выступает *жизнь/смерть* в ракурсе ‘преступления и наказания’. На примере этого фильма мы видим, что в руках талантливого мастера документальное произведение переоплощается не только в эстетическое, но и в экзистенциальное творение.



Мир есть структура. Аналитик **В. Калужный**





КИНО-РАССЛЕДОВАНИЕ

Художник, искусствовед **Викентий Пухарев** Философ, филолог
Дмитрий Петренко



Фрагмент
исследования искусствоведа
Викентия Пухарева

Фильм российского кинорежиссера Андрея Звягинцева «Изгнание» отмечен пластическим влиянием со стороны живописи Эндрю Уайета (в другом варианте русского написания – Уайес), американского художника, творившего во второй половине XX века. В картине Звягинцева царят типично уайетовское решение пространства, выбор ракурса, усиленное внимание к деталям, в конце концов, колорит. Сам кадр Звягинцев строит на излюбленных мотивах творчества Уайета: не потерявшем естественности, хотя уже достаточно очеловечен-

ТАЙНОЕ УВЛЕЧЕНИЕ
АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА:
ЭНДРЮ УАЙЕТ

Викентий Пухарев,
Дмитрий Петренко

Российский режиссер Андрей Звягинцев
American artist Andrew Newell Wyeth

ном, несколько пустынным пейзаже с, как правило, единственной человеческой фигурой, в которой в равной степени «красноречивы» как лицо, так и тело...

Отчет антидетектива
Дмитрия Петренко

Небольшой текст талантливого харьковского искусствоведа В. Пухарева, констатирующий обусловленность творчества Звягинцева живописью Уайета, сподвиг меня на проведение частного расследования. Тщательное созерцание совокупности кинообразов, связываемых с подозреваемым объектом, полностью подтвердило скандальное утверждение Пухарева: гражданин

Звягинцев действительно откровенно цитирует в своем фильме «Изгнание» полотна американского художника Уайета.

Предполагаемый мотив данного п(р)оступка точно не установлен. Возможно, подозреваемым двигала пагубная тяга к интертекстуальности, введенная в моду еще в 60-е годы французским криминальным формированием «Тель Кель» и итальянскими мафиози, возглавляемыми доном Эко, или же, обращаясь к творчеству Уайета, Звягинцев ориентировался на поддержку среди консервативных кругов американских гангстеров. Мотивацию в «деле Звягинцева» сложно определить, так как невозможно воссоздать психический портрет преступника: он полностью растиражирован в массмедийном пространстве и, как следствие, депсихологизирован и ризомен. Тем не менее, собранных улик достаточно для того, чтобы начать против гражданина Звягинцева Процесс, финал которого очевиден каждому.

Антидетектив Дмитрий Петренко

P.S. Улики, свидетельствующие о совершенных Звягинцевым многочисленных актах цитирования и аллюзивного «припоминания» полотен Уайета, прилагаются.



Andrew Newell Wyeth
Christina Olson. 1947



Андрей Звягинцев
Вера. «Изгнание». 2008



Вверху: Andrew Wyeth
Hay Ledge. 1957

Внизу: Андрей Звягинцев
«Изгнание». 2008



Вверху: Andrew Wyeth. Brown Swiss. 1957

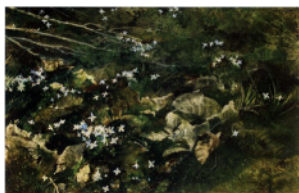


Внизу: Андрей Звягинцев. «Изгнание». 2008



Вверху:
Andrew Wyeth.
Airborne 1946

Внизу:
Андрей Звягинцев
«Изгнание». 2008



Andrew Newell Wyeth
Quaker Ladies. 1956

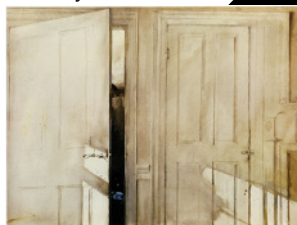


Андрей Звягинцев
«Изгнание». 2008



Вверху:
Andrew Newell Wyeth
Turkey Pond. 1944

Внизу:
Андрей Звягинцев
«Изгнание». 2008



Andrew Newell Wyeth
Open and Closed. 1964



Андрей Звягинцев
Дверь. «Изгнание». 2008



Вверху:
Andrew Newell Wyeth
Public Sale. 1943



Вверху:
Andrew Newell Wyeth
Cranberries. 1966



Внизу:
Андрей Звягинцев
«Изгнание». 2008



Вверху:
Andrew Newell Wyeth
The Quaker. 1975

Внизу:
Андрей Звягинцев
«Изгнание». 2008



Американский художник
Эндрю Ньюэлл Уайет



Вверху:
Andrew Wyeth. Blue Jacket. 1954. Fragment
Alvaro and Christina. 1968



Внизу:
Андрей Звягинцев
«Изгнание». 2008

Российский режиссер
Андрей Звягинцев





КИНО-INTER-VIEW

Режиссер, кинооператор, дизайнер

Андрей Терентьев



ЧЕЛОВЕК, СВОБОДНЫЙ ОТ «ЦИВИЛИЗАЦИИ»

Андрей Терентьев

Специально для «El Toros» Андрея Терентьева
интервьюировал Сэм Копий. 5 декабря 2008 года



С. К. Андрей, немного о себе...

А. Т. Еще в школе я не находил понимания среди сверстников, что часто приводило к усиленному ощущению одиночества и невозможности найти свое место в мире. Все

свободное время я проводил в чтении. Окончив лицей и колледж, пошел работать, не видя для себя перспектив в высшем образовании – не хотелось получать «корочку ради корочки». В тот момент мой очень узкий круг общения стал стремительно рас-



ширяться. Работая в интернет-клубе возле Академии дизайна и искусств, я стал пересекаться со многими интересными людьми. Общение с ними помогло понять, что лишь творчество может стать для меня единственным способом самовыражения.

С того времени в моей жизни начался новый виток: я перестал жить с родителями и ночевал в музыкальном клубе «Sub-Bunker» (прошу не путать с «Bunker'ом», который появился значительно позже), находящемся в подвале Каразинского университета. В этом клубе мне довелось поработать и барменом, и арт-директором. Однако меня не устраивал формат типичных вечеринок: музыка, алкоголь и наркотики. Мне хотелось заставить людей не только «отрываться»... направить их на привнесение духовности в хаос собственной жизни. Поэтому на первой организованной мной вечеринке в 2003 году танцпол был переоборудован в кинозал для показа фильма «Сталкер» Андрея Тарковского.

С. К. Что было причиной решения заняться режиссурой?

А. Т. В 2005 году я переехал жить и работать в Киев. На тот момент я уже определился с направлением самореализации – решил заниматься кинорежиссурой. Соби-

рался поступить в Киевский институт кино. Впрочем, поскольку мне необходимо было обеспечивать себя (я работал в дизайнерской фирме), меня интересовала заочная форма обучения, а таковой на факультете режиссуры не оказалось.

О том, что в Харькове существует учебное заведение, в котором готовят специалистов в области кино и телевидения, я впервые узнал за год до этого. Как-то по поручению моего начальника купить лекарства в аптеке для его ребенка я шел вдоль маленькой улочки мимо дореволюционного здания, возле которого толпились молодые люди нестандартной внешности. Я подошел ближе (это оказалось здание факультета кино, ТВ и театральных искусств) и увидел объявление о приеме на обучение по специаль-



НАФТА. «Нафта». Андрей Терентьев. 2008



ности «режиссер кино и телевидения», тогда-то я и решил, что поступлю на режиссер-

ский... Однако в силу обстоятельств вопрос о поступлении отодвинулся на задний план. И вспомнил я об этом лишь переехав в Киев. Именно там и пришла идея поступить в Харьковскую академию культуры, где существует возможность учиться, не отрываясь от работы.

Хотя кино и является относительно молодым направлением в искусстве, оно уже никогда не прекратит свое существование, как минимум, по причине того, что человек получает порядка 80 процентов информации из внешнего мира посредством глаз. Кино, какую бы форму оно ни приняло в будущем, всегда будет оставаться актуальным, в первую очередь, как форма визуального искусства.

С. К. Какие вопросы ты затрагиваешь в своих работах?

А. Т. Меня интересуют внутренний мир людей и средства их взаимодействия с внешним пространством. Отсюда, отчасти, и интерес к экологии. Большое влияние на меня, впрочем, как и на многих других моих сверстников, оказало творчество Андрея Тарковского. Поэтому в своих работах большое внимание уделяю символизму.

Одна из тем, над которой сейчас работаю, – существование человека вне общества. Тема асоциальности человека как сюжет для поисков в кино возникла у меня во время недавнего путешествия «автостопом» на Алтай. Преодолев на попутках десять тысяч километров в обе стороны, я открыл для се-



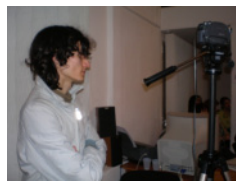
бя «новый» способ взаимодействия с окружающим миром. Общаясь с большим количеством интересных попутчиков, ночуя в лесах, придорожных посадках, недостроенных зданиях, я достаточно остро почувствовал грань между зависимой от компьютеров, интернета, супермаркетов, кинотеатров, коммунальных служб и проч. городской жизнью, с одной стороны, и бытием вне всех этих структур – с другой. Я оказался вне атаки рекламных щитов, мобильных ретрансляторов, гула механизмов и стрессов, которыми наполнено жуткое место под названием «город». Место, которое привлекает людей своими огоньками и «возможностями», и место, в котором они сторают, как мотыльки, притянутые лжесветом. Благодаря этому я, наконец, почувствовал простую «правду», которая заключается в свободе перемещения по всему земному шару, несмотря на надуманные государственные границы, разделяющие людей.

На мой взгляд, все люди, населяющие нашу планету, являются единым целым. Свободно перемещаясь, они вживую обмениваются информацией, тем самым обучаясь друг у друга. Никакие телефонные или интернет-связи не заменят непосредственное человеческое общение. Долгое время я находился в заблуждении относительно того, что интернет может дать все изголодавшемуся по информации сознанию, однако вся

его продукция – всего лишь блеклое отображение, не дающее той широчайшей гаммы переживаний, которая доступна при непосредственном контакте человека с человеческой и природной средой.

Сейчас я продолжаю путешествовать. Следующим пунктом моего назначения является Индия. Думаю, что в ближайшем будущем полученный опыт странствий переработается в видео-дневник-учебник о человеке, свободном от «цивилизации». Впрочем, отчего бы не использовать ее достижения во благо других?

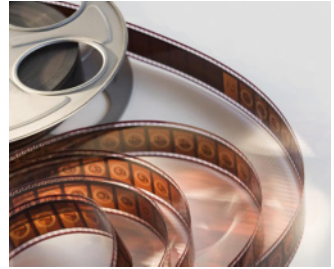
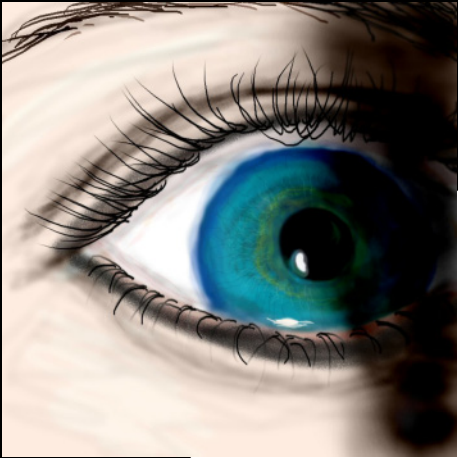
Режиссерские работы:



«Life» – 2005
«Поток» – 2006
«Зима» – 2007
«Друг», анимация – 2007
«Что посеешь, то и пожнешь»
(оператор, монтажер) – 2007
«Нефть» – 2008



НАФФА. «Нафта». Андрей Терентьев. 2008





КИНО-ИМПРЕССИИ

Филолог, поэт, этнограф

Михаил Красиков



В фильме Дэвида Линча «Внутренняя империя» есть эпизод, воспринимаемый как финальный: убийство, в неотвратимости которого никто уже не сомневается, наконец-то, совершается – героине наносят удар отверткой в живот; скрючившись, она пробегает несколько метров, истекая кровью, и умирает на тротуаре среди обитающих там бомжей. Звучит соответствующая музыка – и вдруг мы видим нависшего оператора и слышим: «Снято!». Мы вспоминаем, что героиня – актриса и что в фильме – фильм (съемки) и что уже не раз были такие «обманки»: мы думали, что тот или иной эпизод происходит с ней в жизни, а потом слышали: «Снято!». Но ближе к концу фильма

СНЯТО!

Михаил Красиков



Американский режиссер и художник Дэвид Линч

David Lynch
«Inland Empire» (2006)

нас почти заставляют забыть, что идут съемки – и мы уже верим, что тут «кончается искусство и дышат почва и судьба». Ан нет – искусство не кончается: «бомжи» поднимаются и уходят. Но что это? «Убитая» лежит неподвижно. Все на съемочной площадке встревожены. И мы уже уверены в «полной гибели всерьез» – и тут актриса, словно очнувшись, приподнимается...

Как зыбки, как проницаемы в этом фильме границы между «кино» и «жизнью»! Вот актеры в первый раз читают сценарий и вдруг отрываются от бумажек и говорят, как нам кажется, своими словами – по крайней мере, текст, который они произносят, вполне



может быть истолкован как развертывание их личных взаимоотношений. Да и только ли в этом фильме искусство то и дело притворяется жизнью, а жизнь – искусством? И притворяются ли они? Ведь то, что «понарошку», «не взаправду», так часто оказывается сильнее и значительнее того, что «всерьез»!

Жизнь моя – кинематограф,
черно-белое кино, –

констатировал Юрий Левитанский. Впрочем, сравнение кино с жизнью появилось после первого же сеанса братьев Люмьер. «Как кино» мы смотрим сны, «как в кино» время от времени проносятся в нашем сознании те или иные воспоминания, образы, мечты, фантазии, сладостные, печальные, кошмарные картины воображаемого будущего.

И разве мы в этих «мысленных фильмах» («внутренних империях», по Линчу) менее живем, чем в т.н. «реальности»? И разве наши действительные поступки не предопределяются этим «параллельным кино»? Да и насколько оно «параллельно»? И так ли уж мы всегда помним, что с нами в каком «фильме» было? Так ли уж никогда не переплетаются в нашей памяти кадры из «виртуального» кино и «реального»?

В «фильмах сознания (подсознания)» мы, естественно, – в главной роли; к тому же, каждый (как ему кажется) – «сам себе режиссер». Но разве мы, в особенности после каких-нибудь бурных событий, в наступающей внезапно тишине не слышим внутренним слухом отчетливое: «Снято!» – и чаще всего воспринимаем его с досадой, стыдом или ужасом?

И мы ли произнесли это слово?



«Снято!» «Внутренняя империя». Д. Линч. 2006

Философ, историк, музыкант

Сергей Стеблев



«THE EXORCISM OF EMILY ROSE»: ЛОГИКА РАСЩЕПЛЕНИЯ

Сергей Стеблев

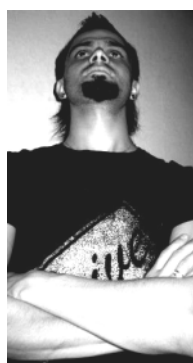
Мир есть все то, что имеет место.

Людвиг Витгенштейн

Логико-философский трактат

Scott Derrickson

«The Exorcism of Emily Rose» (2005)



В ноябре 2005 года Голливуд, современная фабрика грез унылого ландшафта повседневности, аттракцион/протез не вычитаемой спазматической реальности консумеризма, потешил своих приверженцев

очередной порцией наивной мистики и невзыскательного хоррора – «The Exorcism of Emily Rose». Критики забили в литавры, бескомпромиссный и минималистский в средствах, мистический хоррор a la семиде-

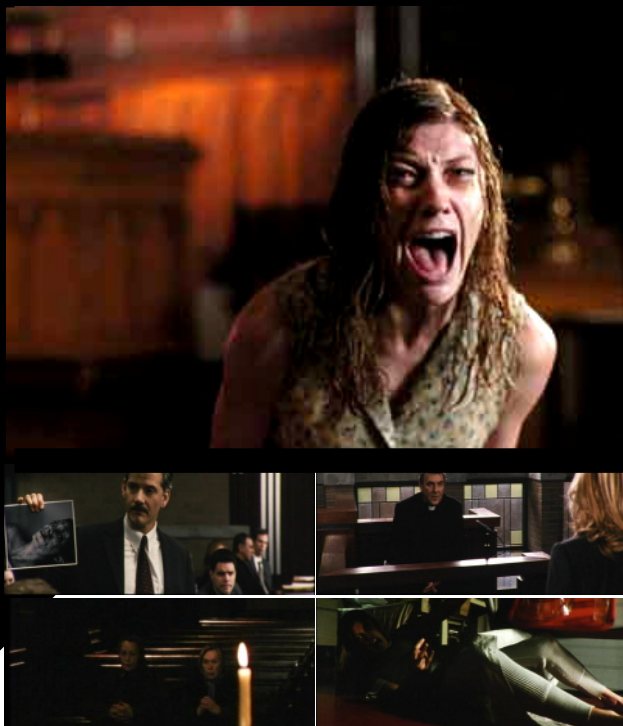
сятые, в славной традиции «Экзорциста» У. Фридкина и трилогии, заданной картиной «Предзнаменование» Р. Доннера, – фильм С. Дерриксона оказался редким и острозапоминающимся явлением голливудской широкоэкранный индустрии. Действительно, крупный план завязанной узлом собственных конечностей Эмили Роуз запомнится зрителю надолго.

Куда занятнее другое. Как и большинство американских историй, фильм снят на основе *реальных* событий, что предполагает его следующее прочтение: дорогой зритель, хотя эта картина является плодом духовного мира сценаристов (если верить утверждению о *вымышленности* всех персонажей под занавес финальных титров, *подлинны* герои события пожелали остаться анонимными), все равно она принадлежит к тому роду историй, которые случились *на самом деле*. Разумеется, мы сталкиваемся здесь с типичной проблемой самореференции: так, отсылка к Реальному в начале фильма, зашифрованному под маской *вымышленных персонажей*, обнажает присутствие *истинных* участников события, создавая эффект *истины* независимо от *буквальной истинности* фантазматического кошмара.

Итак, что же это за *реальные события*, и кто скрывается под маской *вымышленных пер-*

сонажей? Перед нами классический фильм-процесс, процедура «опроса-дознания» в терминологии Фуко: на скамье подсудимых оказывается католический священник, обвиненный в склонении/доведении до само-





убийства страдающей от эпилепсии (клиническая версия) студентки колледжа Эмили Роуз. Защищать подсудимого призвана активная и успешная женщина-адвокат. Стратегия защиты построена на следующем: в девушку вселился Дьявол (теологическая версия), и обязанностью святого отца было провести редкий обряд его изгнания – экзорцизм; стратегия обвинения – доказательство тяжелой болезни жертвы, смерть которой была вызвана отказом от *медицинского* лечения в пользу *духовного*.

Двойная линия истолкования сюжета – психиатрическая/клиническая в одних устах и теологическая в других – становится цельной в момент драматического очищения, когда на ладонях Эмили Роуз появляются стигматы: версии их спонтанного самовозникновения (священник) и ранения о колючую проволоку (прокурор) репрезентируют феномен культурной шизофрении современной эпохи, *разрыв* традиционного религиозного и секулярного дискурсов внутри социального тела. Ситуация расщепленности/раздвоенности возникает только тогда, когда мир оказывается жестко разделен надвое – на сакральный и профанный, а научная картина мира, предполагающая существование каузальных связей, вступает в противоречие с религиозной его картиной, предполагающей *пред-понимание* мира. Сегодня субъект культурно расщеплен, механически раздроблен и размножен. И это не *выбор*. Отныне – это *судьба*.

Итак, целостность субъекта элиминирована, так как идентичное, без конца и начала, дробление кладет начало его расщепленности. Стадия зеркала исчезла в расщепленности или, скорее, осталась в ней в качестве чудовищной пародии. Точно так же расщепление не оставляет ничего и от древней нарциссической мечты субъекта осуществить проекцию в свое идеальное alter ego, поскольку эта проекция проходит через еще одно изображение: изображение в зеркале, глядя на которое субъект испытывает отчуждение от самого себя, вновь обретая

затем свой образ, или же изображение обольстительное и смертельное, в котором субъект видит себя и затем умирает (диалектика Реального/Воображаемого блестяще иллюстрирована фантазматическими видениями Эмили Роуз).

Но субъект нуждается в несводимом и необратимом нетождественном, которое одновременно ограничивает закономерность. Без этого нетождественного тождество – не более чем имманентный закон субъективности. Предпосылкой же тождества субъекта является ситуация, когда принуждению к тождеству положен конец. Все это, пусть в деформациях и искажениях, просматривается в экзистенциальной онтологии. С позиций духовного значение имеет только то, что не попало в пространство деперсонализации и ее диалектики – это шизофрения историко-философской истины о субъекте.

Как полагает Ж.-Л. Нанси, сегодня то, что является данным, означенным, относится к порядку неустанно диалектизуемого тождества тождественного и нетождественного: единого/множественного, сознания/бессознательного, воли/материальных сил, этического/экономического, научного/религиозного. Это есть бытие в соответствии с расслоением (разделением/распределением) Я, конституирующим само это Я, и обобщенной

детопизацией всех «собственных» мест (интимности, индивидуальности, имени), которые являются таковыми лишь будучи открытыми, обращенными к своим пределам, благодаря этим пределам и в качестве пределов. Это не означает, что нет вообще ничего «собственного», вместе с тем, эта самоданность в основе своей поражена «расщеплением» или «шизоидностью». Зеркало отныне не показывает мне моей истинной внешности. Я знаю себя только в *отражении*, но никогда не узнаю себя *изнутри*. Быть может, именно так рождается логика *расщепления*?



Американский режиссер **Скотт Дерриксон**. 2005

Культуролог, художник

Людмила Гоц



Пощечина

В «Безумии» Яна Шванкмайера пощечина – единственное безотказное магическое средство, способное хоть ненадолго вырвать человека/человечество из галлюцинаторного бреда страха и малодушия. Пощечина – ритуал, восстанавливающий космический порядок. Свои пощечины Шванкмайер отпускает, прикрывшись маской безумного де Сада, ибо маска – это ключ к свободе в подцензурном мире.

Лукавство режиссера в том, что в своей вступительной речи – пролегоменах к фильму – он намеренно вводит зрителя в заблуждение декларацией якобы занимаемой им позиции отстраненного наблюдателя. Пред-

ПОЩЕЧИНА: ЛУКАВОЕ ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ЯНА ШВАНКМАЙЕРА

Людмила Гоц

Jan Švankmajer
«Lunacy» («Лунатизм»): «Šílení» («Безумие») (2005)

лагая «идеологическую дискуссию о том, как управлять сумасшедшим домом», Шванкмайер дает недвусмысленный ответ на этот вопрос самим своим произведением, вердикт которого невозможно оспорить, находясь в рамках кинематографического нарратива. Так как речь идет о выборе из двух возможных зол, режиссер однозначно подает голос в защиту безумия абсолютной свободы, или рациональности контролируемого безумия, перед возможностью безумия бесконтрольного рационального разума. В интерпретации Шванкмайера оказывается, что, несмотря на то, что оба способа управлять тем сумасшедшим домом, «в котором мы живем», «в равной степени экстремальны», истинным злом оказывается старый добрый проверенный способ – тотальный контроль под личиной порядка.

Двойственное жало нарратива

Двойственность с ее бесконечными инверсиями, повторами, зеркальными отражениями – лейтмотив нарратива «Безумия». Повествование струится в две нити: первая – основной массив (это *action*, сюжетное тело нарратива); вторая – маячащие на периферии повествования галлюцинаторно-сновидческие образы-подсказки, метафоры, извлекающие «душу», имплицитную суть происходящего.

Инверсия:

Лики Маркиза, или две жизни Жана де Сада

Жан и Маркиз – это одно лицо. Сам Маркиз говорит об этом так: «наши истории очень похожи, и даже идентичны». Встреча героя с самим собой – трансгрессия подсознательного – происходит тогда, когда повседневность дает окончательную и необратимую течь. В нарративе Шванкмайера это происходит в убогой харчевне. «Чужой», «изгой» в рамках дискурса повседневности, Жан вдруг оказывается избранником судьбы – он приглашен на трапезу самим Маркизом! Отныне все происходящее с героем вписывается в парадигму волшебной сказки. Жан встречает

своего гуру и отправляется с Маркизом в магическое путешествие – возвращение «домой». Это «Путешествие в Икстлан», не предполагающее обратной дороги.

Камера выхватывает крупный план: линия жизни Жана раздвоена. В руках у наставника Жана магический идол-жезл: фаллоговомозг лабиринта тел. Это *оргия разума*.



Жан и Маркиз. Кадры из фильма «Безумие». 2005

Храм де Сада. Кадры из фильма «Безумие»



Знамение дерева

А за окном кареты два дерева. Первое – сказочное, плодовитое румяной яблочной жизнью – но, увы, неизбежен гнет

семантики искушения! Второе, сразу же за ним – как антитеза: мертвое, обугленное и сдобранное, вопиюще голое в объятьях пламени... И тут же – удар молнии как знамение грядущего осознания.

Предродовые схватки

Путешествие «домой» продолжается для Жана спором со своим внутренним Сатаной в облики Маркиза. Болезненные метаморфозы, происходящие с героем, визуализируются: жалкий, смешной и беспомощный бюргер, потерпевший аварию, слетевший с накатанной дороги на обочину. Нищие, дерущиеся за лохмотья гражданской одежды. Нож, вскрывающий консервные банки с мозгами (последние лихорадочно бегут наружу). Мозги, языки и глаза, вползающие в мертвые черепа и оживляющие их. Мертвое вдруг становится зрячим и осмысленным, а христианский мир Жана рушится, погребая под обломками остатки цельности личности.

Танец оргии расчленения в фильме – ода шаманской болезни: субъект, раздираемый духами противоречия, впоследствии должен переродиться, воскреснуть, обретя цельность нового видения. Но даже если это и удастся, вопрос в том, найдется ли после этого для «новорожденного» место в мире? Ответ Шванкмайера не вызывает оптимизма: стоит вспомнить, что фильм начинается раскрытием первой карты аркана: алеющий зад.

Разрушение гроба

То, что Жан считал карой Божьей, постигшей Маркиза, оказалось травестией, шабашом инверсии смыслов, целительной терапией смертью: мнимый «мертвец» – великий грешник, распутник и богохульник, раскатистым колокольным звоном возвещает миру о своем воскрешении. Он разрушил свой гроб: воскресший пророк-Бог-Христос смеется своим безумным смехом, моется и бреется – теперь «некоторое время можно жить обычной жизнью».

Два Шарантона Жана де Сада

Но «некоторое время» проходит, и Жан де Сад встречается со своей мертвой матерью в формально конечной точке путешествия, «дома», в бедламе. Жан и Маркиз – оба – горячо любили свою мать, осиротели в детстве и мучаются фобиями: Жан боится окончить свои дни в приюте для умалишенных, как его мать (чьей расческой он пользуется до сих пор). Маркиз – быть погребенным, как его мать, заживо. Хотя говорят они об одном: быть погребенным заживо – это то же самое, что доживать в доме для душевнобольных. Мать в сумасшедшем доме – безумная природа человека. Ирония повествования Шванкмайера в том, что сначала герой по-

падает в «хороший» сумасшедший дом, а затем сам делает его «плохим». Правильнее было бы сказать, что герой последовательно попадает в два совершенно разных Шарантона. В первый его отвел Маркиз. Жана, как равного и дорогого гостя, встречает заботливый врач-либертен – истинный «пастырь добрый», а «знание о том, что можно уйти в любое время, целительно само по себе».



Череп и кровь: шизо-атрибутика «Безумия»

Дом для душевнобольных. «Безумие». 2005



Анархия и погром. Травестия *quasi*-освобождения



Гребешок матери – безумной природы человека



Вся жизнь – театр. Представление в Шарантоне



Liberté. Фантомы свободы в доме для душевнобольных



Разбушевавшееся мясо. Бунт «плоти мира»



Стражи порогов и границ. Ratio vs. libertinism

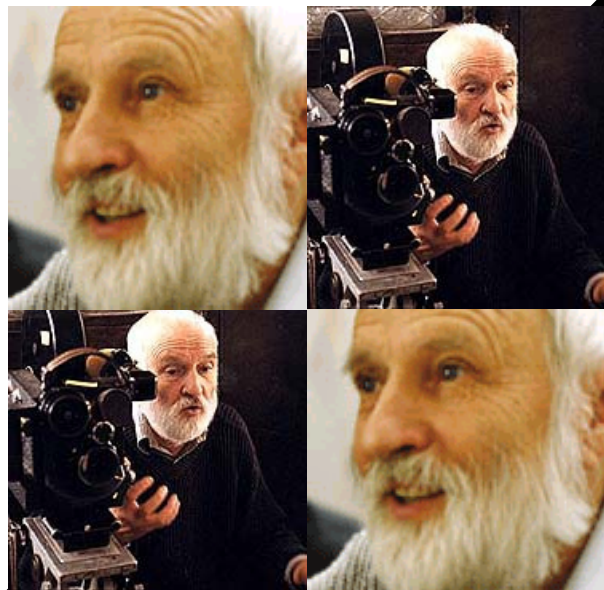
Врач объясняет: «того, что мы знаем, мы больше не боимся». Однако профилактическая терапия сработает «только при наличии собственной доброй воли пациента». Но даже этот случай чреват эффектом ограниченной продолжительности: «медицина еще должна найти долговременное средство для подобных недугов...»

Жан, упрекающий Маркиза в издевательствах над «свободой» душевнобольных, сам поддается соблазну «свободы еще более свободной». Милый парень – идеалист, считающий себя самым благоразумным из обитателей заведения, «перещеголял» всех умалишенных: управляемый «гулящей девкой», он выпускает в жизнь свой ужас – санитаров из видений, демонов подвалов преисподней. Грезы разума плодят чудовищ. Достигнув апогея, свобода отрицает саму себя. Жан-Герой совершил «революцию», правительство сменилось и провозгласило: «нет места свободе в сумасшедшем доме».

Архетип ослепления

В вывернутом наизнанку мире «порок» оказывается гуманным, а «добродетель» – устрашающей: не те дьяволопоклонники, что богохульствуют в маске козла, а тихие, уважаемые труженики в униформе. Ослепленный врач-либертен – де Сад № 2 (пси-

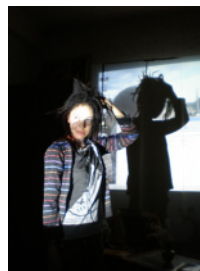
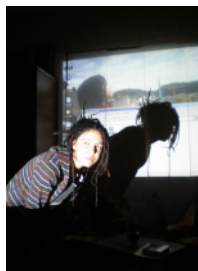
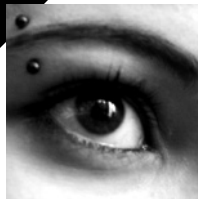
хиатр в фильме презентуется как «ученик Маркиза», в этом свете не случайным кажется его очевидное сходство с Марксом как реверанс в сторону преемственности «либертарной» традиции) «открывает глаза» Жану. Приходит запоздалое откровение: безумие – константа бытия, все дело в том, какую оно примет форму. Свобода заперта в подвале (вместе с курочками, выступающими ее трагическим атрибутом), а своим правом открыть дверь герой уже распорядился.



Чешский режиссер-аниматор **Ян Шванкмайер**

Культуролог, художник, арт-критик

Тетяна Ельфська



VIDEO-DROOM РОЗУМУ ПОРОДЖУЄ МОНСТРІВ

Тетяна Ельфська

David Paul Cronenberg
«Videodrome» (1983)

Francisco Jose de Goya y Lucientes, Capricho n.º 43
«El sueño de la razón produce monstruos», 1797

Сон-мрія

«Відеодром», здається, метафора всіх медіа, ЗМІ, маскультури загалом. І не просто маскультури, а маскультури як монстра, чудовиська, ідеологічної машини, яка готова поглинути навіть випадкового короткочасного глядача.

*Video-drome – video-dream – video-droom*¹...
Для тих, хто не спить, є один спільний світ

¹ «Droom» у перекладі з голландської, так само, як і «dream» у перекладі з англійської – «сон», «мрія».

(*koinos kosmos*), а кожен з тих, хто спить, повертається до свого власного світу (*idios kosmos*). Так, нібито, казав Геракліт, а Кант у трактаті «Мрії духовидця...» чомусь приписував цю думку Аристотелю... Але для Девіда Кроненберга, здається, нема ані спільного, ані власного світів, тут остаточно зникає межа між уявним і реальним, своїм і чужим, сном і пробудженням. Найпрозорішою думкою «Відеодрому» постає певне перетікання, злиття реального і віртуального світів, яке, мабуть,



Містер За-буття – Mr. O'Brien: Віртуальна пам'ять



Екстеріорізація програми: пастка Я-свідомості



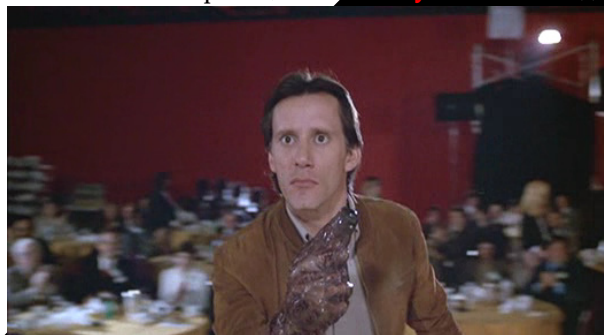
Інверсії внутрішньо-зовнішнього: по той бік меж



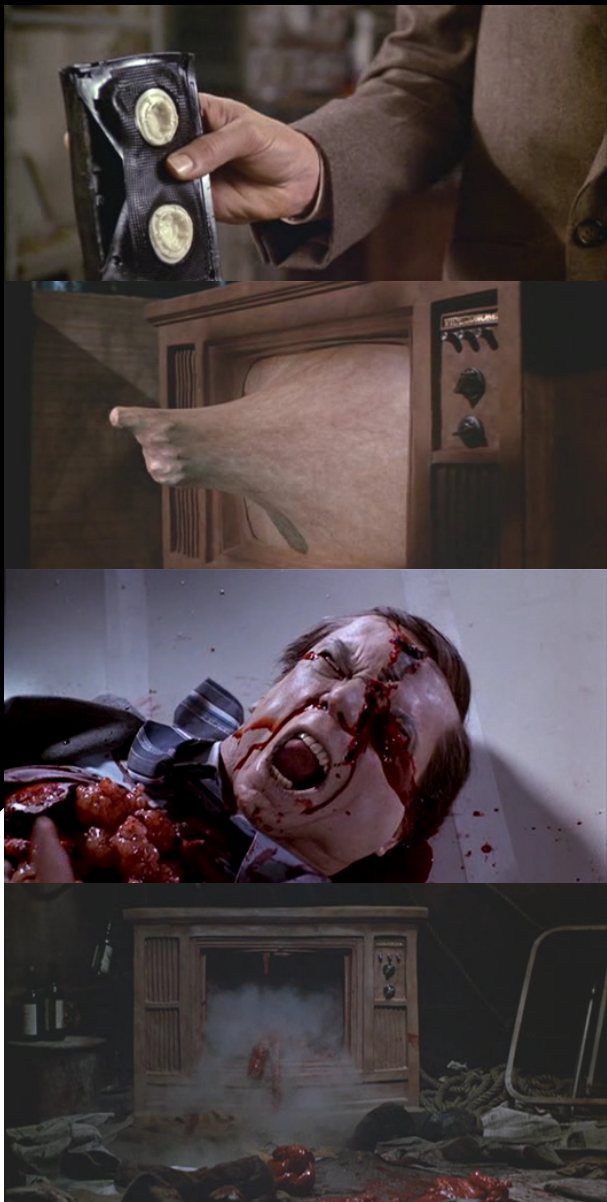
Man-selbst: смерть Я, або **самогубство** свободи



Макс і Нікі: «Цей невимірний об'єкт бажання»



У полоні **галюцинацій**, які стають реальністю



яскравіше і серйозніше було передано кадрами пізнішого «Naked Lunch»².

Але саме «Відеодром» 1983 року набув слави «пророцького» кіно, яке передбачило деякі дуже важливі аспекти життя майбутнього суспільства, наприклад, безкомпромисну владу телевізійної індустрії над свідомістю людей. На мій погляд, одна з яскравіших речей, яку передбачив Девід Кроненберг, – нікнейми для віртуальних персонажів. Дійсно, майже в кожного з нас є купа вигаданих імен, якими ми користуємося у віртуальному просторі. Чи то спільний простір? Чи то індивідуальний сон-мрія?

Man-Selbst

Телевізійний екран, як каже Містер Забуття – Mr. O'Blivion – у «Відеодромі», перетворюється на сітчатку ока, і реальність вже сприймається так, як її хочуть показати інші, ті, кого неможливо знайти у реальному світі, ті, хто, напевно, існують, але не відомо де і як – чергова галюцинація, ілюзія.

Тема тотальності маскульту як своєрідного монстра, що руйнує межі самоідентифікації, потребує довгих, а може, навіть, і нескінченних дискусій. Людина, яка потрапляє «у лапи» маскульту, як Макс, стає лю-

² «Голий сніданок» (1991), кінофільм Девіда Кроненберга за мотивами однойменної книги Вільяма С. Берроуза.

диною-відеомагнітофоном, носієм інформації, і в нього можна «вставити касету» будь-якого змісту, повну будь-якого ідеологічного навантаження. Таким чином свідомість стає маніпульованою і легко піддається «владі» міфологем та ідеологем. Міркування людини – глядача Відеодрому – не свідомо стають чітко підпорядкованими «потрібним» думкам. Людина потрапляє у пастку ілюзії щодо самостійності своїх думок і ідей, гайдеггерівське суспільство безособистісних структур. Безособистісне его, *man-Selbst*, привласнює думки і говорить від свого імені.

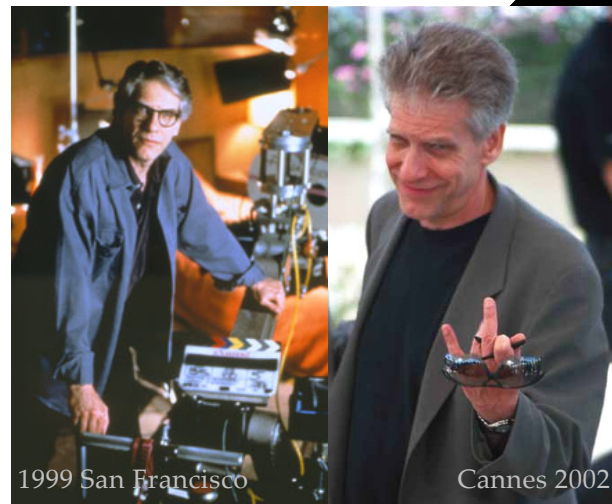
Вбий себе

Позбавлення «своєї» свідомості не обходиться і без втрати своєї фізичної оболонки. Нікі у «Відеодромі» каже Макс: «вбий себе», «позбудься старого тіла». У новій реальності йому необхідне нове, віртуальне тіло, щоб поступово стати віртуальною людиною, як Містер Забуття, який існує лише як дивна збірка передчасно записаних відеокасет. Чергова ілюзія...

Фінал Відеодрому, самогубство Макса, не залишає жодної надії на оптимістичне закінчення – людина, занурена у Відеодром, приречена на самознищення...

* * *

«Людиною-метафорою» назвав Кроненберга Роб Блеквелдер³. Страшливими метафорами насичений «Videodroom» мозоку. Ця фраза пишеться сама собою... Девід Кроненберг попередив нас щодо появи кіно-телевізійних і медійних монстрів, Франсіско Гойя – щодо появи похмурих ідей кроненбергівських фільмів.



Канадський режисер і актор **Девід Кроненберг**

³ Див.: David Cronenberg. Interviewed by Rob Blackwelder on April 14, 1999 at the Prescott Hotel in San Francisco // <http://splicedwire.com/features/cronenberg.html>.

Философ, литератор

Евгений Галена



Несмотря на то, что любые классификации неизбежно ведут к упрощению, я думаю, что всех авторов можно условно разделить на три типа. Самые редкие – это авторы, умеющие перевоплощаться; каждая их работа – особенная, не похожая на предыдущие, снова и снова мы словно сталкиваемся с новым писателем, прячущимся за старым именем (таков, например Кобо Абе). Другие авторы каждым новым своим произведением углубляют и развивают некие важные для них темы, обозначенные в самых ранних произведениях (таков Достоевский). Последние же в самом начале своего пути создают шедевр, из которого словно «эма-

«ДЬЯВОЛ» АНДЖЕЯ ЖУЛАВСКОГО: ПОЭТИКА АФФЕКТА

Евгений Галена

Я делаю фильмы о том, что мучает меня,
а женщина служит мне медиумом.

Анджей Жулавский

Andrzej Żuławski
«Diabeł» (Polska, 1972, premiera: 1988)

нируют» последующие работы (таков Кнут Гамсун). У вторых очень часто аналитика доходит до полного отрицания поздними работами – ранних, тогда как третьи никогда не выходят «за рамки» своего шедевра, и поздние работы являются только чем-то вроде обширных комментариев к нему.

К третьему типу авторов, как мне кажется, относится и Анжей Жулавский. Трудно представить себе тот скандал, который вызвал его «Дьявол» в 1974 году. Молодой польский режиссер (родившийся, между прочим, во Львове), ученик Вайды, берет деньги на съемку исторической ленты, а, в

конце концов, представляет фильм, просмотр которого даже современного «избалованного» зрителя оставляет в некотором недоумении. Фильм был запрещен, и Жулавскому чудом удалось избежать преследований со стороны советских властей. После этого молодой режиссер с помощью поддельного приглашения сбегает из Польши во Францию, где спустя некоторое время встречает совсем юную Софи Марсо, которой суждено было стать его женой и исполнительницей главных женских ролей в его фильмах. Его талант быстро признан французами: у него снимаются Роми Шнайдер, Изабель Аджани, Клаус Кински и другие известные актеры. Но уже никогда Жулавский не создаст ничего похожего на эксцентричного, экспрессивного «Дьявола», и его европейские фильмы, несмотря на свою экзотичность, будут лишь бледными отголосками польской ленты...

«Дьявол» нетипичен для европейского кино; в той же степени, в какой Достоевский был нетипичен для романических традиций Европы. Мне кажется, что именно Достоевский, которого Жулавский чрезвычайно высоко ценил и даже снял фильм по мотивам его «Идиота», может дать ключ к пониманию поэтики этого режиссера. Я не случайно упомянул о по-

этике, так как мне кажется, что разговор о языке и выражении в этом фильме гораздо продуктивнее попыток подвергнуть его герменевтическим процедурам. «Дьявол» относится к разряду тех фильмов, что сопротивляются всякой интерпретации именно благодаря тому, что фонтанирует их бесчисленное множество. Можно ли преодолеть соблазн интерпретировать? Думаю, вряд ли. Но любая трактовка оставляет глухое чувство неудовлетворенности в ее собственной неполноте. На мой взгляд, это происходит благодаря блестящему режиссерскому ходу: действие фильма, несмотря на видимое единство пространства и времени, разворачивается на



Польский режиссер, писатель **Анджей Жулавский**

Софи Марсо



Анджей Жулавский



разных уровнях – от библейских коннотаций и классических мифологических схем до аллюзий на шекспировского «Гамлета» и реальную историческую ситуацию в Польше. Но сам «смысл» фильма скользит где-то между этими сюжетными слоями, не отдаваясь им во власть, а самостоятельно модулируя, обыгрывая их один в другом, сталкивая, создавая жутковатые искаженные портреты их взаимных отражений...

Итак, фильм с нескромным названием «Дьявол». Лента начинается с того, что некий рыжий человек спасает из тюрьмы Якова – главного героя фильма. Как мы узнаем позже, Яков попал в тюрьму из-за неудавшегося покушения на короля Речи Посполитой. По дороге домой Яков заезжает к своим соратникам и видит, что его возлюбленная беременна и выходит замуж за его лучшего друга. Дома он застаёт в кровати труп отца, покончившего жизнь самоубийством. Сестра Якова стала распутной и жи-

вет с их сводным братом, который ее постоянно избивает. Мать, которую он никогда не видел, поселилась неподалеку от их усадьбы и устраивает непристойные представления. Повсюду предательство и разврат. Яков страдает эпилептическими припадками, и окружающие считают его одержимым. Рыжий человек, который его спас, появляется в кульминационные моменты и предлагает Якову «очищение», вкладывая в его руки опаску. После того, как возлюбленная сбежала к нему от своего мужа, а вскоре умерла при родах, Яков решается на такое «очищение» и один за другим убивает: свою мать, сводного брата, сестру, лучшего друга, людей, в которых видит признаки распада и фальши. В конце концов, рыжий человек у измученного Якова выбивает подпись под бумагой, в которой перечислены все участники и организаторы покушения на короля, которых Яков не выдавал, находясь в тюрьме, и после этого убивает его. Фильм заканчивается тем, что монахиня, которая все время сопровождала Якова после его побега из тюрьмы, убивает рыжего человека, и он превращается в пса, над которым монахиня и еще один сводный брат Якова совершают ритуальный танец.

Фильм пестрит отсылками и скрытыми цитатами. Но даже если мы соблазнимся и найдем все аллюзии и завуалированные моменты, я уверен, что это вряд ли прояс-

нит суть фильма, после просмотра которого остаются только смутное, но очень густое чувство тревоги и ничем не объяснимый трепет, словно вы заглянули в изнанку мира.

Если и есть в европейском кино нечто хотя бы отдаленно напоминающее эту работу, то это «Сердце ангела» Алана Паркера, с его ритуалами Вуду и главными героями Энжелом и Эпифини – фильм, который, несмотря на то, что в нем играют Роберт де Ниро и очень популярный в те времена Микки Рурк, остался практически не замеченным кинокритиками. Оба эти фильма роднит то, что их невозможно «смотреть» – возможно только «переживать». Что касается «Дьявола», то мне иногда кажется, что вообще никакой смысловой организации в этом фильме нет. Она отсутствует, или точнее – она иллюзорна, дабы только дать пространство всезаполняющему аффекту.

Аффект – вот то ключевое слово, которое снова возвращает нас к Достоевскому. Если у этого фильма есть язык, то это язык аффекта, который не прекращается даже тогда, когда обычный язык замолкает, когда больше не хватает слов, когда слова попросту заканчиваются. В этом фильме говорит

все. И голос, который начал звучать, уже более не затухает, а только усиливается, оттеняясь другими, которые добавляются к нему и к концу фильма сливаются в единый



Язык аффекта. Женщина-медиум. «Дьявол»

«Дьявол». Дионисийский танец жизни и смерти



мощный низкий гул, в котором не разберешь, кто и что говорит: невинный становится убийцей, дьявол призывает к очищению, все смешивается и ни во что нельзя верить.

Пространство самого фильма заполнено настолько плотно, что, кажется, еще мгновение, и он разорвется по швам. Благодаря этой невиданной скорости и насыщенности фильм «держит» зрителя в течение всех двух часов, которые он длится. Мне кажется, это и есть то, что роднит этот фильм с поэтикой Достоевского, которая строится на создании такой интенсивности смены личин, таком нагромождении противоречий, которое более не способно выдержать самое себя и открывает герою (и, соответственно, читателю) некую подлинность, до этого заслоненную от него работой эклектичной машины восприятия, все-абсорбирующей и перестраивающей все под себя.

Интересен финал фильма, сконструированный в той же «мистической» манере, что и весь фильм: словно нечто проясняется, но, скорее, происходит спутывание всех возможных рациональных решений в единый нераспутываемый клубок. Изнеможенный Яков спрашивает у рыжего человека: «Мир кажется мне таким ужасным потому, потому что я болен, или он такой на самом деле?», на что тот отвечает: «Ты задаешь мне трудный вопрос. Видишь ли,

мир вовсе не омерзителен. Мир прекрасен. Видишь ли, в нем столько цветов, садов, красоты, женщин... да мне даже этого не рассказать! Я могу тебе это станцевать». И начинает свой танец. Но этот танец не похож ни на один их известных танцев – это, скорее, пляска, дионисийская пляска сходящего с ума от непередаваемой красоты мира. Яков не может вынести этого зрелища и гонит танцора прочь. Но рыжий человек отвечает: «Ты мне дорог и близок, ведь мы одно естество», после чего стреляет ему в лицо. Позже он отдает подписанную Яковом бумагу военному, и тот произносит последние слова фильма: «Вы повели себя безнравственно. Вы боролись с ним так, как будто речь шла о его душе, а ведь у человека нет души, не правда ли?».

Что «значат» эти слова, и что «значит» весь этот фильм? Думаю, мы изначально делаем методологически неверный шаг, когда используем слово «значит» для анализа подобных работ. Речь в них идет о некоей материи, которая ускользает от классических формулировок литературоведения или философии. Возможно, в работах, подобных «Дьяволу», важнейшим является то, что называется загадоч-

ным словом «присутствие», которое, по словам Габриэля Марселя, можно признавать, о котором можно свидетельствовать, но ни в коей мере – знать.



Очищение огнем и кровью. «Дьявол». 1972

Культуролог, арт-критик

Валентина Ковалева



* * *

Наш мир довольно строен и логичен. Даже наши сны – при всей их безумности – не кажутся нам абсурдными (во всяком случае, когда мы их смотрим). Так и с фильмами Ходоровского. Достаточно войти в этот сон – и каждая сцена становится непротиворечивой и логичной. Стоит только «закрыть глаза», прыгнуть в пропасть сна, и... конвульсии героев, отношения ада и рая, нежности и жестокости, порока и добродетели, хаос сюрреалистических символов обретают ясную форму. Смысл раскрывается лепесток за лепестком. Может быть, благодаря тому, что шаман Ходоровский вводит зрителя в трансовый сон.

160

МАГ АЛЕХАНДРО

Валентина Ковалева

Они отправились на поиски истины.
И нашли того, кто выдумал их.

Александр Ходоровский

Alejandro Jodorowsky. «El Topo» (1970),
«Holy Mountain» (1971), «Santa sangre» (1987)

«Ходоровский – гениальный безумный математик»¹. Он настаивает, что все его образы нужно воспринимать как символы, и у каждого есть точное значение. Ходоровский не знает, почему он это делает, временами сам не до конца понимает происходящее и не всегда может выразить это словами, но он точно знает, как должна выглядеть та или иная сцена, чтобы произвести желаемое действие и впечатление. В своих творениях Маг использует символику Таро и Каббалы. Чувствуется влияние многих философских систем. Россыпи библейских мотивов. Возможно, для человека, знакомо-

¹ Аррабаль о бунтарях и культуре // <http://www.proza.com.ua>.

го с предметом, некоторые части фильмов могут показаться вполне традиционными. Но... Ходоровский свободен во всем. Неожиданно исчезает мысль – интуиция и наитие, мистика и транс вырываются, ломая структурированную стену.

Средства, при помощи которых герои этого безумного мистификатора получают доступ к высшим уровням знания, объединяет предельный радикализм. Медитация (Крот спит в пещере с подземными уродами тридцать лет и становится святым), алхимия (превращение человеческих экскрементов в золото в «Священной горе»), психомagia, шаманский экстаз, ритуальное самосожжение. Фильмы буквально переполнены пытками, убийствами, суицидом.



Ритуальный экстаз. Съемки «Священной горы»

В фильмах Ходоровского океаны крови. Похоже, что слова А. Арто: «отныне я посвящу себя исключительно театру, каким я его понимаю, театру крови, театру, который на каждом представлении будет достигать це-



Реки крови. Предельный радикализм. «Крот»



Психомagia, шок, транс. «Священная гора»



ли лично» – Ходоровский воспринял буквально. Настоящий театр крови, не иначе... В «Фандо и Лис» врач берет кровь из вены актрисы, наливает в бокал и пьет; в «Святой крови» из хобота слона льется красный мед. В «Кроте» течет красная река, в «Святой крови» храм построен на кровавом озере... «Общество не любит красный цвет. Красный – это цвет светофора, Это коммунистический террор, менструация, геморрой... Я запущу в раны зеленую кровь, синюю, фиолетовую. Раны будут кровоточить мыльными пузырями, бабочками, хрустальными шарами, коровьими языками, гамбургерами. Ах, какое наслаждение»².

Меняется творец – меняются и произведения. И даже прежние символы преподносятся по-другому. В «Святой крови» по-прежнему много жестокости и насилия, но подается это иначе – насилия больше не существует самого по себе, оно всегда имеет отражение – чье-то страдание и переживание, даже смерть животного оказывается тяжелой утратой.

В свое время Ходоровский честно пытался преодолеть кинематограф и его ограниченные возможности. Диалоги безжалостно отбрасывались, пространство выстраивалось в соответствии с символикой каждого ряда, сюжет двигался по сложному и непредсказуемому пути, реальность трансформирова-

² Култ А. Ходоровского // <http://www.cult.net>.

лась в сказку, которая постепенно опять превращалась в реальность, но уже на другом уровне.

В чем же причина того, что человек крайне редко способен создать более или менее «свободное», стирающее грани (хотя есть ли они) произведение? Зачастую автор надевает маску театра абсурда, и получается что-то красивое и всеми любимое. Но ведь это всего лишь маска, грим, под которым обычно ничего не скрывается. Ходоровский не таков. Его фильмы – мощный галлюциноген. Он мастерски вводит зрителя в транс, в котором каждый видит свое.

- Учитель, где Бог?
- Прямо здесь.
- А рай?
- Прямо здесь.
- А где ад?
- Прямо здесь. Все здесь. Настоящее, прошлое, будущее, – все это прямо здесь. Здесь жизнь и здесь же смерть. Здесь сходятся противоположности.
- А где же я?
- Ты – единственное, что не находится здесь.³

³ Ходоровский А. Сокровище тени. Kolonna Publications, 2006. С. 73.

Цирк. Мистерия жестокости. «Святая кровь»



«Безумный» мистик **Александр Ходоровский**

Культуролог, музыкант

Николай Якименко



В детстве нас заставляли верить в необычное. И мы верили в чудеса. Но со временем, повзрослев, мы отправляемся на поиски необычного в себе самих. Подсознание каждого – темная сторона человеческой истории, где скрыты желания и мечты мертвых, живых и нерожденных. Некогда Карл Густав Юнг благодаря путешествию по мирам своего бессознательного придумал теорию архетипов. Так что мешает изучить «свою другую сторону» остальным людям? Алехандро Ходоровский сумел прийти к этой цели, взывая к абсурдности существующего миропорядка не только середины XX, но, как мы можем наблюдать, и XXI столетия.

164

НЕ БОЙТЕСЬ ГОРИЗОНТА, ИЩИТЕ ЕГО В СЕБЕ...

Николай Якименко

И когда его отражение растаяло в зеркале,
на его месте осталось слово «свобода»

Алехандро Ходоровский. «Фандо и Лис»

Alejandro Jodorowsky
«Fando y Lis» (1967)

* * *

«Фандо и Лис» – картина насквозь символическая, с циклическими перепадами настроений от абсурдно-иронического до расслабляюще-дионисийского. Легендарный город Тар, который выстоял все войны и разрухи, манит к себе: попав туда, человек познает вечность, любовь, мудрость, найдет ответы на все свои вопросы. В этом городе есть все, о чем, бесспорно, мечтает каждый. Отыскать Тар значит найти самого себя.

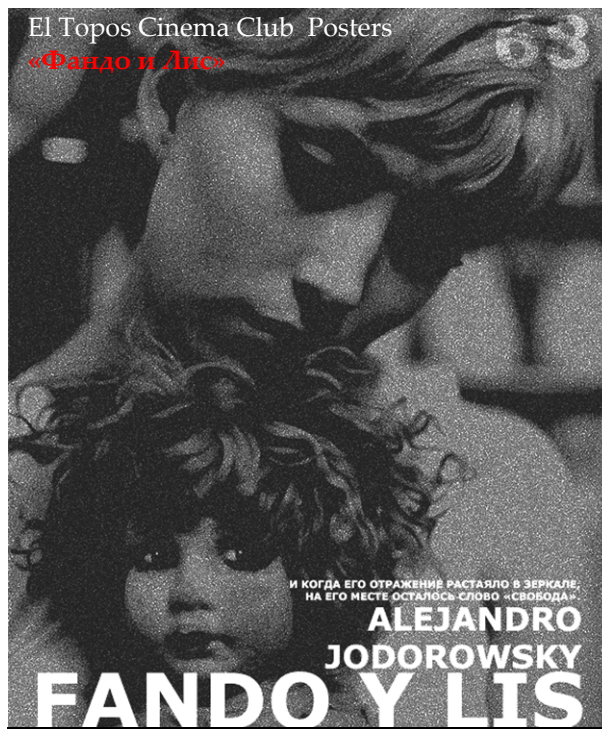
Вера внутри сознания (ведь не случайно одна из глав фильма называется «Тар в ее го-

лове») и мировая религия (в данном случае – христианство) постоянно сталкиваются между собой. Все моральные запреты нарушаются, ценности опрокидываются. Главного героя картины Фандо называют педиком, он танцует с трансвеститами, переодевается в женскую одежду... и ему хорошо: он чувствует себя счастливым. Социум к этому относится негативно, но в Таре все совсем по-другому.

Здесь дается право выбора – кем быть и что делать: нести свою любовь (парализованная девушка Лис), либо бросить ее и искать счастье самому. Но главный герой каждый раз разочаровывается в своем выборе и возвращается к «кресту», который должен нести.

* * *

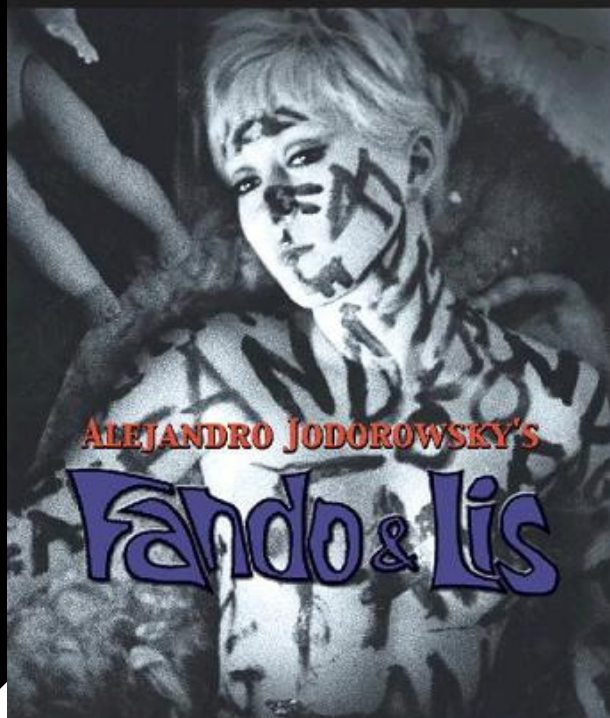
В Таре собраны не только все желания, но и все страхи, связанные с детскими переживаниями. Тар создает иллюзию, из которой вряд ли когда-нибудь удастся выйти с неповрежденной психикой. Так, герои видят цветы в камнях, вечное солнце – в пустоте, а любовь – в игре. Символичны шары боулинга, сырые и вареные яйца на протяжении всего фильма – как изменчивость и необратимость не только жизни, но и сознания (или подсознания?)...



«Фандо и Лис». Алехандро Ходоровский. 1967

1967. «Фандо и Лис». Постер. Кадры из фильма

THE LOST FILM BY THE DIRECTOR OF
EL TORO, HOLY MOUNTAIN, & SANTA SANGRE



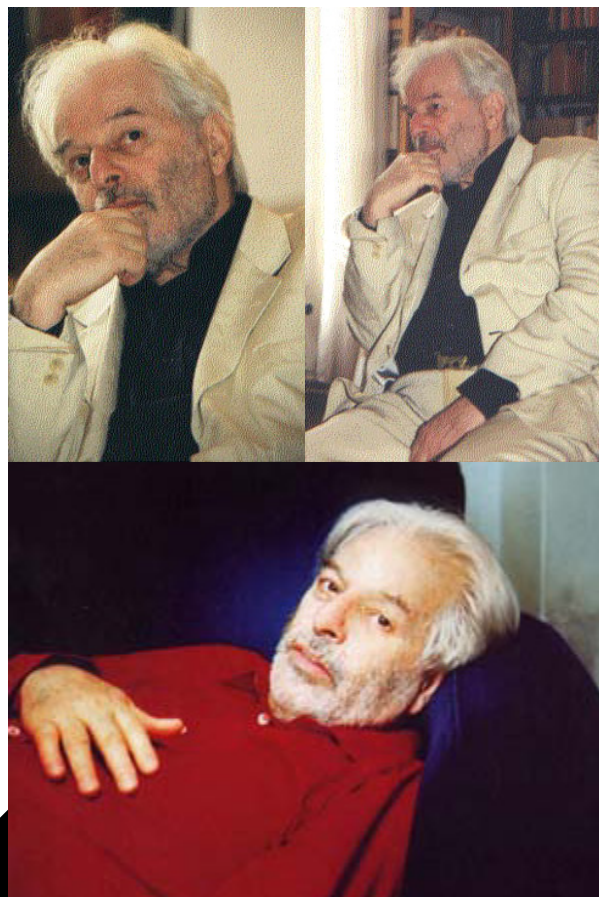
Примечательна аллюзия на «Тайную вечерю». Берег моря. Накрыт стол с сакральными яствами. «Апостолы» с лейками вместо головных уборов молчат, будто в знак неприязни друг к другу. Намек на папу римского, который одет в женское платье и разрушает античную статую в знак истинности христианской религии и, рассерженный, успокаивается только после того, как попал в объятия обнаженной полненькой барышни. С высмеиванием прослеживаются религиозная мифология и символика. Так, мясник пытается вернуть в чрево куклы змея – символа зла и виновника первородного греха. Фандо, выступая здесь олицетворением Христа, предотвращает этот замысел.

Можно провести параллель картины Ходоровского с «Божественной комедией» Данте. Та же круговая система пространства. Дорога в Тар спиралевидна, она уводит то вниз, то вверх, но по пути герои попадают в совершенно нелепые, иррациональные ситуации. Отступление от своей цели Тар жестоко карает, чем и заканчивается картина, – смерть и похороны Лис.

* * *

Разочарованность и бессмысленность заставляют нас верить во что-то личное, интимное и никому не понятное, верить в свой

Тар, только очень осторожно. Не бойтесь горизонта, ищите его в себе... И тогда «наше отражение растает в зеркале, и появится слово “свобода”».



Режиссер, писатель **Александр Ходоровский**. 1998

Философ, фотохудожник

Юлия Лаптинова



... **О** часе волка, о том временном моменте, когда умирают и рождаются, когда спят и не спят, когда черное встречается с белым.

Час волка – это пограничье двух миров. Кто-то спокойно этот час просыпает. Кто-то не может заснуть. Не спит, потому что боится, а боится, потому что видит. Видит то, что не увидишь до и после. Художник ведь – не тот, кто картины рисует, а тот, кто видит, а потом уже пишет, рисует, танцует.

168

УЖАСЫ МЕЖДУМИРИЯ

Юлия Лаптинова

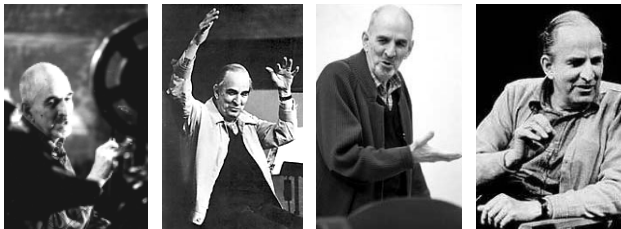
«The Hour of the Wolf is the hour
between night and dawn.
It is the hour when most people die.
It is the hour when the sleepless are haunted
by their deepest fear,
when ghosts and demons are most powerful»



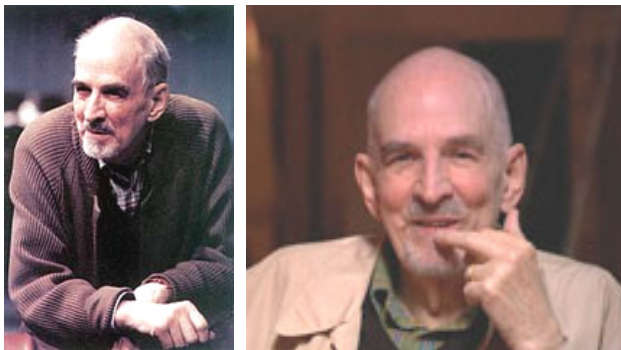
Ernst Ingmar Bergman
«Vargtimmen» / «Час волка» (1968)



«Страх и трепет» пограничий. Кадры из «Часа волка»



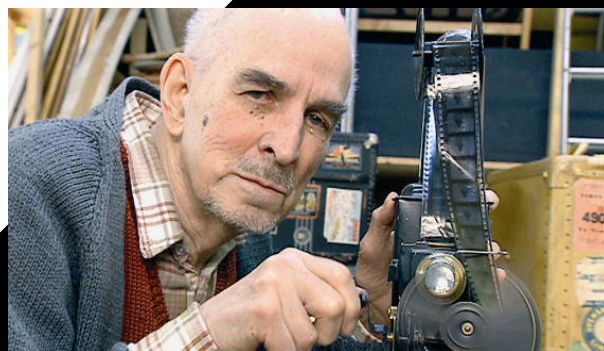
И. Бергман. «Час волка». 1968. Глаз и Маска



Кьеркегор в кинематографе Философ одиночества

Почему боится? Да потому что видит он страшное, чудовищное, безобразное. А вот что с увиденным делать-то? Как с ним жить? Ужасы междумирия захватывают его и раздрают. Он оказался между светом и тьмой, между двумя женщинами. Нельзя принадлежать сразу двум мирам. Либо до трех, либо после четырех. Он был заражен бессонницей, он болел разорванностью, он видел другое, иное, не такое.

Он видел страшное. Каждый, кто видит страшное, тот боится, нельзя не бояться страшного. Но его поглотил не страх. Его поглотили бессилие, усталость и растерянность. Он потерялся, провалился в час волка, в тот час, когда чаще всего уходят от света и чаще всего появляются на свет...



Шведский режиссер **Ингмар Бергман**

Философ, математик, программист

Евгений Уханов



Скользящая трансгрессия

Виртуальная реальность – как потенциальность, чистое становление – отнимает у реальной реальности ее «реальность». Виртуальная реальность – это актуализируемая *чистая* виртуальность, пространство актуализаций, открытое через чистую потенциальность. Это актуализированная виртуальность, которая раскрывает поле потенциальности(ей)и. В противном случае это поле невозможного, а переход в состояние *чистой* виртуальности – это и есть переход в сферу невозможного. Виртуальная реальность становится таковой только тогда, когда происходит переход из «ре-

«МАТРИЦА» – ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ?

Евгений Уханов

*Между красной и синей пилюлей
есть только один выбор – «между»*

Laurence (Larry) & Andrew Paul (Andy) Wachowsky
«The Matrix» (1999), «The Matrix Reloaded» (2003),
«The Matrix Revolutions» (2003)

альности» в «чистую виртуальность». Это состояние «между» и есть виртуальная реальность – реальность становления, постоянно соскальзывающая то в «реальную реальность», то в «чистую виртуальность». Скольжение по такому пределу является скользящей трансгрессией – невозможное в своей возможности.

Выворачивание предела

Ярким примером скользящей трансгрессии может служить сцена из фильма «Матрица – Революция», где главный герой, «мессия», оказался между жизнью и смертью. Таким местом оказалась

именно «настоящая» виртуальная реальность – место между «этим» и «тем» миром, между «реальной» реальностью и Матрицей. Переправочный пункт, станция, на которой оказался Нео, и является пространством между сферой «чистой потенциальности» и «чистой актуальности», тем, что находится в постоянном становлении, тем, что балансирует «между», грозя его поглотить и растворить.

Актор, пребывающий в виртуальной реальности, является актором трансгрессирующим. Трансгрессия неуловима, она постоянно ускользает. Пребывание в ситуации постоянного «ускользания» и является «скользящей трансгрессией». Именно в такой *ситуации* пребывал Нео. Переход из реальности в Матрицу – это трансгрессивный акт. Это «оборачивание», «выворачивание» реальности. Матрица уже не является виртуальной реальностью. Для тех, кто находится в ней – это «реальная» реальность. Для тех, кто находится в Сионе, Матрица – это пространство *чистой* потенциальности, *чистой* виртуальности. Полная актуализация *чистой* виртуальности оборачивается в «реальную» реальность. Правоммерно и обратное утверждение – Сион является для *обитателей* Матрицы сферой чистой потенциальности, чистой виртуальности.

Пространство частичной актуализации выступает тем, что «между», – станция, на которой пребывал Нео. Трансгрессия неуловима, она выворачивает предел, и то, что было по «эту», а после перехода стало по «ту» сторону предела, становится *невозможным*.

Прозревший Нарцисс

Люди, которые находятся вне Матрицы, живут на руинах сверхцивилизации, где машины стали частью их самих. Будучи лишены света в «реальной» реальности по причине собственной недальновидности, они смело борются с машинным миром, лелея себя надеждой открыть глазам свет для тех, кто якобы лишен этого в гиперсимуляционной реальности – нейро-интерактивном симуляторе «Матрица». Однако на



Выбор. Скользящая трансгрессия. «The Matrix»

Выворачивание предела. «The Matrix Revolutions»



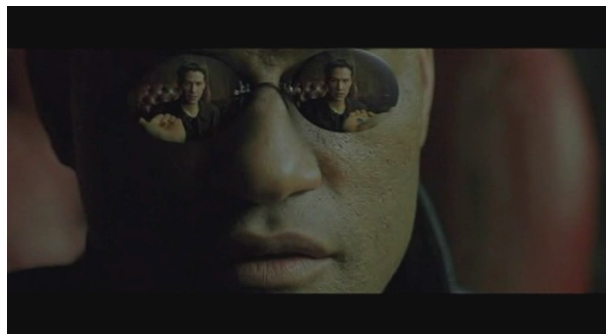
самом деле это умопомрачение светом виртуальной реальности, своим отражением в игре красок «ненастоящего» мира на фоне жестокой серой «реальной» реальности.

Люди, которые погружаются из Сиона в Матрицу, выступают в качестве нарциссов, замороженных своим образом внутри этой виртуальной реальности. Их остаточный образ – это идеал их образа, отражение в зеркале, которым они зачарованы. Сам же образ уже гипнотический, а сама Матрица – наркотическое пространство, причем из него нормальный человек и не захочет уйти. Но это Нарцисс, который смотрит уже внутрь себя, и ручьем уже выступает поток его сознания, включенный в информационные потоки Матрицы. *Последний герой* матрицы – Нарцисс «прозревший» (Нео). Нарцисс, которому удалось открыть Другого. Следствием этого стала неизбежная смерть *героя нашего времени*, так как Другой взрывает Я Нарцисса изнутри. Это

наводит на мысль о том, что сама виртуальная реальность – имплозивное пространство. Смерть Нарцисса – это рождение новой реальности, возрождение субъективности в *ситуации online* квадратичного состояния сознания.

The Matrix slogan:

«The World's population thinks it's real.
On March 31st, they will see **the Real World**»





Нарцисс стал *последним героем нашего времени*, замороженным ампутацией своей центральной нервной системы в сети. Следствие такой ампутации – постановка под вопрос идентичности как воплощение духа нестабильности времени в ситуации «текущей современности».

Перезагрузка

Выходом из сложившейся ситуации в виртуальной реальности может служить «поверхность» смысла, где соприкасаются трещинки нашего сознания, нашего Я, как то, что позволяет сказать самому и услышать Другого. Поверхность, «на которой» Другой и может быть открыт. Поверхностью смысла выступает квадратичная виртуальность, 4-х мерное пространство, в котором и возможно «возрождение» субъекта. В виртуальной реальности «смерть» субъекта (Нарцисса) закономерна, логична, неизбежна. Остается только открыть это пространство «чистой мысли», чистой виртуальности, перейти в квадратичное состояние сознания.

Но не произойдет ли в этом трансгрессивном акте выворачивание складки с эффектом «Вечного возвращения» – дурной бесконечности? Чистая потенциальность, лишенная

актуализаций, лишена тем самым и актуальной потенциальности, и многомерной потенциальности. Для Матрицы это грозит не только вторым пришествием «мессии», спасителя, что, по сути, постоянно и происходило, но и очередным «концом света» (перезагрузкой), очередным катарсисом души для «прозревших», очередным ожиданием спасителя для «не прозревших». Это трансгрессия, которая оборачивает себя саму. Выходом может служить скольжение по грани – балансирование по «до» и «за», «скользящая трансгрессия».

Это наводит на вопрос в широком смысле слова – какую бы пилюлю мы ни выбрали, мы в любом случае в «Матрице»?

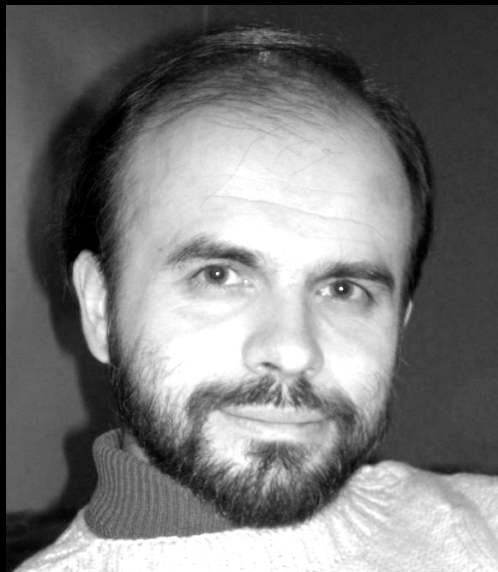


Американские режиссеры **Лари и Энди Вачовски**



КИНО-ПАЛОМНИЧЕСТВО НА ВОСТОК

Литературовѣдъ, поэтъ, художникъ
Сергѣй Софѣнчукъ–Войчишинъ



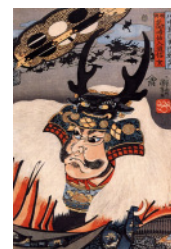
[Внѣ жанровой «маски»]

Цѣль настоящихъ замѣтокъ¹ – указать на жанровую особенность фильма Акиры Куросавы «Тѣнь воина» (1980). Къ исходу своего творчества Куросава какъ бы возвращается къ самому его началу, къ фильму какъ особымъ образомъ рафинированному театральному дѣйству, въ родѣ ленты «Идущіе за хвостомъ тигра» (1945), которая представляла *миѳ* изъ старинной исторіи

¹ Текст печатается в авторской орфографии со значительными сокращениями, помеченными знаком <...>.

«ТѢНЬ ВОИНА» АКИРЫ КУРОСАВЫ. ИСТОРИЯ И ТРАГИЧЕСКІЙ МИѲЪ

Сергѣй Софѣнчукъ–Войчишинъ



Такэда Сингень – тигръ изъ Каи
(работа Утагава Куніёси)

Akira Kurosawa
«Kagemusha» (影武者). 1980

Японіи – рассказъ о вѣрности семи самураевъ, спасающихъ своего юнаго господина, объявленнаго внѣ закона. Въ своё время эта театральность отступила на второй планъ подъ давленіемъ американскаго кинематографа, въ повоенной Японіи, – Куросава оказался переимчивымъ художникомъ, весьма наблюдательнымъ реалистомъ, если судить по гангстерскому «Пьяному ангелу» (1947). Однако, и въ «Пьяномъ ангелѣ» онъ болѣе, чѣмъ «переимчивъ», – болѣе чѣмъ «реалистъ», всё равно въ социально-критическомъ или бытописательномъ смыслѣ <...>.



Куросава не разъ пытался вновь, и различнымъ образомъ, ѳеатрализовать свои фильмы, будь-то «Расёмонъ» (1950), поставленный «съ оглядкой» на эстетику европейскаго авангарднаго ѳеатра, будь-то «Кровавый тронъ» (1957) – пересаженная на почву условной японской старины трагедія «Макбэтъ» Шекспира. Однако въ обоихъ случаяхъ, и «авангардный экспериментъ» и Шекспиръ, выступаютъ какъ бы средствами *легитимизаціи* японской театральной традиціи, какъ и въ «Пьяномъ ангелѣ» выступалъ жанръ гангстерской драмы. Мы не будемъ далѣе касаться категоріи «легитимизаціи», ставшей остро-актуальной въ повоенномъ искусствѣ, по причинѣ мощнѣйшаго идеологическаго давленія со стороны странъ-побѣдительницъ, но безъ этой категоріи невозможно осмысленіе творчества Куросавы въ цѣломъ, какъ невозможно и осмысленіе исторіи европейскаго кинематографа...

«Тѣнь война» была для Куросавы одной изъ ключевыхъ, поворотныхъ лентъ, когда онъ, наконецъ, положительно преодолеваетъ вынужденное надѣваніе на японскую традицію какой-то жанровой маски, – становится до конца жанрово-самостоятеленъ не только въ бытовой драмѣ, въ родѣ «Додескадена» (1970), но и въ *историческомъ* фильмѣ, собственно, совершенно и насквозь, свободно-духовно-японскомъ, а потому выходящимъ

за рамки всякаго декоративнаго «національнаго своеобразія» (*couleur locale*). Собственно, Куросава не отказывается отъ жанровой «маски», а настолько превосходитъ всякіе образцы, что оригинальность фильмовъ въ цѣломъ требовательно вызываетъ къ жизни оригинальный жанръ – въ каждомъ фильмѣ совершенно своеобразный. Не случайно достиженіе «Тѣни война» было развито затѣмъ въ «Изгнанномъ» («Ранѣ») (1985), гдѣ шекспировскій «Король Лиръ» срощенъ съ жизнью японской души, съ ѳеатральной традиціей, съ исторіей совершенно нераздѣлимо и органически, точно мифъ о королѣ Лирѣ – японскій, а не бриттскій² <...>.

Историческій фонъ мифа

Дѣйствіе фильма Акиры Куросавы «Тѣнь война» (Кагемуса, Kagemusha) (1980), не считая пролога, начинается приблизительно въ февралѣ 1573 г. и охватываетъ два съ половиною года – исторія приближается къ тому моменту, когда Ода Нобунага вновь занявъ столицу Японіи – Киото, низлагаетъ послѣдняго изъ сѣгуновъ династіи Асикага, уже давно утратившей власть надъ

² Далее следует обширный историко-эстетический экскурс к истокам трактования понятий «миф», «история», «истина» в древнегреческой философии с отсылками к поэтике аттической трагедии.

Такэда Сингенъ в традиціонной иконографіи
Тацуя Накадаи въ роли Такэды Сингена



страной. Въ междувластіи, установившимся во времена упадка Асикага, утратившихъ военную силу, по всей Японіи идѣтъ междоусобная война между владѣтельными князьями (даймѣ). Куросава берѣтъ одинъ изъ ключевыхъ эпизодовъ этой войны: соперничество между кланами Такэда, Ода и Токугава, — между князьями Такэдой Сингеномъ, Одой Нобунагой и Токугавой Іэясу, — за единоличную власть надъ Японіей <...>.

Среди историковъ времени Токугава имѣлъ хожденіе въ разсказъ о томъ, что даймѣ Такэда Сингенъ погибъ отъ выстрѣла изъ замка Нода, заслушавшись игрою на флейтѣ, поскольку командовавшей обороной замка самурай каждую ночь игралъ для осаждавшихъ его на флейтѣ. Этой версии придерживается и Куросава <...>.

Мы оказываемся въ положеніи Іэясу Токугава, пытающагося разслѣдовать, живъ Сингенъ или мѣртвъ, — мы точно такъ же можемъ только предполагать... Акира Куросава используетъ эту возможность, строя свою версію событій, заимствуя и изъ «Коіо Гунканъ», и изъ историковъ Токугавы³, и изъ иконографической традиціи. Хотя бы нѣкоторые принципы отбора матеріала мы сейчасъ попытаемся обозначить на примѣрѣ трѣхъ даймѣ, главныхъ историческихъ персонажей «Тѣни война».

**Три даймѣ: Такэда Сингенъ,
Ода Нобунага, Токугава Іэясу**

<...> **В** съ три главныхъ историческихъ персонажа «Тѣни война», Такэда Син-

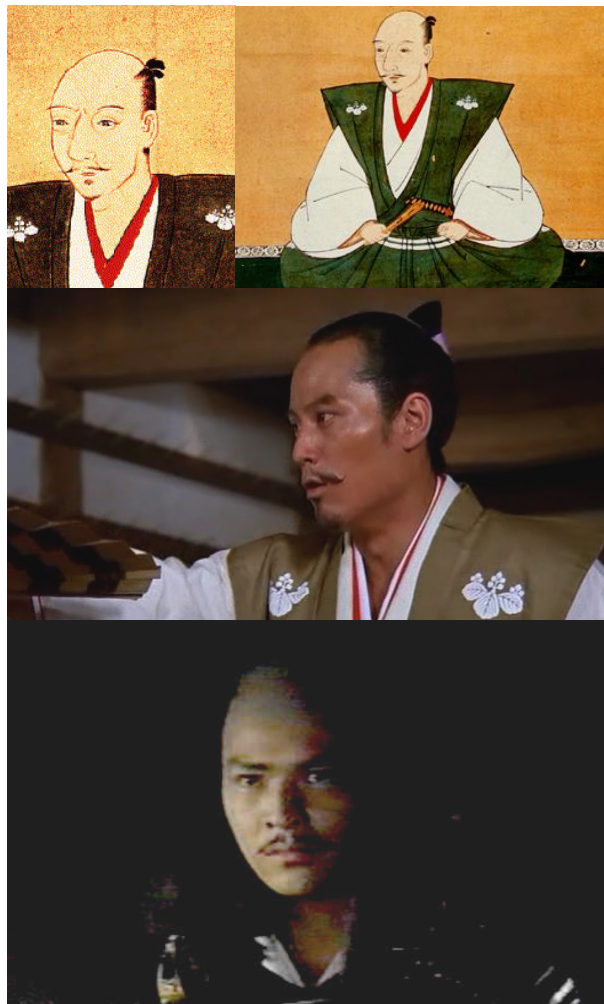
³ Историческая библиографія: *Papinot E.* Historical and Geographical Dictionary of Japan. Charles E. Tuttle Co. Inc., 1984; *Lamers J. P.* Japonius Tyrannus. Leiden: Hotei Publishing, 2000; *Turnbull St.* The Samurai Sourcebook. London: Cassell & Co, 1998; *Turnbull St.* Nagashino 1575: Slaughter at the Barricades. Oxford: Osprey Publishing, 2000; *Hall J. W., et al.* Japan Before Tokugawa. Princeton, 1981; *Jansen M.* The Making of Modern Japan. 2000; *McClain, J.* The Cambridge History of Japan. Vol. 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

генъ, Ода Нобунага и Токугава Іэясу, имѣютъ традиціонную иконографію, въ недавнее время закрѣплѣнную ещё и бронзовыми памятниками. Куросава не пытается воспроизвести эту нормативную иконографію буквально — но и не уходитъ отъ сходства. Куросава изображаетъ не внѣшность своихъ героевъ, но скорѣе ихъ внутренняго человѣка, въ «Тѣни война» дѣйствуютъ какъ бы сами души трёхъ знаменитыхъ даймѣ. Эти души удерживаютъ сходство съ тѣлесной внѣшностью, но заостряютъ, развоплощаютъ её, оставляютъ отъ этой внѣшности нѣкую существенную, живую и подвижную основу, не связанную съ жизнью плоти, — изобразить самъ волящій духъ человѣка, душу — но занятую не жизнью тѣла, а въ ея духовной жизни.

Образы Куросавы не суть ампула, подъ котора пріспособливается иконографическій и житійный матеріалъ; но авторское видѣніе доходитъ до того, что жизнь души героевъ становится чѣткимъ и яснымъ, нагляднымъ образомъ, формулируется коротко.

Три даймѣ изображаютъ какъ бы *три времени* въ ихъ смѣнѣ:

прошлое — Такэда Сингенъ;
 настоящее — Ода Нобунага;
 будущее — Токугава Іэясу.



Ода Нобунага в традиціонной иконографіи Даисукэ Рю и Огата Наото въ роли Оды Нобунаги

Токугава Іясу в традиційній іконографії
Масаюки Юи в ролі Токугави Іясу



Равнимъ образомъ, они *три стихіи*:
вѣтеръ — Такэда Сингенъ;
огонь — Ода Нобунага;
лѣсъ — Токугава Іясу.

Сами ихъ современники любили сопоставленія изъ «зооміѳологіи» (Такэда Син-

генъ — тигръ, Іэсути Кенсинъ — драконъ). Можно выдумать и другіе тріады... Но это всего лишь слѣдствіе глубокой прочувствованности концепціи, въ ней — мысль, а не разсужденіе. Три даймё не притягиваются къ какой-нибудь тріадѣ элементовъ, но къ нимъ можно приложить и ту, и другую, и третью тріаду, взять ихъ въ почти безконечномъ количествѣ отношеній.

Хотимъ подчеркнуть: то, что дѣлаетъ Куросава — не символизмъ, не составленіе аллегорій и иносказаній. Герои Куросавы — не отвлеченны, не иллюстрируютъ какую-то «идею», это дѣйствительныя историческія личности, но созерцаемыя въ своей нравственной особенноти, которая и изображается Куросавой — всегда косвенно, потому что непосредственно изобразить волю человека — нѣтъ средствъ. Это попытка разсказать, сформулировать сверхъчувственно созерцаемое, но сформулировать въ томъ числѣ и конкретно, чувственно. Это попытка изобразить непосредственно невидимое и неизобразимое. Это, своего рода, космогонія исторіи, проникновеніе внутрь ея, въ то горнило, гдѣ она творится...

Четвёртый знаменитый даймё періода Момояма, Тоётоми Хидэёси, не появляется въ фильмѣ. Его отсутствіе объяснимо — непосредственно въ борьбѣ трёхъ даймё, отъ битвы при Нода, въ которой получаетъ смертельное раненіе Сингенъ, до битвы при Нагасино, онъ участія не принималъ;



первые записи дѣяній Тоётоми относятся къ 1576 г. Но кажется довольно страннымъ *типологическое* сходство Тоётоми съ «Кагемусой», бывшимъ воромъ — двойникомъ Сингена <...>. Куросава не обозначаетъ прямо Тоётоми черезъ своего героя-Кагемусу («тѣнь»), но сопоставленіе проводится достаточно тонкое. Кланъ Тоётоми точно сдуло вѣтромъ, отъ него остаются только пустые раскладные стулья, какъ отъ Такэды Кацуіори послѣ битвы при Нагасино... Битвы, въ котрой его умершей великій отецъ уже ничѣмъ не можетъ ему помочь.

Битва при Нагасино

Батальные сцены у Куросавы довольно условны, это выдвигеніе и маневрирование воинскихъ колоннъ, хореографически-круговое движеніе смѣняющихся рядовъ стрѣлковъ изъ аркебузовъ, поля сраженій, съ лежащими безъ порядка тѣлами убитыхъ, бессмысленныя движенія раненыхъ людей и лошадей, — ни разу Куросава не изображаетъ рукопашной схватки, хотя именно это — любимый предметъ въ японской батальной иконографіи. Но Куросава передаетъ саму поэзію боя какъ *творческой дѣятельности, духовной дѣятельности*. Точно души ушедшихъ воиновъ разыгрываютъ предъ нами свою исторію.

Эта мифопоэтизация боя у Куросавы имѣла такое обаяніе, что породила очень серьезную и обстоятельную критику по частностямъ. Подъ влияніемъ фильма даже вышла монографія Стефана Турнбулля, автора «The Samurai Sourcebook» и «Samurai Warlords», разбирающая битву при Нагасино. Благо и у японцевъ во времена Токугава это была одна изъ хорошо разработанныхъ темъ, какъ историками и военными, такъ и художниками <...>.

Реальное восьмичасовое сраженіе сжимается у Куросавы до нѣсколькихъ минутъ, до обезкураживающе-элементарнаго, механическаго разстрѣлянія арміи Сингена изъ-за сквозной стѣны. Кавалерія просто опускается за холмъ, исчезая изъ виду, какъ бы уходитъ въ землю, — и на слѣдующій холмъ, гдѣ стоитъ стѣна, не поднимается <...>. Куросава старается изобразить всё по сути, не музейно-мумифицированно, какъ бы раздувая, выводя изъ-подъ почернѣвшихъ углей и сѣдого пепла живое прежнее пламя.

Сраженіе при Нагасино и похоже, и непохоже на себя, — ровно какъ и рассмотрѣнные историческіе герои «Тѣни война». Саму логику дѣйствій Кацуіори Куросава передаетъ вѣрно — это была инерція военачальника побѣдоносной арміи, какъ бы утратившаго

Битва при Нагасино. Слева: заграждения в традиционной японской иконографии
Справа: Кадръ изъ фильма «Тѣнь воина»



чувство реальности (случай нерѣдкій, достаточно вспомнить роковыя, удивительныя ошибки Наполеона при Ватерлоо).

Какъ и во многихъ другихъ случаяхъ, герои Куросавы уже *знаютъ* послѣдующіе событія: и три самурая Такэда, съ флагами трехъ стихій, и Нобунага съ Іяэсу, да и сами военачальники Такэда — если ни самъ Кацуіори, всѣ, за исключеніемъ разве Кагемусы, *знаютъ*, чѣмъ окончится сраженіе. Но какъ будто бы уже никто ничего не можетъ измѣнить — какъ невозможно измѣнить разыгрываемое прошлое <...>.

Куросава не обозначаетъ сраженіе символически, условно-батальной сценой (она въ своей нереальности довольно реалистична и по своему точна), а скорѣе, старается извлечь самую суть происходящаго — то развѣиваніе, гибель поэтической мечты, кото-

рое люди, составляющіе ея матеріаль, основить человѣческими силами не въ состояннй, — поскольку они выходятъ за предѣлы созданной поэтомъ страны, выходятъ изъ чудеснаго радужнаго луча, являющагося на маршѣ арміи Такэды Кацуіори, — животворящаго ихъ всѣхъ. За предѣлами дѣйствія на нихъ творческаго вдохновенія Сингена — они *просто люди*, не имѣющіе дара продолжить его дѣло.

Въ битвѣ при Нагасино гибнетъ какъ бы само созданіе поэтической, государственно-поэтической, космопоэтической мечты Такеды Сингена — пропадаетъ эта «тѣнь воина»: армія, военачальники, его сынъ, его двойникъ... Тѣнь души поэта, которая безъ самой души — не болѣе, чѣмъ тѣнь, которая развѣивается при первой попыткѣ самовольно приблизиться, прикоснуться къ реальности. И сплошная стѣна сквозныхъ загражденій, какъ-то оскорбительно-грубо, на скорую руку связанныхъ, передъ арміями Іяэсу и Нобунаги словно обозначаетъ ту грань реальности, которую созданіе умершаго поэта не сможетъ перейти... Несмотря на всё, почти дѣтское, раздраженіе Такэды Кацуіори. «Пусть мечта останется мечтою», — говоритъ у Куросавы Сингенъ передъ смертью...

Тѣнь воина

«Тѣнь воина» Куросавы выходитъ за рамки историческаго жанра, именно своимъ главнымъ персонажемъ, Кагему-



сой — Тѣню война. Равно, самимъ образомъ «Тѣни», выводящимъ насъ за предѣлы собственно историческаго. «Тѣнь» — это средство, съ помощью котораго строится миѡ, нѣчто лишѣнное исторической конкретности, что можетъ служить мосткомъ между настоящимъ и прошлымъ.

Сингенъ, какъ мы сказали, появляется въ доспѣхахъ только одинъ разъ — въ сонномъ видѣнїи своего двойника. Но погребѣнный въ озерѣ Сува Такѣда Сингенъ, способный вмѣшаться въ ходъ событїй и послѣ своей смерти, пытающїйся преградить дорогу выступающимъ войскамъ радужнымъ лучѣмъ, — кажется болѣе реальнымъ, чѣмъ вся его призрачная армія... Однако не только она, не только его сынъ и его военачальники — суть его тѣнь. Онъ самъ — своя тѣнь, человѣкъ, со всѣми его несовершенствами, съ его смертностью, — это тѣнь поэта, тѣнь Воина... Собственно, человѣкъ — это воръ, приговорѣнный къ смерти, который изображаетъ Воина...

Куросава раслаиваетъ эти двѣ ипостаси, раздѣляетъ ихъ по времени, обнажая отношенїя человѣческихъ силъ и силъ вдохновенїя, того, что человѣкъ есть — и того, чѣмъ онъ долженъ быть. Въ извѣстномъ смыслѣ, никакого двойника нѣтъ, солдаты Сингена

бросаютъ комья грязи и изгоняютъ его самого, неузнаннаго въ его человѣческой немощи. Человѣкъ — это всегда тѣнь себя...

Съ другой стороны, Кагемуса больше похожъ не на дѣйствующее лице, а на *свидѣтеля*, 'ἰστωρ`а, историка. Однако, 'ἰστωρ — это ещё и *судья*, историкъ разслѣдуетъ прошлое и выноситъ о нёмъ сужденїе. Наконецъ, 'ἰστωρ — это *Поэтъ*, не только тотъ, кто свидѣтельствуеетъ о прошломъ, не только тотъ, кто изслѣдуетъ и судитъ его, но и тотъ, кто ему сострадаетъ и — приводитъ его въ движенїе, воссоздаётъ, творитъ его...

Кагемуса-поэтъ не только отождествляется с Сингеномъ-поэтомъ, онъ можетъ быть отождествленъ и съ авторомъ фильма, съ *миѡ-поэтомъ*. Вообще съ человѣкомъ, силою духа проникающимъ въ исторїю и наблюдающимъ её изнутри... При подобномъ отождествленїи исторической жанръ фильма вполне возстанавливается въ правахъ, съ этой странной поправкой, — но исторїя въ нёмъ становится творимой, динамической, ставится въ сослагательное наклоненїе — это не значитъ, что она течётъ по-другому, это не означаетъ переходъ къ «исторической фантастикѣ», просто исторїя утрачиваетъ свою окончательность и законсѣлость, творится на глазахъ свидѣтеля, разворачивая весь наборъ

Утагава Куниёси. Такэда Сингень – тигрь изъ Каи



возможностей, по которымъ она не идѣтъ. Исторія разыгрывается передъ челоѣкомъ нашего времени — людьми прошлаго, переходитъ изъ плоскости фактовъ въ плоскость возобновляемой, воссоздаваемой дѣятельности историческихъ дѣятелей. Фильмъ Куросавы оказывается весьма глубокимъ «историческимъ экспериментомъ», обнажая самую

важную для *Исторіи* функцію историческаго жанра въ *Искусствѣ*: право на вымыселъ, на *Мифъ* — теперь уже въ самомъ широкомъ и полномъ смыслѣ этого слова, — даѣтъ возможность почувствовать вариативность исторіи, возможность познавать прошлое, испытывая его, — осмысливать его повѣствованіемъ.

Не бросающееся въ глаза отождествленіе Акиры Куросавы съ Кагемусомъ объясняетъ и особый мистериальный духъ фильма, — въ особенности, его послѣднихъ сценъ. Авторъ не только становится собесѣдникомъ великихъ, но и сострадаетъ имъ полнымъ сердцемъ, т.е. чистымъ (καθαρός) сердцемъ, — и это *прикровенная тема фильма*, указывающая вообще на «смыслъ и назначеніе» *Исторіи*: сдѣлать того, кто приступаетъ къ *Исторіи*, — тѣню духовныхъ воиновъ прошлаго, ихъ раздражателемъ, изображающимъ, воссоздающимъ ихъ въ себѣ, и тѣмъ самымъ — ихъ продолжателемъ, соблюдающимъ вѣрность имъ даже до смерти (не случайно возникаетъ въ фильмѣ мотивъ распятія и сораспинанія погибшимъ). Въ этомъ смыслѣ фильмъ Куросавы дѣйствительно, по Аристотелю, *учитъ* — прежде всего, примѣромъ самого автора.

Своимъ кавертическимъ финаломъ, необычно значительной ролью музыки, аналогіей между Кагемусой и трагическимъ хоромъ (какъ, впрочемъ, и между военачальниками Такэда и хоромъ) — фильмъ Куросавы оказывается по жанру аналогиченъ

аттической трагедии, вѣрнѣе, тетралогии, причудливо вводя въ трагическое элементы комического. Эта жанровая аналогія съ трагедіей (достигающая своего высшаго воплощенія, впрочѣмъ, уже въ слѣдующемъ фильмѣ Куросавы, «Изгнанникъ» — «Ранѣ»), дѣлаетъ особо умѣстнымъ привлеченіе къ разбору фильма категорій, выработанныхъ въ «Поэтикѣ» Аристотеля.

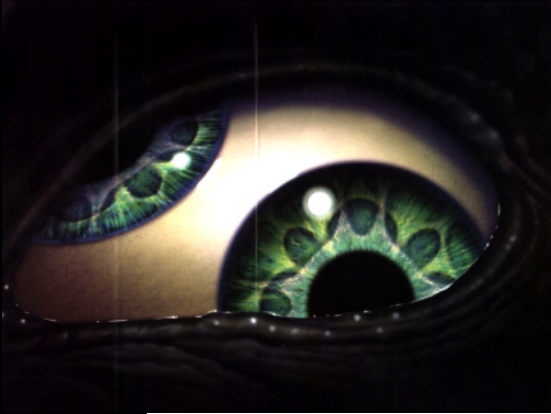
Умѣстно будетъ здѣсь вспомнить схолии къ «Діонису и прадіонисійству» Вяч. Иванова, гдѣ онъ вспоминаетъ о высказанной на его семинарѣ мысли, что аттическая трагедія — это обрядъ вызыванія душъ умершихъ, которыя повѣствуютъ о себѣ хору, разыгрываютъ своё прошлое... И у Куросавы мы находимъ нѣчто отъ такого рода изображенія прошлаго.

«Кагемуса» — это *Трагическій Миѡ*, порождённый встрѣчей *Поэта* и *Исторіи*. *Трагическій Миѡ* какъ мистериальное дѣйство духовнаго вхожденія въ *Исторію*, наслѣдованія прошлаго, усыновленія ему черезъ состраданіе, сораспинаніе ему, черезъ вольную смерть въ нёмъ и возрожденіе — уже для жизни въ *Исторической Истинѣ*, среди подлинныхъ, неизмѣнныхъ — безсмертныхъ, навсегда тѣхъ же, присно *вѣрныхъ*, навѣки *сказавшихся* въ равноангельской окончательно-

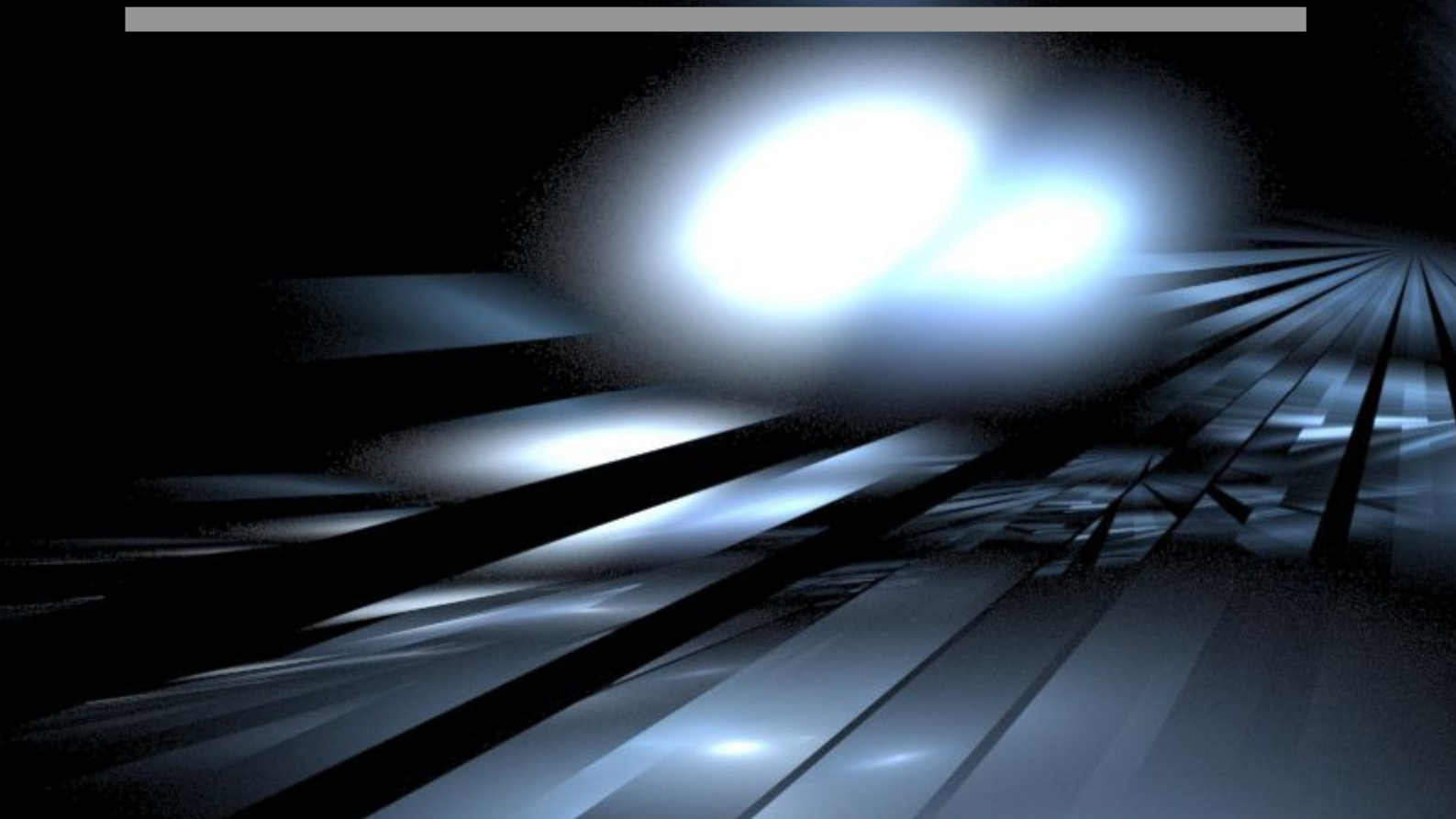
сти своего выбора *Историческихъ Лицъ*. Входя въ *Исторію*, упраздняясь, умирая въ своей особенности въ ея герояхъ, весь, до конца, человекъ наполняется тѣмъ родомъ духовной жизни, прервать или отмѣнить которую смерть больше не въ силахъ. Смерть уноситъ человека внизъ по теченію, точно «прибрежную траву, вырванную съ корнемъ», — но причастный *Исторіи*, онъ остаётся пребывающимъ неизмѣнно и неподвижно, какъ тѣнь неизмѣннаго Свѣта, покрытый и омываемый кровавымъ потокомъ времени, вмѣстѣ со знаменемъ Такэда послѣднихъ кадровъ фильма.



Кинософия трагического миѡа. Акира Куросава



КОЛЛАЖ ОТ СИНЕМА-ФИЛА



Философ, физик, литератор

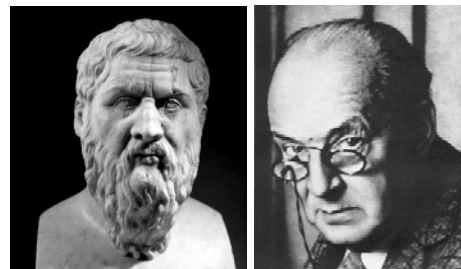
Владимир Шкода



...В списке моих любимых писателей, в самом его начале – Платон и Владимир Набоков. Я привожу их здесь, ибо с них, на мой взгляд, надо начинать философский разговор о кино. Они усмотрели его природу, а Платон – еще до самого появления кино. Они показали, что человек приходит к идее кино через желание *оживить* изображение. Изображение есть начало, основа, краеугольный камень, даже если мы оставляем в стороне вопрос о существовании изображаемого. Поняв изображение как схваченный момент процесса, человек, чтобы понять смысл изобра-

ВСЯ ЖИЗНЬ – MONTAGE

Владимир Шкода



Платон Владимир Набоков

Πλάτων. «Πολιτεία» (360 π.Χ.)
В. Набоков. «Смех в темноте» /
«Laughter in the Dark»
(1938, с изменениями 1960)

жаемого, желает увидеть сам процесс, узнать, что будет дальше (а, возможно, и то, что уже было).

Вот как выглядит это у Платона. В «Государстве», после завершения предпринятого Сократом умственного строительства справедливого государства, он делится с собеседниками посетившим его чувством. «Это чувство похоже на то, что испытываешь, увидев каких-нибудь благородных, красивых зверей, изображенных на картине, а то и живых, но неподвижных: непременно хочется поглядеть, каковы они в движении и

как они при борьбе выявляют свои силы, о которых позволяет догадываться склад их тел. В точности то же самое испытываю я относительно изображенного нами государства: мне было бы приятно *послушать описание* (курсив мой) того, как это государство ведет себя в борьбе с другими государствами, как оно достойным его образом вступает в войну...».

Здесь у Платона причудливо совмещены два антропологических модуса – *видеть* и *слышать*. В долгой беседе (говорении и слушании) выяснен смысл справедливого государства, но дело представляется так, что государство это *изобразено* (его, стало быть, можно увидеть). Между тем, Сократ желает *послушать* его описание. Иными словами, изображения уже коснулась мысль о движении – это и есть его оживление. Но движущегося изображения (то есть, собственно, кино) еще нет. Мы находимся в его преддверии.

* * *

У Владимира Набокова, в романе «Смех в темноте», ситуация с изображением представлена так, что оно сразу оживляется, приходит в движение. Здесь присутствует только визуальность без всякой связи с говорением. Герой романа Альбинус, художественный критик и знаток искусства, развлекает себя, настраиваясь на особое восприятие мира. Он видит мир как картин-

ную галерею. И часто представляет под реальными пейзажами и лицами подпись Старого Мастера. Итак, живая жизнь наполнена духом, или, как еще говорят, движением, развитием, а на картине жизнь умерщвленная. Альбинусу как-то пришла «прелестная идея»: почему бы, используя метод мультипликации, входящий тогда в оборот, не заняться какой-нибудь известной картиной, скажем, фламандской школы: «Сперва воспроизвести ее на экране во всем буйстве красок, а затем оживить – и тогда движения и жесты, запечатленные на полотне в статическом состоянии, разовьются в полном соответствии с законами гармонии».



Оживление изображений. «Прелестная идея»

Кино-событие. Подутемный зал, незнакомые люди



К примеру, зритель видит таверну, где люди пьют за деревянными столами, а еще кусочек солнечного двора, где ждут оседланные лошади. И вдруг все оживает: старик, одетый в красное, опускает кружку, девушка с подносом вырывается из чьих-то рук, пытающихся ее обнять, а курица начинает клевать. Полный эффект оживления достигается, понятно, у того зрителя, которому картина, избранная для оживления, хорошо известна. К ней вначале надо привыкнуть как к картине, т.е. к статическому объекту. Хорошо бы еще задаться какими-нибудь вопросами, возбудить в себе интерес к временной перспективе изображаемого.

Хочу заметить, что «Смех в темноте» Интересен для философа, осмысливающего феномен кино и вообще взаимосвязь модусов слышать и видеть. Это – роман кинематографический, он воспринимается как сценарий. К тому же повествование о реальности часто прерывается в нем вставками с описанием киноэпизодов, которые позже становятся трагическими эпизодами жизни

Альбинуса. Как будто высшие силы предупреждают его о предстоящих страданиях, о расплате за супружескую неверность.

* * *

Для большинства людей кино – это событие. Подутемный зал, вокруг незнакомые люди. В рядах, справа и слева, впереди и сзади. Непременнo, чтобы незнакомые люди. Сосредоточенные на событии и составляющие его неотъемлемый элемент. Много людей, собравшихся вместе, – без этого нет кино. Не только как события в зале, но и во всех других смыслах. А смыслов много, в русском языке число сложных слов, ответвляющихся от ствола «кино», подбирается к сотне. Сценарист, кинорежиссер, киноактер, кинооператор – так начинается ряд персон, участвующих в рождении кино. Далее, киномеханик, а последний – кинозритель. И никак не кинослушатель, заметьте это, такой роли среди служителей кино просто нет.

* * *

Я стал кинозрителем в семь или восемь лет. По вечерам устраивался, лежа на возвышении из матрацев, сложенных один на другой, слоями, у дальней стены кинозала. Это место отвели под склад матрацев. Надо мной, за стеной, располагалась кинобудка с двумя парами смещенных по вертикали окошек. Из нижних попеременно истекал луч. Назначение окошек, что повыше, было тогда неизвестно. А подо мной в рядах сидели ответственные партийные работники. Происходило это в санатории ЦК, на берегу теплого моря. Перед началом кинокартины в полной ти-

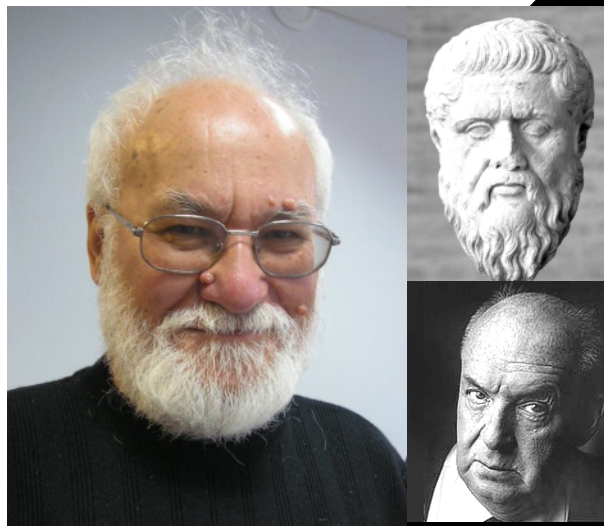
шине на киноэкране шел текст: «Этот фильм взят в качестве трофея в борьбе советского народа против немецко-фашистских захватчиков...» и т.д. – таким вот образом я обучался чтению. Небольшой грузовик, или «полуторка», доставлял «фильму» в двух тяжелых металлических ящиках с вмятинами на боках... В пятнадцать лет был сделан следующий шаг – я стал киномехаником. Уж не помню, как это вышло, как-то само собой. Ходил в городской кинотеатр, в кинобудку, и напрашивался на какую-нибудь мелкую работу. Понял, что меня приняли, признали своим, когда доверили перематывать пленку. Эта операция совершалась дважды в день для каждой «фильмы», с помощью специального устройства, напоминающего велосипед, поставленный вверх ногами (колесами). На левую от меня ось надевалась бобина кинопленки (с частью «фильмы» под определенным номером), на правую, снабженную ручкой, – пустая бобина. А дальше – крутить и крутить. После перемотки часть была готова к употреблению... Кадры, части, серии... Зритель, ничего не знающий о кадрах и частях, продолжал уверенно проживать в заэкранном мире...

* * *

В какую тему вписываются разговоры о кино. Часть – целое. Статика – динамика. Оживление изображения. Платон. Набоков, «Смех в темноте».

* * *

Память моя, по-видимому, заполнилась, как это бывает со съемным диском. Там уже нет места для новой информации. Память моя содержит массу разнообразных сюжетов, нечто вроде мозаики. Когда появляется необходимость развить какую-то тему, скажем, кто-то спрашивает меня или что-то утверждает и ожидает моей реакции, я начинаю конструировать речь из этих сюжетов. Они как буквы. Порядок их выстраивания каждый раз новый, и, стало быть, число комбинаций, то есть возможных речей, бесконечно. То, что я делаю таким образом, и есть Montage. Вся жизнь – montage.



Владимир Шкода и его любимые писатели. 2007

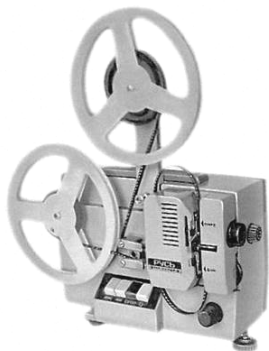
Философ

Вадим Гусаченко



Бог не может быть плюралистом. Разоблачение любых претензий на истину. Никаких Grov (нем.), даже если Fallos [84 кличка героя одного из фильмов Ф. Феллини. Кажется, «8,5»].

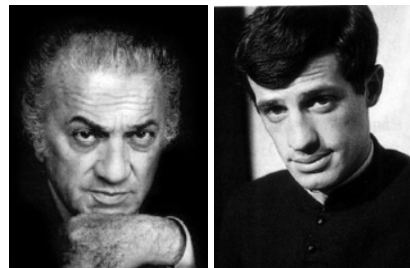
Гусаченко В. Жизнь и смерть субъекта. Очерки философской теории субъективности. К., 1995. С. 126 (154).



192

КИНО-ТРАНСГРЕССИИ

Вадим Гусаченко



Федерико Феллини. Жан-Поль Бельмондо

Federico Fellini «8 ½» (1963)
Jean-Paul Belmondo «le Magnifique» (1973)

«Коферюмкуликёрасигару?»

[104 ироническая реплика героя Ж.-П. Бельмондо из фильма «Частный детектив», произносимая скороговоркой].

Кофе = ликёр (вино, водка...)

= сигара = секс = онанизм =

семечки = чтение (детектив...) = письмо («строкочущее тело») = четки = обгрызание пальцев = я-вас-люблю = вдох-выдох... = жизнь = v [105 символ скорости в физике].

.....
«Yesnowell!»

[107 то же самое из фильма «Великолепный»].

Гусаченко В. Трансгрессии модерна. Х.: ООО «Озон-Инвест», 2002. С. 215-216 (382).





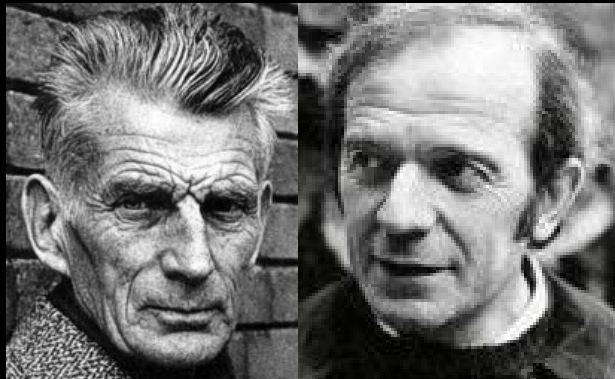


ЗОЛОТАЯ КОЛЛЕКЦИЯ:

ПЕРЕВОДЫ, ПУБЛИКАЦИИ

Писатель
Сэмюэль Беккет

Философ
Жиль Делез



Вопрос

Как стать невоспринимаемым, если истинно утверждение ирландского епископа Беркли: «существовать — значит быть воспринимаемым» (esse est percipi)?

История вопроса

Допустим, что данная история — это история Беркли, которому надоело воспринимать и быть воспринимаемым. Роль епископа Беркли мог исполнить только Бастер Китон. И теперь осуществляется переход от одного ирландца к другому: от Беркли, который воспринимал и был воспринимаемым, к Беккету, который преодолел «все удовольствия percipere и percipi». Далее мы сделаем раскадровку, несколько отличную от раскадровки самого Беккета.

196

«ФИЛЬМ» БЕККЕТА

Жиль Делез



Samuel Beckett. «Film» (1965)

Фрагмент

Пер. с франц. и подгот. видеотекста Д. Петренко
Сверено с пер. И. Фокина, уточн. и испр.

Условие вопроса

В осознании того, что тебя воспринимают, есть что-то невыносимое. Но что? Восприятие тебя посторонними? Нет, потому что их восприятие утрачивает силу, когда они обнаруживают, что их тоже воспринимают. Тем не менее, что-то страшное заключается в понимании того, что тебя воспринимают. Но что же?

Суть вопроса

Пока передаваемое камерой восприятие — позади персонажа, оно не представляет угрозы, потому что не осознается им. Восприятие схватывает персонажа только тогда, когда осуществляется под углом к нему и настигает сбоку, давая персонажу понять, что его воспринимают. Когда камера, преодолевая угол в 45°, выступает из-за спины персонажа, он начинает сознавать, что «входит в percipi».

Сцена первая: стена и лестница, Действие

Опасность быть воспринятым может уменьшиться, если персонаж будет быстро идти вдоль стены, так как схватывание камерой возможно только с одной стороны. Движение персонажа вдоль стены – первейший кинематографический акт, опробованный многими великими режиссерами. Все несколько усложняется при вертикальном или спираль-



ном движении, например, когда персонаж поднимается по лестнице, так как направление опасности перемещается относительно оси. Как только угол в 45° преодолевается, персонаж прекращает движение, останавливает действие, сгибается и прикрывает попадающую в камеру часть лица рукой или платком, свисающим из-под шляпы. Это первый случай нейтрализации восприятия, достижимой в приостановке действия.



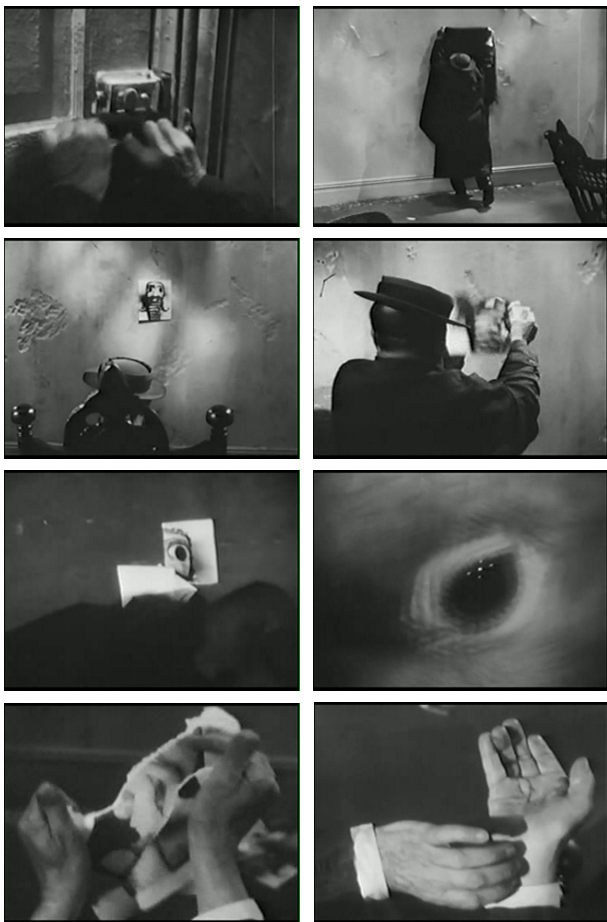


Сцена вторая: комната, Восприятие

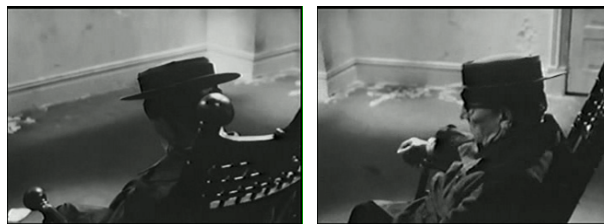
Второй кинематографический акт – интерьер, ограниченный четырьмя стенами. Прежде персонаж не рассматривался как персонаж воспринимающий: камера наделяла его «слепым» восприятием, которого было достаточно для действия. Теперь происходит удвоение восприятия: камера воспринимает персонажа в комнате, а персонаж воспринимает комнату. В предыдущем случае посторонние могли воспринимать персонажа до нейтрализации их воспринимающей камерой. Здесь же воспринимает сам персонаж; его восприятие направлено на вещи, которые, в свою очередь, воспринимают его самого: не только животные, зеркало, рисунок, фотографии, но и различная утварь (как говорил, вслед за Диккенсом, Эйзенштейн: чайник смотрит на меня...). В этом отношении вещи опаснее людей: если я их воспринимаю, то и они меня воспринимают, всякое восприятие как таковое – это восприятие восприятия. На

этот раз выход из положения заключается в том, чтобы выпнать животных, прикрыть зеркало и предметы, снять рисунок, разорвать фотографии: приостановка двойного восприятия. Только что, на улице, персонаж еще располагал неким пространством-временем и даже следами прошлого (фотографиями, которые у него были при себе). Войдя в комнату, он еще располагал силами, которых было достаточно для формирования образов, возвращавших ему его восприятие. Теперь же у персонажа есть лишь настоящее – в виде герметично закрытой комнаты, из которой исчезли всякая идея пространства и времени, всякий божественный, человеческий, животный или вещественный образ.





В комнате остается только Кресло – единственный предмет обстановки, который предшествует появлению персонажа и останется после его исчезновения, предмет, раскачивающий его посреди ничто (туда-сюда-обратно).



Сцена третья: Кресло, Аффективность
 Персонаж разместился в Кресле и задремал, его восприятия постепенно угасают. Но и в Кресле восприятие-камера по-прежнему подстерегает персонажа с двух сторон, утратив прежнюю позитивную направленность. Если раньше оно восстанавливало угол, нарушенный лишь по недосмотру, и защищало персонажа от третьих лиц, то теперь оно умышленно стремится застигнуть задремавшего врасплох. Погружаясь в сон, персонаж слабеет все больше и больше. Камера-восприятие, пользуясь ситуацией, окончательно-





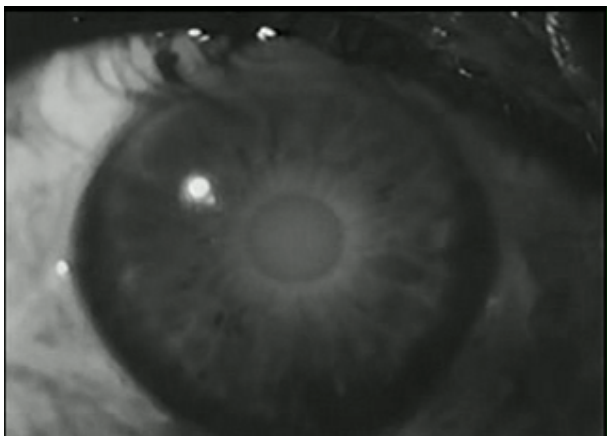
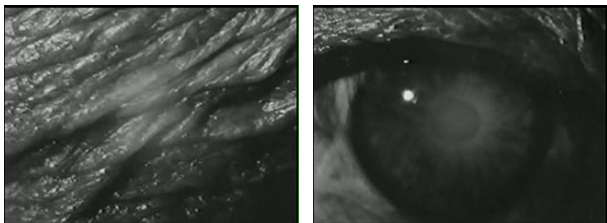
но преодолевает угол, разворачивается, оказывается напротив заснувшего персонажа и двигается на него. Вот здесь восприятие и обнаруживает себя – это аффективное восприятие, восприятие себя собой, чистый Аффект. Двойная рефлексия человека, содрогающегося в кресле. Одноглазый, разглядывающий одноглазого. Вот что действительно страшно: восприятие себя собой, восприятие «неизбывное». Здесь свершается третий кинематографический акт, крупный план, аффект, или аффективное восприятие, самовосприятие. Это восприятие также угаснет, когда кресло перестанет раскачиваться и персонаж умрет. Разве не это требовалось – перестать быть для того, чтобы стать невоспринимаемым, – в утверждении епископа Беркли?



Общий вывод

Фильм Беккета затронул три основных образа кино – действие, восприятие, аффективность. Но все же у Беккета не наступают ни конец, ни смерть. Когда Кресло прекращает раскачиваться, в движение приходит платоновская идея Кресла, раскачивающая ум. Ведь когда персонаж умирает, он, как говорил Мэрфи, начинает движение в уме. Он чувствует себя

так же, как пробка в бушующем океане. Сам он не движется, но пребывает в движущейся стихии. Его настоящее растворилось в пустоте, в которой отсутствует мрак, в становлении, лишенном очевидных изменений. В комнате теперь нет стен, и она выпускает в светящуюся пустоту безличную сингулярную частицу, утратившую Самость, которая бы могла отличить ее от других или смешать с ними... «Непрестанная и безусловная» жизнь – в том, чтобы стать невоспринимаемым, в космическом и умственном погружении.



Жиль Делез

Философ, психоаналитик

Славой Жижек



* * *

Наша проблема не в том, удовлетворяются ли наши желания или нет. Проблема в том, как мы узнаем, чего именно мы желаем. Нет ничего спонтанного и естественно-го в наших желаниях. Наши желания искусственны – кто-то должен научить нас желать. Кино – это предельно извращенное искусство. Оно не дает вам то, что вы желаете, оно говорит вам, как желать.

* * *

В фильмах Линча темнота по-настоящему темна. Огонь по-настоящему жжёт, настолько он горячий.

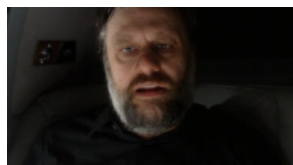
202

«КИНОГИД ИЗВРАЩЕНЦА»: ДЭВИД ЛИНЧ

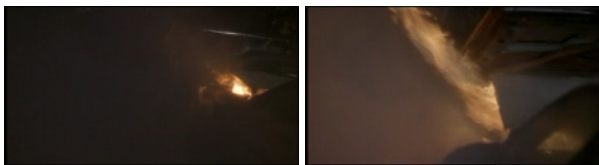
Славой Жижек



David Lynch. «Lost Highway» (1996) and oth.
Фрагмент. Пер. с англ. «Fenix-Club»
Подг. видеоряда и ред. текста Д. Петренко



В такие моменты чрезмерной интенсивности события на экране как будто грозят вырваться за пределы экрана и затянуть нас в себя, захватить нас.



И как будто пространство фантазий, выдуманное пространство, пространство повествования, становится слишком напряженным и втягивает нас, зрителей, так что мы утрачиваем безопасную дистанцию. Вот то напряжение, которое присутствует во вселенной Линча. Красота фильмов Линча всегда остается загадкой. На самом ли деле это жестокая реальность на экране, которая нас беспокоит, или же это наша собственная фантазия?

В самом начале «Синего Бархата» Дэвида Линча мы видим идиллический маленький американский городок.



Перед нами отец семейства, который поливает газон возле белого опрятного дома. Что может быть более нормальным? Внезапно с отцом случается приступ. И затем вместо того, чтобы показывать, как семья сбилась с ног, вызывая скорую или еще что-то, Линч проделывает нечто типично линчевское. Камера стремительно приближается к газону, даже проникает сквозь траву, и мы видим, что за этой идиллической зеленой лужайкой скрывается множество отвратительных насекомых.



Мы не должны забывать о том, что это произошло именно тогда, когда случился приступ. То есть тогда, когда власть отца символически рушится. Логика здесь чисто фрейдовская, она заключается в том, что мы погружаемся в сон, мечту, чтобы убежать от безысходности в нашей реальной жизни. Но потом то, с чем мы сталкиваемся во сне, —

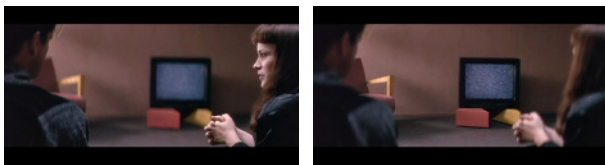


еще более ужасно, и мы, в конце концов, буквально, бежим от сна обратно в реальность. Эта логика начинается с того, что сны – для тех, кто недостаточно вынослив для реальности, а заканчивается тем, что реальность – для тех, кто недостаточно силен, чтобы вынести сны.

* * *

«Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйв» – это две версии одного фильма.

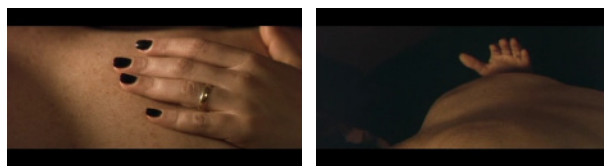
Что делает обе картины, особенно «Шоссе в никуда», такими интересными? То, как в них соотносятся два измерения: реальность и фантазия, их взаимообусловленность, горизонталь. В «Шоссе в никуда» мы имеем дело с серой однообразной жизнью провинциальных богачей.



Героя, женатого на Патрисии Аркет, очевидно, терзает загадка собственной жены, которая неадекватно реагирует на его действия. Когда они занимаются любовью, у него ничего не выходит.



Все, что он получает от нее, это покровительственное похлопывание по плечу.



Полное унижение.





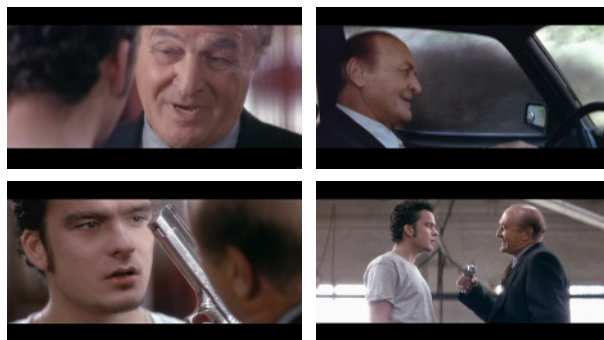
После того, как герой, переживая эмоциональный срыв, убивает жену, он оказывается в мире своих фантазий, где он придумывает себе новую жизнь и все свое окружение.

Но где? В таком мире, который мы обычно встречаем в фильмах в стиле «нуар». Жена героя, брюнетка, становится блондинкой.



В жизни она сдержанна, здесь, в пространстве фантазий, она все время хвалит героя, его сексуальные возможности и т.д. Итак, кажется, что в фантазии реализуется то, чего он искал. На самом же деле проблемы остаются. Сексуальная связь невозможна. В

пространстве фантазий препятствия становятся внешними. Мистер Эдди в мире фантазий – хозяин Патрисии Аркет. Он и есть препятствие для сексуальных отношений.



По-настоящему жуткие вещи начинаются на второй стадии, когда пространство фантазий, мечты, расширяется, но мы еще и не вернулись обратно в реальность.





Это промежуточное пространство: ни пространство фантазии, ни реальность, это пространство некоего изначального насилия, распада, онтологического замешательства... Это самый разрушительный момент, точка истинного ужаса этих фильмов. Ближе к концу этого фантастического эпизода, когда мы видим интимные отношения, женщина снова ускользает от героя... шепча: «Я никогда не буду твоей».



И в этой травматической точке нас снова выбрасывает в реальность, когда героиня оказывается в том же тупике. То, о чем этот фильм на самом деле, его точка сборки, это не героиня, это, безусловно, загадка женского желания. Тайна женского субъекта, каким он предстает в фильмах Дэвида Линча, заключается в разрыве между причиной и следствием. Ты совершаешь какое-то действие по отношению к женщине, но никогда не знаешь, какой будет реакция. (Джеффри, не надо. Пожалуйста).



* * *

Нам необходимо кино, в буквальном смысле слова, чтобы понять сегодняшний мир. Лишь в кино мы можем увидеть жизненно важное измерение, с которым мы не готовы столкнуться в реальной жизни. Если вы пытаетесь понять, что в реальности более реально, чем она сама, смотрите художественные фильмы.



Философ
Ален Бадью

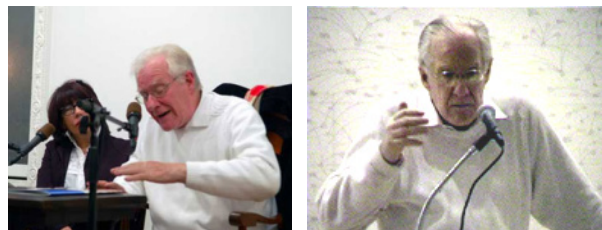


«Объективной» ситуации кино не существует. Ситуация кино (или современная конфигурация художественной процедуры) не может быть обозначена «в себе». Текущий кинопроцесс не обладает никакой ясностью. Есть общие причины этого недостатка, но есть также причины, связанные с уникальностью кинематографической процедуры.

Общие причины. Отношение мысли к современному состоянию искусства – одно из локализирующих предписаний, а не описаний. Все зависит от точки субъективного расположения и от аксиом, используемых для основания суждений. Точка расположения, которую мы выбираем, называется «Искусство Кино». Эта точка требует ограничения собствен-

СИТУАЦИЯ КИНО

Ален Бадью



В. Вендерс, Ж.-Л. Годар, Ж.-М. Штрауб и др.
Фрагмент. Пер. с англ. Д. Петренко

ного статуса при помощи класса мысли, обладающего единичными протоколами для обстоятельного вопрошания. Данный тезис базируется на двух основополагающих аксиомах, обозначенных работой Дениса Лью:

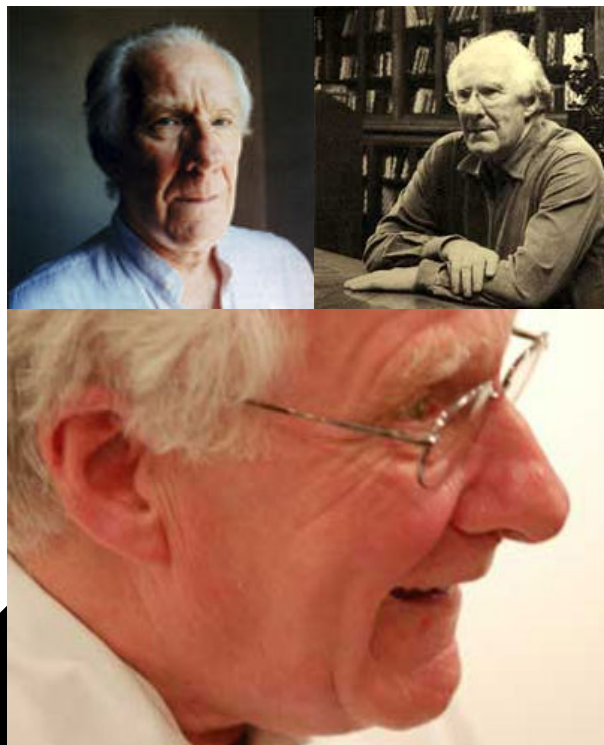
1. Кино способно быть искусством в точно определенном смысле, который может быть установлен в неразличимости форм, тем и кинематографических идей.
2. Кино существует в разрыве между его репрезентацией в рамках конъюнктурной гуманистической (голивудской) ориентации и непредсказуемой, направленной на новизну современностью (*modernity*), которая может быть охарактеризована опережаю-

щим определения ускользанием, различными способами вовлекающим зрителя в художественные действия.

На основании этих двух аксиом можно поименовать и прояснить расплывчатое Реальное текущей ситуации кино. Первая аксиома позволяет высказать производные суждения, или суждения ситуации. Суждения обозначают ситуацию не «объективно», а на основе верности чему-то, что имеет художественную автономию. Это немного похоже на парламентскую политику, определяющую нечто в ситуации на основании заявлений политической Организации.

Согласно второй аксиоме, фильмы Оливейры, Киаростами, Штрауба, раннего Вендерса, некоторые работы Поллета, Годара и др. определяют ситуацию кино и составляют основу для производных утверждений. Они дают нам возможность определить в ситуации все то, что является прогрессивным с точки зрения искусства, даже если эта прогрессивность встречается внутри структур или референций, не соответствующих тому, что Искусство Кино именуется современностью. Они также задают меру нового, именно потому, что они и есть это новое. Новое не входит в диалектические отношения со старым, которое сохраняет свою новизну, всегда оставаясь «старым новым».

Частные причины. Доктрина Искусства Кино также должна включить тезис о сущностной загрязненности кино. Этот тезис указывает, прежде всего, на то, что прохождение идеи в фильме предполагает фильтрацию других видов искусств (театра, романа, музыки, живописи). Процесс очищения имеет имманентно нехудожественный характер. Этот процесс никогда не завершится.



Ситуация кино: процесс очищения. **Ален Бадью**



The background is a complex, abstract digital composition. It features a dense network of thin, dark lines that create a sense of depth and perspective, resembling a tunnel or a complex architectural structure. The color palette is dominated by cool tones, including deep blues, vibrant greens, and bright whites, which are used to create a sense of motion and energy. Light trails and bokeh effects are scattered throughout, adding to the dynamic feel. A solid, horizontal grey bar is positioned across the middle of the image, serving as a visual separator for the text.

КИНОТЕКСТ

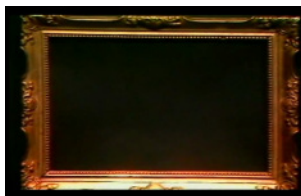
Художник
Сальвадор Дали

Писатель
Раймон Руссель



ТИТР

РАЙМОН РУССЕЛЬ
1877-1933
ВЕЛИЧАЙШИЙ ГИПНОТИЗЕР
СОВРЕМЕННОСТИ



Вот так все начинается. Мое лето, одно из самых спокойных. Этим вечером я чувствую себя почти заснувшим, в какой-то задумчивости, сладкой, но необычной, потому что мой мозг кажется погруженным в какую-то мрачность, почти болезненную. Я не знаю, то ли из-за лунного света, то ли из-

212

ВПЕЧАТЛЕНИЕ О ВЕРХНЕЙ МОНГОЛИИ

Посвящается Раймону Русселю
Фильм Сальвадора Дали



Calvador Dalí. «Impressions de la Haute Mongolie»
Hommage a Raymond Roussel (1976)

Кинотекст. Пер. с исп. И. Сергеевой
Подгот. видеоряда Д. Петренко

за заката, но мое сознание волнуется, и непреодолимая лень заставляет меня медленно подниматься к своей мастерской.



Нет ли в этом чего-то демонического, что я смогу преобразовать так, чтобы этот лунный свет стал одним из самых неудержи-

мых и сильных образов, которые только способен создать мой параноический мозг? Колокола для меня – всегда плохое предзнаменование. Я решаю расположить увеличенную открытку в глубине часовни, это будет что-то вроде необычного экзорцизма.

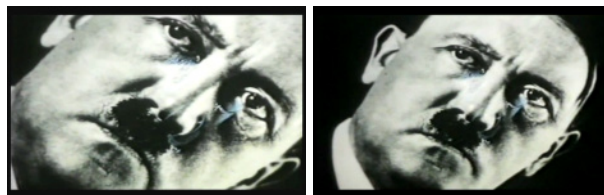


Вкратце: луна, кончик носа, слева усы – трагическая константа человеческого лица и баркарола, маленькая барка, но это-то ясно, это – всего лишь контур носа!



Да, да, смотрите внимательно! Устремите взгляд в эту прозрачную воду! И вдруг, по-

среди этого спокойствия, возникает хищное, ницшеанское, катастрофическое лицо, всегда предвосхищающее идилические моменты моего спокойствия. Один, два, три, четыре, пять! Появляется Гитлер! Посмотрите на жестокий рот Гитлера!



Посмотрите на его глаза и, особенно, на правом глазу, какая-то ужасная слеза, персонифицированная в этом глупом жалком Пьеро, прогуливаемом по краю набережной,



на краю зловещей идеологии Жана-Жака Руссо, несчастья революции.



ТЕАТР-МУЗЕЙ ДАЛИ ПРЕДСТАВЛЯЕТ
ВПЕЧАТЛЕНИЯ
О ВЕРХНЕЙ МОНГОЛИИ
ПОСВЯЩАЕТСЯ РАЙМОНУ РУССЕЛЮ
ФИЛЬМ САЛЬВАДОРА ДАЛИ



В кадре
РАЙМОН РУССЕЛЬ  книга:
«LOCUS SOLUS»

А теперь перейдем к классическому и романтическому спокойствию. К классическому спокойствию мастерской, где я терпеливо пишу портрет Галы и себя.



И именно в этом высшем и непоколебимом спокойствии Порт-Лигат, чтобы отблагодарить, отблагодарить, от-бла-го-да-рить Галу за ее любовь и терпение, я решил отправить команду исследователей, прославить...



«ЭКСПЕДИЦИЯ ДАЛИ
В ПОИСКАХ НЕИЗВЕСТНОГО ОБЪЕКТА:
ЗАГАДКА ДЛЯ НАУКИ»,

чтобы по возвращении Гала увидела страну, о которой мы так мечтали, Верхнюю Монголию, где мои исследователи будут искать этот белейший гриб. Этот галлюциногенный гриб, обладающий всеми геологическими свойствами, так как геология сама по себе – все равно, что путешествие под ЛСД.

Войти в театр-музей Дали – это значит пройти по принт-маршрутам, т.е. по маршрутам, отпечатанным в золоте, по наиболее интимным интересам мозга Сальвадора Дали.



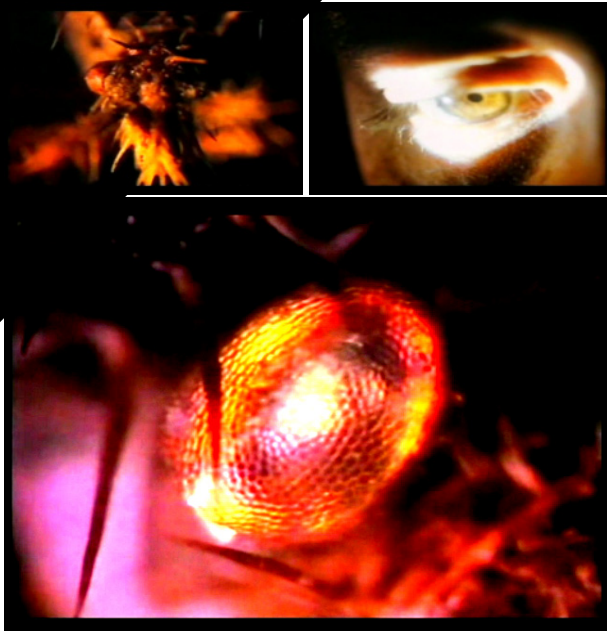
У Вермейера, в глубине, всегда есть загадочные географические карты. Парадокс в стиле Дали состоит в том, чтобы увидеть в этом два основных элемента: письмо, полученное издалека, где объясняются некие волшебные сказки, и, за этим – географическую возможность, фетишистскую проверку возможности туда поехать.



Именно из письма я узнал о существовании галлюциногенной цивилизации западной Верхней Монголии, и именно из этой загадочнейшей карты мы узнали о существовании этого странного географического сектора, где существует этот знаменитый мягкий белый галлюциногенный гриб. *Champinclinis histratatus domus biancus*.

Вот большой мягкий гриб, он может показаться красным, так как его снимали в ускоренном режиме. Думаю, мы сейчас увидим остров, ставший островом-протагонистом этого странного появления гриба, породившего целую галлюцинирующую цивилизацию. Вот. Сейчас мы видим начало острова, одну из его частей. После гораздо более прозрачной голубой воды сам остров становится тревожащим. А теперь мы видим эти странные растения, совершенно уродливые,





это воины, пожирающие друг друга, очень похожие на доисторические схемы баталий. «Morros de conyu» – это миметическое насекомое, растущее как раз в грибах, по идее белых, но сейчас цветущих. Эти насекомые носят на спине яйца, содержащие все галлюциногенные продукты, сами по себе пентагональные или гексагональные. Это ЛСД без ЛСД, и вместо того, чтобы создавать конкретные образы, оно создает небесные. Ибо, пока ангелы *Elx* спускались со знаменитого неба *aracoelli*, я постиг небесный купол Эмилио Пинейро.



Одним из наваждений моей группы исследователей Монголии стала параноическая кристаллизация купола, который увековечит нашего величайшего архитектора Эмилио Пинейро, который, к тому же, является геодезическим куполом апофеозной и ужасающей красоты, и который абсолютно категорически войдет в фольклор Верхней Монголии.



Я лицемерно использовал эту восточную ширму, очень красивую, но очень банальную, которая контрастирует с другой, относящейся к династии галлюциногенной принцессы. Здесь – первый документ, прибывший из экспедиции, восхитительная шкатулка, ценная коробочка. Кажется, это настоящие принт-маршруты, содержащие яйцо, растущее в большом мягком грибе. Великий Монгол, несущий цветок, предшествующий этому грибу, держит в руке ценную коробочку, которую, напоминая вам, мы только что видели в ее истинной ценности. Моментальный снимок: стул, который вовсе не стул, а трон, трон принцессы, ответственной за галлюциногенные цивилизации. Воины похожи на воинов, но это растения с красными цветами.



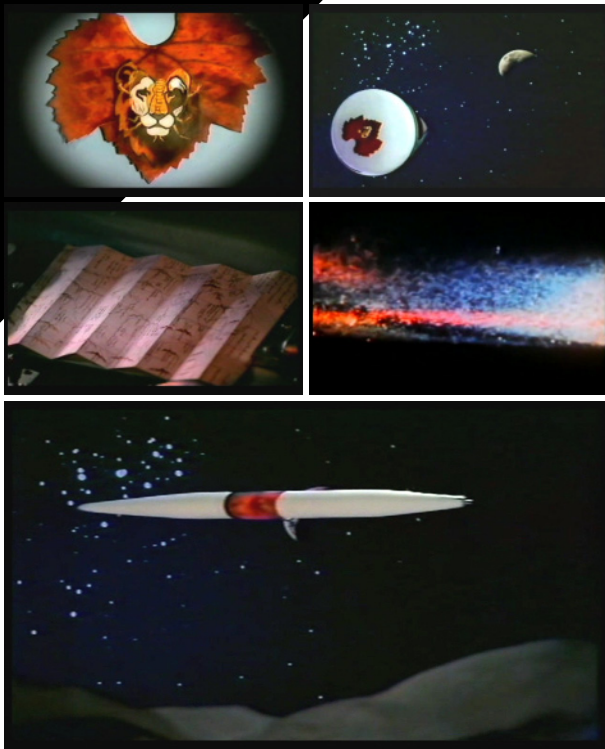
Знаменитая мумия принцессы. Она покрыта шестью тысячами маленьких нефритовых пластинок. Каждая из этих пластинок содержит миниатюру, раскрывающую нам секреты самой загадочной цивилизации. Каждая из пластинок была проанализирована, и мы узнали, что многие из них являются частью ширмы, которую мы видели в фильме.

Итак, когда я был в Кадакесе, углубившись в работу, в архетипические типы Вермейера и Дельфта, исследователи, искавшие знаменитый белейший галлюциногенный гриб,

привезшие мне его из Верхней Монголии, так вот, этот гриб лишь неотвратно детерминировал все стили Музея Дали в Фигеросе. Этот потолок, начатый как дворец императора, стал почти фольклористическим и универсальным предчувствием гиперэстетически галлюциногенных образов моего знаменитого маленького мини-болиграфа.

А сейчас открываем глаза, потому что все, что вы только что увидели, – работа по параноидально-критической интерпретации мозга вашего покорного и надменного слуги. Сразу же после появления этих странных капсул, содержащих в себе столько загадочных вещей, мы видим взлет, вернее, тень от взлета самолетов, один из которых перевозит фотографические материалы, а другой – необходимую информацию, а также ученых и геологов.





Рассвет. Мы поражены красотой цветов, подобных множеству украшений и драгоценных камней. Внизу есть город с электрическими огнями, так как это место уже модернизировано. Еще на горизонте радары, незнакомый городок, который мы пролетим очень быстро. Потому что этот полет почти что тайный и все спрашивают, когда же мы увидим первые островные регионы. А вот и остров. Это тот остров, где рождаются грибы, ставшие объектом нашей экспедиции. Вот море. Скорее озеро, одно из самых крупных. Заполненное растительностью. Наш аппарат приближается, и мы видим пейзаж, содер-

жащий белые точки, похожие на блох. Вы видите это что-то, похожее на крупинки пенициллина, исходящие из белых цветов. Это гигантские белые грибы, для формирования которых необходимо 6 лет. Самый большой из найденных нами насчитывает 18 метров! 18 метров в высоту, с единственной субстанцией, доведенной до порошкового состояния, благодаря которой вся цивилизация Верхней Монголии была тотально кретинизирована. Поскольку эти существа не могли отличить реальность от своих видений. Время от времени между скалами появляется необычайная, ультрамариновая, чистейшая и глубокая вода. Кстати, нам как раз принесли кисти. Другой, второй остров, гораздо меньше, и, кажется, он абсолютно безжизненный, на нем даже нет грибов. Тем не менее, в глубине все еще есть белые пятна, потому что весь пейзаж как будто гранулирован, словно начинен возможными пагодами. А вот и они. Это – тот участок, где мы нашли маленькие красноватые конструкции, это храм, хотя нет, все красное, потому что эти горы полны кустарников и на заходе солнца появляется ощущение, что все подыхает. Скалы, эти скалы песчаные, и вполне возможно, что песок этих скал – не что иное как тончайший порошок тысяч огромных грибов. Таким образом, мы живем в месте, присыпанном субстанцией, в тысячу раз более сильной, чем ЛСД, за которой из пустыни приходят караваны, оснащенные самыми элементарными и мучительными средствами, верблюдами, и здесь я попросил увеличить фотографию, так как хочу увидеть команду людей, оседлавших верблюдов.



Теперь мы видим караван носильщиков, направляющихся в место, где находится принцесса, от которой сейчас осталась лишь мумия, самая роскошная и утонченная из всех существующих в этом мире. Мы видим пейзаж, почти такой же, как в Кадакесе, маленькие сельские домики, видны и кипарисы. В центре – Великий монгол, который должен нести в одной руке ценную шкатулку, очень остроугольную шляпу, с вершины галлюциногенного гриба.

А вот и одно из главных действующих лиц фильма. Сейчас мы видим Великого монгола. Я вижу, он даже носит кружева, видна коробочка, видны его жесты, жесты преступника, ответственного за эту цивилизацию, потому что эти люди переполнены удовольствиями, избытком образов, с которыми их мозг не смог справиться, и претерпел это невиданное потрясение, эту катастрофу, которую мы сейчас увидим, апокалипсис камней и скал, который нужно будет проанализировать.

Тут начинается ширма, созданная мозгом людей, совершенно одурманенных белейшими мягкими грибами, виденными нами. Вы заметили, что небо покрыто какими-то осыпающимися объектами, какими-то кусочками, геологическими фрагментами. Здесь важен центр. Есть великий укротитель, который несет закрепленный стержень и укрощает, подобно Орфею, хаос, свидете-

лями которого мы как раз сейчас являемся: существа, скалы, животные с многочисленными рассеянными членами, искромсанными ценностью их материи.

В самом центре находится мумия. Голова мумии, вернее, не мумии, а того тела, что тогда еще было живым. Есть что-то вроде сумасшедшего воина, бьющего другого, падающего, который должен быть обезглавлен, в то время как на горизонте, со всех сторон наплывает что-то вроде катаклизма, который мы как раз видим. Посмотрите, как обычная ясность лица Великого монгола смешивается с полным безразличием.





Сейчас просто самая интересная часть фильма, посвященная отрывкам географических карт. То же самое, что Вермейер делал в своих картинах, где мы никогда не видели взрывов странных объектов, так как все они содержали ультра-конкретные образы. Здесь вы видите людей, дарящих друг другу подарки, становящихся на колени, а справа видно, как появляется огромный искалеченный паук без лап, похожий на бургундскую улитку с длинной агрессивной антенной. Этого паука только что изувечили, оторвали все лапы, поэтому он похож на каких-то человечков, парящих наполовину в небе, наполовину в подземном царстве, наполовину в еще более твердых высотах, потом в среде аметистов, и снова этот паук пропадает, так как все, что мы видим, это Верхняя Монголия и, одновременно, верхний предел жестокости.

Море, глубокое, которое, наконец, выступает из повседневной реальности, с ловцами жемчуга и неведомых ракушек. На заднем плане целый порт, всякие паруса, суда, а на первом плане – беспорядочное скопление, достойное Леонардо да Винчи, небо радужной красоты, напоминающее мечту Бизе, который был бы рад расположить здесь знаменитых ловцов жемчуга из своей прелюдии. Здесь мы видим столь рассветный образ этой страны до галлюциногенного нашествия принцессы, и кажется невозможным, чтобы это появилось вновь: битва. Возвращается большая стена, почти той же эпохи, можно сказать, доисторическая, на которой видны бегущие, кричащие, дерущиеся существа, которые являются действительно внутренним порождением, так как любой великий рай, или же любой великий апокалипсис, или любая великая нирвана, всегда приносятся войной. Вот лошадь, которая, вероятно, относится к битве Тегуана, и которую, благодаря нашим специалистам, мы смогли вытащить из этой битвы, интенсивность которой уменьшается вплоть до появления самого спокойного озера, сиреневого и окруженного зеленью.



И вдруг, театрально-неожиданная развязка! Вернее, киношно-неожиданная! Так как этот маленький утонченный объект, этот болиграф отеля Сен-Регис, содержит в своей кро-

хотной металлической секции весь фильм и все галлюциногенные образы, которые Дали навязал сейчас вам и вашему мозгу. И, если бы не наша ужасная эпоха порнографии, то я медленно опустил бы болиграф до уровня своего маленького члена и пролил бы несколько мельчайших капель мочевой кислоты, таких, которые, разведая эту маленькую божественную и поблескивающую его часть, вызвали бы структуры, спровоцированные вашим покорнейшим и надменным слугой, так надо знать, что Дали – провокатор, и занимался провокациями, повторяю, в течение всего времени, когда ваш мозг был в замешательстве от этого восхитительного путешествия, посвященного Верхней Монголии.



Да здравствует уникальный болиграф! Война! Война! Триумф и мощь воображения! Этот болиграф отдал должное Раймону Русселю, поведал все путешествие, всю экспедицию в Верхнюю Монголию, и микроструктуры, которые моя экспедиция отсняла в немецком замке, замке, достойном средневековых алхимиков, и все то, что вы только что увидели.



Путешествие в сознании. Фильм **Сальвадора Дали**



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Индекс авторов и их произведений

- А**брахам, Карл (*Carl Abraham*) – 41
Абэ, Кобо (安部公房, *Kōbō Abe*) – 154
Авиценна (أبو علي بن سينا, *Avicenna*) – 19
Агамбен, Джорджо (*Giorgio Agamben*) – 60
 📖 «Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь» («Homo Sacer. Il Potere Sovrano e la Nuda Vita», 1995) – 60
Аджани, Изабель (*Isabelle Adjani*) – 155
Аллен, Вуди (*Woody Allen*) – 115
Альмодовар, Педро (*Pedro Almodóvar*) – 115
Андрухович, Юрий (Юрій Андрухович) – 74
Арендт, Ханна (*Hannah Arendt*) – 60
 📖 «Истоки тоталитаризма» («The Origins of Totalitarianism», 1951) – 60
Аристарко, Гвидо (*Guido Aristarco*) – 110
Аристотель (Ἀριστοτέλης) – 150, 185
 📖 «Поэтика» («Περὶ ποιητικῆς», 335 г. до н.э.) – 185
Аркетт, Патрисия (*Patricia Arquette*) – 204
Аронофски, Даррен (*Darren Aronofsky*) – 119
 👁️ «Pi» («Пи», 1998) – 119
Аронсон, Олег – 14, 80, 82
Аррабаль, Фернандо (*Fernando Arrabal*) – 160
Арто, Антонен (*Antonin Artaud*) – 161

Бадью, Ален (*Alain Badiou*) – 61, 208, 209
Базен, Андре (*André Bazin*) – 39, 108-110

- Баргельд, Бликса (*Blixa Bargeld*) – 50
Барикко, Алессандро (*Alessandro Baricco*) – 88-89
Барт, Ролан (*Roland Barthes*) – 48, 50, 54, 111, 116
 📖 «Империя знаков» («L'empire des Signes», 1970) – 8
 📖 «Camera Lucida» («La Chambre Claire», 1980) – 50
Батай, Жорж (*Georges Bataille*) – 45, 48
 📖 «Внутренний опыт» («L'Expérience Intérieure», 1943) – 8
Бахтин, Михаил – 104, 111
Беккет, Сэмюэл (*Samuel Beckett*) – 196, 200
Беккет, Сэмюэль (*Samuel Beckett*), Шнайдер, Алан (*Alan Schneider*)
 👁️ «Фильм» («Film», 1965) – 196-201
Беллур, Раймон (*Raymond Bellour*) – 112
Бельмондо, Жан-Поль (*Jean-Paul Belmondo*) – 192
Бельотт, Родриго (*Rodrigo Bellott*) – 87, 92, 98
 👁️ «Сексуальная зависимость» («Dependencia Sexual», 2003) – 98
Бенуа, Александр – 93
Беньямин, Вальтер (*Walter Benjamin*) – 73, 108
 📖 «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» («Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit», 1936) – 108
Бергер, Питер Людвиг (*Peter Ludwig Berger*) – 73

- Бергман, Ингмар (*Ernst Ingmar Bergman*) – 7, 168, 169
 📺 «Час волка» («*Vargtimmen*», 1968) – 168, 169
- Бергсон, Анри (*Henri Bergson*) – 19, 27, 79, 113
 📖 «Материя и память»
 («*Matière et Mémoire*», 1896) – 79
- Беркли, Джордж (*George Berkeley*) – 19, 200, 196
- Берроуз, Уильям (*William Seward Burroughs*) – 152
- Бертолуччи, Бернардо (*Bernardo Bertolucci*) – 115
- Бизе, Жорж (*Alexandre-César-Léopold Bizet*) – 220
- Бланшо, Морис (*Maurice Blanchot*) – 88
- Блеквелдер, Роб (*Rob Blackwelder*) – 153
- Богемский, Георгий – 107
- Богданович, Питер (*Peter Bogdanovich*) – 112, 115
 📺 «Последний киносеанс»
 («*The Last Picture Show*», 1971) – 112
- Бодрийяр, Жан (*Jean Baudrillard*) – 46, 75
 📖 «Символический обмен и смерть»
 («*L'échange Symbolique et la Mort*», 1976) – 75
- Боезем, Маринус (*Marinus Boezem*) – 92
- Божович, Миран (*Miran Božović*) – 38, 55
- Борден, Лизи (*Lizzie Borden*) – 42, 43
 📺 «Рожденные в огне»
 («*Born in Flames*», 1983) – 42, 43
- Браиловский, Михаил – 103
- Бранлоу, Кевин (*Kevin Branlow*) – 93
- Брасс, Тинто (*Tinto Brass*) – 44-49
 📺 «Подглядывающий»
 («*L'Uomo che Guarda*», 1994) – 45, 47
 📺 «Почта Тинто Брасса»
 («*Fermo Posta Tinto Brass*», 1995) – 45, 46
 📺 «Шалунья» («*Monella*», 1998) – 47
 📺 «О, женщины!» («*Fallo!*», 2003) – 49
 📺 «Любовь моя»
 («*Monamour*», 2005) – 46, 48, 49
- Брейер, Йозеф (*Josef Bräuer*) – 40
- Брока, Филипп де (*Philippe de Broca*) – 192
 📺 «Великолепный»
 («*Le Magnifique*», 1973) – 192

- Брунетта, Джан-Пьеро (*Gian Piero Brunetta*) – 107, 108
- Бруно, Джордано (*Giordano Bruno*) – 19
- Бурдьё, Пьер (*Pierre Bourdieu*) – 34
- Бюргер, Петер (*Peter Burger*) – 108

Вайда, Анджей (*Andrzej Wajda*) – 112, 115, 154

- 📺 «Всё на продажу»
 («*Wszystko na Sprzedaz*», 1968) – 112

Вачовски, Энди и Лари (*Andy and Larry Wachowski*) – 170, 173

- 📺 «Матрица» («*The Matrix*», 1999) – 72, 170, 171

- 📺 «Матрица 2: Перезагрузка»
 («*The Matrix Reloaded*», 2003) – 170

- 📺 «Матрица 3: Революция»
 («*The Matrix Revolutions*», 2003) – 170, 172

Вендерс, Вильгельм (*Wilhelm Ernst Wenders*) – 29, 79, 83, 114, 115, 208, 209

- 📺 «Комната 666» («*Chambre 666*», 1982) – 29

- 📺 «Так далеко, так близко»
 («*In Weiter Ferne, so Nah!*», 1993) – 78, 79, 83

Вермеер Дельфтский, Ян ван (*Jan Vermeer van Delft*) – 215, 217

Вертов, Дзига – 93, 105-107, 113-115

- 📺 «Человек с киноаппаратом» (1929) – 105, 106, 113

Верховен, Пол (*Paul Verhoeven*)

- 📺 «Робот-полицейский» («*Robocop*», 1987) – 52

Вильямс, Раймон (*Raymond Williams*) – 33, 34

Винчи, Леонардо да (*Leonardo da Vinci*) – 92, 220

Виола, Билл (*Bill Viola*) – 92

Витгенштейн, Людвиг (*Ludwig Josef Johann Wittgenstein*) – 7, 27, 74, 140

- 📖 «Логико-философский трактат»
 («*Logisch-Philosophische Abhandlung*», 1921) – 140

Вульф, Вирджиния (*Virginia Woolf*) – 34, 35

Гамсун, Кнут (*Knut Hamsun*) – 154
 Ганс, Абель (*Abel Gance*) – 84, 93-95
 📺 «Наполеон» («Napoléon», 1927) – 93, 94
 Гваттари, Феликс (*Félix Guattari*) – 16, 25
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих
 (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*) – 18, 62, 88
 📖 «Феноменология духа»
 («Phänomenologie des Geistes», 1807) – 62
 Гедрович, Ирина – 120
 📺 «Фотолюбитель» (2004) – 120
 Гераклит Эфесский (Ἡράκλειτος ὁ Εφέσιος) – 150
 Герман, Алексей – 29
 Гессе, Герман (*Hermann Hesse*) – 89
 Гис, Стивен (*Steven Heath*) – 32, 33
 Годар, Жан-Люк (*Jean-Luc Godard*) – 26, 96, 108-110,
 112, 114, 115, 208
 📺 «Жить своей жизнью» («Vivre sa vie:
 Film en Douze Tableaux», 1962) – 112
 Гойя, Франсиско Хосе де
 (*Francisco José de Goya y Lucientes*) – 150, 153
 Гордон, Майкл (*Michael Gordon*)
 📺 «Интимный разговор»
 («Pillow Talk», 1959) – 92
 Горных, Андрей – 52, 55, 56
 Горький, Максим – 37
 Гринберг, Климент (*Clement Greenberg*) – 108
 Гринуэй, Питер (*Peter Greenaway*) – 71, 79, 83-86,
 88-94, 99
 📺 «Контракт рисовальщика»
 («The Draughtsman's Contract», 1982) – 99
 📺 «Книги Просперо»
 («Prospero's Books», 1991) – 90
 📺 «Интимный дневник»
 («The Pillow Book», 1996) – 90, 91
 📺 «Чемоданы Тульса Люпера»
 («The Tulse Luper Suitcases», 2003-2004) –
 84, 91
 📺 «Тайны “Ночного дозора”»
 («Nightwatching», 2007) – 71, 99
 Гриффит, Дэвид Уорк
 (*David Llewelyn Wark Griffith*) – 93
 Гройс, Борис – 88

Гэल्पери́н, Виктор (*Victor Halperin*)
 📺 «Белый зомби» («White Zombie», 1932) – 59
 Гюго, Виктор (*Victor Marie Hugo*) – 93

Дали, Гала (*Gala Dalí*) – 214
 Дали, Сальвадор (*Salvador Felipe Jacinto Dalí
 Domènech*) – 212, 214, 215, 217, 221
 📺 «Впечатление о Верхней Монголии»
 («Impression de la Haute Mongolie», 1976) –
 212-221
 Даней, Серж (*Serge Daney*) – 110
 Данте, Алигьери (*Dante Alighieri*) – 167
 Данте, Джо (*Joe Dante*) – 61
 📺 «Мастера ужаса», 6 серия
 («Masters of Horror», 2005) – 61
 Делез, Жиль (*Gilles Deleuze*) – 3, 7, 15, 16, 25, 27, 28,
 32, 80, 81, 83, 113, 114, 196, 201
 📖 «Капитализм и шизофрения 2.
 Тысяча плато» («Capitalisme et
 Schizophrénie 2. Mille Plateaux», 1980);
 [совместно с Феликсом Гваттари
 (*Félix Guattari*)] – 16
 📖 «Образ-движение»
 («Cinéma I: L'image-mouvement»,
 1983) – 80, 113
 📖 «Образ-время»
 («Cinéma II: L'image-temps», 1985) – 3, 80,
 83, 113, 114
 📖 «Что такое философия?»
 («Qu'est-ce que la Philosophie?», 1991);
 [совместно с Феликсом Гваттари
 (*Félix Guattari*)] – 25
 Деллюк, Луи (*Louis Delluc*) – 95, 104
 Деррида, Жак (*Jacques Derrida*) – 13
 📖 «Голос и феномен»
 («La Voix et le Phénomène», 1967) – 9
 Дерриксон, Скотт (*Scott Derrickson*) – 140-143.
 📺 «Шесть демонов Эмили Роуз»
 («The Exorcism of Emily Rose», 2005) – 140-143
 Джармен, Дерек (*Derek Jarman*) – 28, 29
 📺 «Виттгенштейн»
 («Wittgenstein», 1993) – 29

Джармуш, Джим (Jim Jarmusch) – 114
 Джойс, Джеймс (*James Augustine Aloysius Joyce*) – 88, 90
 Диккенс, Чарлз (*Charles Dickens*) – 198
 Донен, Стенли (*Stanley Donen*), Келли, Джин
 (*Gene Kelly*)
 «Всегда прекрасная погода»
 («It's Always Fair Weather», 1955) – 92
 Доннер, Ричард (*Richard Donner*) – 141
 «Омен» («The Omen», 1976) – 141
 Достоевский, Фёдор – 154, 155, 157, 158
 Дюлак, Жермена (*Germaine Dulac*) – 94, 95, 104

Жадан, Сергей (Сергій Жадан) – 74
 Жижек, Славой (*Slavoj Žižek*) – 7, 32, 41, 52, 55, 202
 Жулавский, Анджей (*Andrzej Zulawski*) – 154-159
 «Дьявол» («Diabel», 1972) – 154-159

Звягинцев, Андрей – 124-129
 «Изгнание» (2007) – 124-129

Зедд, Ник (*Nick Zedd*)
 «Так говорил Заратустра»
 («Thus Spake Zarathustra», 2001) – 7

Иванов, Вячеслав Всеволодович – 107, 112, 113
 Иванов, Вячеслав Иванович – 185
 Имоу, Чжан (張芸謀, *Zhang Yimou*) – 115
 Иньярриту, Александро Гонсалес
 (*Alejandro González Iñárritu*) – 115
 Иэясу, Токугава (徳川 家康, *Tokugawa Ieyasu*) –
 178-182.

Кайгэ, Чэнь (毛泽东, *Kaige Chen*) – 115
 Кальметт, Андре (*André Calmettes*),
 Баржи, Шарль ле (*Charles Le Bargy*)
 «Убийство герцога де Гиза»
 («L'Assassinat du Duc de Guise», 1908) – 105

Кант, Иммануил (*Immanuel Kant*) – 7, 19, 150

«Грёзы духовидца, поясненные
 грезами метафизики» («Träume Eines
 Geistersehers, Erläutert Durch Träume
 der Metaphysik», 1766) – 150

Канудо, Ричетто (*Riccetto Canudo*) – 103, 108
 Кар Вай, Вонг (王家衛, *Kar Wai Wong*) – 115
 Карпенер, Джон (*John Carpenter*) – 63

«Призраки Марса»
 («Ghosts of Mars», 2001) – 63

Кавелл, Стенли (*Stanley Cavell*) – 114
 Кейдж, Джон (*John Milton Cage*) – 86, 90, 97
 Кеслёвский, Кшиштоф (*Krzysztof Kieslowski*) – 115
 Киаростами, Аббас (عباس كيارستمی, *Abbas
 Kiarostami*) – 115, 209

Кински, Клаус (*Klaus Kinski*) – 155
 Китано, Такешу (北野 武, *Takeshi Kitano*) – 115
 Китон, Бастер (*Buster Keaton*) – 114, 115, 196
 Клевенс, Стюарт (*Stuart Klawans*) – 115
 Козлов, Леонид – 106

Кокто, Жан (*Jean Cocteau*) – 15
 Копжек, Джоан (*Joan Copjec*) – 37-41
 Коппола, Кармине (*Carmine Coppola*) – 93
 Коппола, Френсис Форд (*Francis Ford Coppola*) – 93
 Кракауэр, Зигфрид (*Siegfried Kracauer*) – 104, 105
 Кристева, Юлия (*Julia Kristeva*) – 63, 111

«Силы ужаса. Эссе об отвращении»
 («Pouvoirs de L'horreur. Essai sur
 L'abjection», 1980») – 63

Кроненберг, Дэвид (*David Cronenberg*) – 150-153
 «Видеодром» («Videodrome», 1983) – 150-153
 «Обед нагишом»
 («Naked Lunch», 1991) – 152

Куросава, Акира (黒澤明, *Akira Kurosawa*) – 176-185
 «Идущие за хвостом тигра»
 («虎の尾を踏む男達»,
 «Tora no o wo Fumu Otokotachi», 1945) – 176.

- 👁 «Пьяный ангел» («酔いどれ天使», «Yoidore Tenshi», 1948) – 176, 177
 - 👁 «Расемон» («羅生門», «Rashômon», 1950) – 177
 - 👁 «Трон в крови» («蜘蛛巣城», «Kumonosu jô», 1957) – 177
 - 👁 «Под стук трамвайных колес» («どですかでん», «Dodesukaden», 1970) – 177
 - 👁 «Тень воина» («影武者», «Kagemusha», 1980) – 176-185
 - 👁 «Ран» («乱», «Ran», 1985) – 177, 185
- Кьеркегор, Сёрен Обю (Søren Aabye Kierkegaard) – 19, 169
- 📖 «Страх и трепет» («Frygt og Bæven», 1843) – 168

Лабро, Филипп (*Philippe Labro*) – 192

- 👁 «Частный детектив» («L'Alpageur», 1976) – 192

Лакан, Жак (*Jacques-Marie-Émile Lacan*) – 26, 36-39, 46, 53, 55, 56, 59, 81

- 📖 «Работы Фрейда по технике психоанализа» («Les Ecrits Techniques de Freud. Séminaire 1953 – 1954») – 56
- 📖 «“Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа» («Le Moi Dans la Théorie de Freud et Dans la Technique de la Psychanalyse. Séminaire 1954 – 1955») – 53, 55
- 📖 «Этика психоанализа» («L'éthique de la Psychanalyse. Séminaire 1959 – 1960») – 59
- 📖 «Четыре основные понятия психоанализа» («Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse. Séminaire 1964») – 36

Ланг, Дэвид (*David Lang*) – 88

Лао-цзы (老子, *Lǎo Zi*) – 19

Лауретис, Тереза де (*Teresa de Lauretis*) – 32-43

Левитанский, Юрий – 139

Лелуш, Клод (*Claude Lelouch*) – 93

Лемерс, Джерон Питер (*Jeroen Pieter Lamers*) – 178

Линч, Дэвид (*David Lynch*) – 138, 139, 202, 203, 206

- 👁 «Синий бархат» («Blue Velvet», 1986) – 203, 206
- 👁 «Шоссе в никуда» («Lost Highway», 1997) – 202, 204-206

- 👁 «Малхолланд Драйв» («Mulholland Dr.», 2001) – 204

- 👁 «Внутренняя империя» («Inland Empire», 2006) – 138, 139

Лиотар, Жан-Франсуа (*Jean-François Lyotard*) – 68, 75.

- 📖 «Состояние постмодерна» («La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir», 1979) – 68

Лотман, Юрий – 112, 116, 119

Лоузи, Джозеф (*Joseph Losey*) – 112

- 👁 «Романтичная англичанка» («The Romantic Englishwoman», 1975) – 112

Лукач, Дьёрдь (*György Lukács*) – 108

Лукман, Томас (*Thomas Luckmann*) – 73

Лью, Денис (*Denis Lew*) – 208

Л'Эрбье, Марсель (*Marcel L'Herbier*) – 95, 104

Люмьер, Луи Жан и Огюст (*Louis Jean et Auguste Louis Marie Nicholas Lumière*) – 102, 103, 139

Майкельсон, Аннет (*Annette Michelson*) – 107

Маймонид (ר' משה יבן המיידן, *Maimonides*) – 19

Макклейн, Джеймс (*James L. McClain*) – 178

Маклюэн, Маршалл (*Herbert Marshall McLuhan*) – 107

Малви, Лаура (*Malvi Laura*) – 44

Маркс, Карл (*Karl Heinrich Marx*) – 19, 105

- 📖 «Капитал» («Das Kapital», 1867) – 105

Марсель, Габриэль (*Gabriel Honoré Marcel*) – 159

Марсо, Софии (*Sophie Marceau*) – 155, 156

Махмальбаф, Мохсен (فنايل مخم ن س ح م, *Mohsen Makhmalbaf*) – 115

Менард, Дэвид Джордж (*David George Menard*) – 81

Мендес, Сэм (*Sam Mendes*) – 50, 57

- 👁 «Красота по-американски» («American Beauty», 1999) – 50-57

Мерло-Понти, Морис (*Maurice Merleau-Ponty*)

- 📖 «Око и дух» («L'Oeil et l'Esprit», 1961) – 8

- 📖 «Видимое и невидимое»

(«Le Visible et l'Invisible», 1964) – 8, 9

Метц, Кристиан (*Christian Metz*) – 35-37, 39-41

Миике, Такаши (三池崇史, *Takashi Miike*) – 115

Морли, Дэвид (*David Morley*) – 33

Мэтисон, Ричард (*Richard Burton Matheson*) – 59



Набоков, Владимир – 188, 189.

Накадаи, Татсуя (仲代 達矢, *Tatsuya Nakadai*) – 178
Нанси, Жан-Люк (*Jean-Luc Nancy*) – 88, 143
Наполеон Бонапарт (*Napoléon Bonaparte*) – 93, 94, 182
Ниро, Роберт де (*Robert De Niro*) – 157
Ницше, Фридрих (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*) –
7, 13, 45
Нобунага, Ода (織田 信長, *Oda Nobunaga*) – 177-182
Нусинова, Наталья – 107

Оливейра, Мануэл ди (*Manoel de Oliveira*) – 209

Пабст, Георг Вильгельм (*Georg Wilhelm Pabst*) – 41

👁 «Тайны души»
(«*Geheimnisse Einer Seele*», 1926) – 41

Пазолини, Пьер-Паоло (*Pier Paolo Pasolini*) – 110

Пайк, Нам Джун (백남준, *Nam June Paik*) – 92

Панфилов, Глеб – 112

👁 «Начало» (1970) – 112

Паркер, Алан (*Alan Parker*) – 157

👁 «Сердце ангела» («*Angel Heart*», 1987) – 157

Пиддеревьянский, Лесь

(Лесь Пиддерев'янський) – 74

Пинейро, Эмилио (*Emilio Pinheiro*) – 216

Пиранделло, Луиджи (*Luigi Pirandello*) – 107

Платон (Πλάτων) – 188, 189

📖 «Государство» («*Πολιτεία*»,
360 г. до н.э.) – 188

Поллет, Жан-Даниэль (*Jean-Daniel Pollet*) – 209

Пэпинот, Эдмон (*Edmond Papinot*) – 178

Рагона, Убальдо (*Ubaldo Ragona*) – 58

👁 «Последний человек на Земле»
(«*The Last Man on Earth*», 1964) – 58, 64

Рембо, Артюр (*Jean Nicolas Arthur Rimbaud*) – 15

Рембрандт, Хармес ван Рейн (*Harmenszoon van Rijn Rembrandt*) – 91,99

Риветт, Жак (*Jacques Rivette*) – 108

Ромер, Эрик (*Eric Rohmer*) – 108

Ромеро, Джордж (*George A. Romero*) – 59,63-65

👁 «Ночь живых мертвецов»
(«*Night of the Living Dead*», 1968) – 59, 63, 64

👁 «Рассвет мертвецов»
(«*Dawn of the Dead*», 1978) – 61-63

👁 «Земля мертвых»
(«*Land of the Dead*», 2005) – 64, 65

Ромм, Михаил – 120

👁 «Обыкновенный фашизм» (1965) – 120

Руденко, Владимир – 93

Руднев, Вадим – 70

Рурк, Микки (*Mickey Rourke*) – 157

Руссель, Раймон (*Raymond Roussel*) – 212, 214, 221

Руссо, Жан-Жак (*Jean-Jacques Rousseau*) – 213

Рыбчинский, Збигнев (*Zbigniew Rybczynski*) – 92, 93

Рэдфорд, Майкл (*Michael Radford*) – 73

👁 «1984» («*Nineteen Eighty-Four*», 1984) – 73

Рю, Даизуке (隆 大介, *Daisuke Ryu*) – 179

Сад, Донасьен Альфонс Франсуа де (*Donatien*

Alphonse François de Sade) – 45, 144, 145, 149

Садуль, Жорж (*Georges Sadoul*) – 102

Сандрар, Блез (*Blaise Cendrars*) – 103

Сапир, Эстебан (*Esteban Sapir*) – 115

Сартр, Жан-Поль (*Jean-Paul Charles Aymard Sartre*) –
37, 38

Силезиус, Ангелус (*Angelus Silesius*) – 94

Синген, Такеда (武田信玄, *Takeda Shingen*) – 175-185

Скотт, Ридли (*Ridley Scott*)

👁 «Чужой» («*Alien*», 1979) – 41

Сократ (Σωκράτης) – 19, 188, 189

Соссюр, Фердинанд де (*Ferdinand de Saussure*) – 36, 111

Софокл (Σοφοκλῆς) – 59

Спиноза, Бенедикт (ברוך שפינוזה, *Benedictus Baruch Spinoza*) – 15-19, 21, 27

📖 «Этика, доказанная в геометрическом порядке» («*Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*», 1677) – 18

Старевич, Владислав (*Wladyslaw Starewicz*) – 115

Стасюк, Анджей – 74

Стеллинг, Йос (*Jos Stelling*) – 7, 21

👁️ «Рембрант: Портрет 1669 года» («*Rembrandt Fecit 1669*», 1977) – 21

Тарковский, Андрей – 7, 81, 85, 88, 133, 134

👁️ «Сталкер» (1979) – 133

Терентьев, Андрей – 132-135

👁️ «Нафта» (2008) – 133-135

Толстой, Лев – 102

Торнаторе, Джузеппе (*Giuseppe Tornatore*) – 115

Триер, Ларс фон (*Lars von Trier*) – 7, 72, 115.

👁️ «Танцующая в темноте» («*Dancer in the Dark*», 2000) – 72.

Трюффо, Франсуа (*François Truffaut*) – 108, 110, 112, 115

👁️ «Американская ночь» («*La Nuit Américaine*», 1973) – 112

Турнбулл, Стефан (*Stephen Turnbull*) – 181

Турне, Жак (*Jacques Tourneur*)

👁️ «Я гуляла с зомби» («*I Walked with a Zombie*», 1943) – 59

Тынянов, Юрий – 104, 111, 112

«**У** каждого свое кино», 35 режиссеров («*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film*», 2007) – 115

Уайет, Эндрю Ньюэлл (*Andrew Newell Wyeth*) – 124-129

Уорхол, Энди (*Andy Warhol*) – 93, 95, 96

Уэллс, Орсон (*Orson Welles*) – 115

Фабр-Васса, Клодин (*Claudine Fabre-Vassas*) – 49

Фассбиндер, Райнер Вернер (*Rainer Werner Fassbinder*) – 28, 29

Феллини, Федерико (*Federico Fellini*) – 110-112, 114, 115, 192

👁️ «8 с половиной» («*8½*», 1963) – 110, 192

👁️ «Клоуны» («*Clowns*», 1970) – 112

Феррери, Марко (*Marco Ferreri*)

👁️ «“Пир” Платона» («*Il Banchetto di Platone*», 1988) – 7

Фиггис, Майк (*Mike Figgis*) – 87, 92, 96, 97

👁️ «Тайм-код» («*Timecode*», 2000) – 96, 97

👁️ «Отель» («*Hotel*», 2001) – 97

Форгач, Петер (*Peter Forgacs*)

👁️ 📖 «“Трактат” Витгенштейна» («*Wittgenstein Tractatus*», 1992) – 7

Форман, Милош (*Milos Forman*) – 73

👁️ «Пролетая над гнездом кукушки» («*One Flew Over the Cuckoo's Nest*», 1975) – 73

Фрейд, Зигмунд (*Sigmund Freud*) – 7, 35, 36, 40, 41, 59, 63

📖 «Три эссе по теории сексуальности» («*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*», 1905) – 35

📖 «Исследование истерии» («*Studien über Hysterie*», 1895); [совместно с Йозефом Брейером (*Josef Breuer*)] – 40

Фридкин, Уильям (*William Friedkin*) – 141

👁️ «Изгоняющий дьявола» («*The Exorcist*», 1973) – 141

Фуко, Мишель (*Michel Foucault*) – 74, 75, 89, 141

Фульчи, Лучио (*Lucio Fulci*)

👁️ «Пожиратели плоти» («*Zombi 2*», 1979) – 60

Хайдеггер, Мартин (*Martin Heidegger*) – 99

📖 «Бытие и время» («*Sein und Zeit*», 1927) – 8

Херцберг, Людвиг (*Ludwig Hertzberg*) – 114

Хичкок, Альфред (*Alfred Hitchcock*) – 81, 117

👁️ «Окно во двор» («*Rear Window*», 1954) – 38, 39

Ховард, Рон (*Ron Howard*) – 72

- 👁 «Игры разума»
(«*A Beautiful Mind*», 2001) – 72

Ходоровски, Алехандро (*Alejandro Jodorowsky*) – 160-167

- 👁 «Фандо и Лис»
(«*Fando y Lis*», 1968) – 161, 162, 164-167
- 👁 «Крот» («*El Tоро*», 1970) – 160-162
- 👁 «Священная гора»
(«*The Holy Mountain*», 1973) – 160-162
- 👁 «Святая кровь»
(«*Santa Sangre*», 1989) – 160, 162, 163

Холл, Джон Уитни (*John Whitney Hall*) – 178

Холл, Стюарт (*Stuart Hall*) – 33

Цивьян, Юрий – 107, 112, 113

Чаплин, Чарльз (*Charles Chaplin*) – 115

Шаброль, Клод (*Claude Chabrol*) – 108

Шапиро, Александр – 13-29

- 👁 📖 «Цикута» (2002) – 14, 25, 29
- 👁 📖 «Нарру реопле» (2005) – 15, 29
- 👁 📖 «Спиноза» (2007) – 15, 26, 29
- 👁 📖 «Кастинг» (2008) – 24, 29

Шарко, Жан Марен (*Jean-Martin Charcot*) – 37

Шахин, Юсеф (*ني هاش فسوي, Youssef Chahine*) – 115

Шванкмайер, Ян (*Jan Svankmajer*) – 144, 149

- 👁 «Безумие» («*Sílení*», 2005) – 144-149

Шекспир, Уильям (*William Shakespeare*) – 177

Шестов, Лев – 19

Шкловский, Виктор – 104, 118

Шнайдер, Роми (*Romy Schneider*) – 155

Шопенгауэр, Артур (*Arthur Schopenhauer*) – 27.

Штрауб, Жан-Мари (*Jean-Marie Straub*) – 208, 209.

Эйзенштейн, Сергей – 105, 106.

- 👁 «Броненосец “Потемкин”», 1925 – 106.
- 👁 «Октябрь», 1928 – 105.

Эйнштейн, Альберт (*Albert Einstein*) – 105, 198.

Эйхенбаум, Борис – 104, 118

Эко, Умберто (*Umberto Eco*) – 33, 116, 125

Экхарт, Мейстер (*Meister Eckhart*) – 99

Эпштейн, Жан (*Jean Epstein*) – 95, 104

Юм, Дэвид (*David Hume*) – 19

Юнг, Карл Густав (*Carl Gustav Jung*) – 164

Якобсон, Роман – 104, 119

Ямпольский, Михаил – 54, 109, 110, 113, 114

Янсен, Мариус (*Marius V. Jansen*) – 178

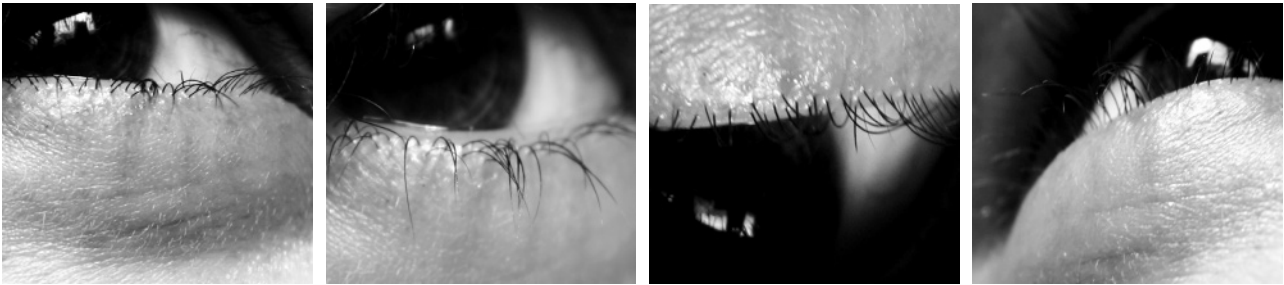


Философско-культурологическое издание

el topos:

Как возможна философия кино?

Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты



Под редакцией
Дмитрия Петренко и Лидии Стародубцевой

Художественное оформление и дизайн
Лидии Стародубцевой

El Topos Cinema Club Foundation

el.topos.club@gmail.com
www.eltopos.blogspot.com

Не предназначено для коммерческого распространения

Подписано к печати 13.03.2009. Формат 84x84 1/16.
Усл. печ. л. 13,6. Гарнитура «Palatino Linotype». Печать лазерная. Заказ № 97. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Современная Печать»
на цифровом лазерном издательском комплексе Rank Xerox DocuTech 135.
Адрес: Харьков, ул. Лермонтовская, 27. Тел.: (057) 752 47 90



24680