

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Чистякова Виктория Олеговна

КИНОЯЗЫК В КОНТЕКСТЕ
(АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ЭКСПЛИКАЦИИ)

09.00.13 – религиоведение, философская антропология и
философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук

Москва
2004

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	стр. 3-13
Глава 1. Кинореальность и отсутствие.....	стр. 14-30
Глава 2. Кинореальность и граница.....	стр. 31-48
Глава 3. Кинореальность и образ.....	стр. 49-72
Глава 4. Кино в культуре.....	стр. 73-92
Глава 5. Андрей Тарковский.....	стр. 93-105
Заключение.....	стр. 106-110
Библиография.....	стр. 111-117

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Данная работа посвящена анализу антрополого-эстетических и философских аспектов киноискусства в контексте (и в качестве контекста) тех процессов в культуре, которые начали свое формирование еще в конце девятнадцатого столетия и продолжают его вплоть до настоящего времени. Рассмотрение кино как явления культуры предполагает обращение к различным областям философского знания – и в первую очередь к философской антропологии, философии и истории культуры, эстетике.

Обращение к философской антропологии обусловлено сложностью и полифоничностью самого понятия культуры как комплекса эстетических, духовных и нравственных ценностей и особенностью понятия искусства как одного из составляющих культуры и условия ее развития. Кино, будучи, как принято говорить, самым молодым из искусств и постоянно опережая любую из возникающих относительно него философских и культурологических концепций, заставляет заново осмыслить роль искусства в процессе самоопределения человека и развития культуры.

Для того, чтобы понять, как меняется роль искусства в современном мире, необходимо дать такое определение искусству (в данном случае – искусству кино), которое не зависело бы от очередных этапов технического и художественного развития того или иного жанра. Ответ на вопрос о том, что есть кино вне его конкретных технических и художественных характеристик, позволит вплотную подойти к решению вопроса о «месте» киноискусства в системе современной культуры и, тем самым, к частичному решению вопроса о «месте» искусства как такового (поскольку кино выполняет и

специфические, одному ему присущие, функции, и задачи, общие всем видам искусства).

Так называемые «новейшие процессы в культуре» и, в особенности, постмодернизм заставляют пересмотреть роль искусства в свете «вопроса о местонахождении»: «находясь» в культуре, та или иная реальность (в том числе реальность искусства) граничит с другими реальностями, служит для них фоном или сама является на их фоне.

Иными словами, для современного состояния культуры как никогда актуален вопрос о соотношении контекста и текста, а также вопрос о языке, на котором тот или иной «текст» мог бы быть написан. Вопрос же о языке неизбежно приводит к понятию знака, который служит единицей отдельно взятого языка.

Язык, который служит определителем «местонахождения» некоторой реальности в «пространстве» культуры (культура в настоящем исследовании определяется прежде всего как ее «пространство», в котором, чтобы «быть», нужно «иметь место», то есть то, что «имеет место быть», находится в пространстве культуры), с некоторого момента по-новому начинает влиять на проблему соотношения «текст – знак». Этим моментом и является момент рождения кино: по словам В. Шкловского, кино если на что-то и похоже, то на китайскую живопись, которая находится где-то посередине между рисунком и словом. Реальность, язык которой, даже не будучи полностью обнаружен, сумел поставить под вопрос понятия текста и знака, содержит в своей природе ключ к новому пониманию культуры как «пространства»: местонахождение той или иной реальности, оказывается, не статично и способно к «движению». Перемещения в пространстве культуры подразумевают в том числе и новые процессы в сфере этики, поскольку они включают в себя перемещения по шкале ценностей. В качестве примера здесь, опять же, можно привести постмодернизм, при котором реальности, по

существованию отнюдь не равнозначные, в определенном смысле становятся совершенно равноценными.

Таким образом, феномен кино актуален тем, что, будучи, по сути, одной из реальностей, «имеющей место быть» в пространстве культуры, он позволяет делать выводы относительно всей культуры в целом; выводы, распространяющиеся и на сферу художественной практики, и на сферу логико-философского анализа. Иными словами, кино есть ключ к современной культуре, в которой находится место и для нового искусства, и для новой этики, и для новой философии.

Степень разработанности проблемы

Вопрос об эстетической, этической, антропологической и прочих составляющих художественного ряда кино не раз затрагивался в работах теоретиков и практиков киноискусства начиная с самого начала двадцатого столетия. В русле философских и искусствоведческих работ можно выделить следующие наиболее крупные течения:

- Исследования в области культурологии и философии культуры (О. Аронсон, Р. Барт, А. Бергсон, Ф.И. Гиренок, Ж. Делез, М. Мамардашвили, Х. Ортега-И-Гассет, В.Л. Рабинович, М.Хайдеггер, и др.)
- Искусствоведение и эстетика кино (Л. Аннинский, Б. Балаш, В. Ждан, Н. Зоркая, Э. Линдгрэн, А. Монтегю, Я. Мукаржовский, В.Л. Рабинович, К. Разлогов, Д. Салынский, Ю. Тынянов, В. Шкловский и т.д.)
- Семиотический и лингвистический анализ (Ю. Лотман, К. Метц, Ж. Митри, П. Пазолини, В. Сальтини, Б. Успенский, Ю. Цивьян, С. Эйзенштейн, У. Эко, Р. Якобсон и пр.)

- Теоретические воззрения практиков киноискусства (Г. Александров, И. Бергман, С. Герасимов, Р. Клер, В. Пудовкин, М. Ромм, А. Тарковский, И. Хейфиц, С. Эйзенштейн и др.)

Эпоха «постмодернизма» дала материал для нового понимания феномена кино в совокупности его семиотических, ценностных, художественных, коммуникативных и прочих особенностей, выражающих природу искусства. История кино (как и любого другого искусства) есть во многом история теоретических воззрений относительно кино.

Предмет исследования

Предметом исследования в настоящей работе является аудиовизуальный ряд, характерный для искусства кино и не характерный для любой другой экранной реальности. Этот ряд рассматривается как некий антропологический эстетический текст, обозначаемый термином «кинореальность». В составе кинореальности исследуется «настоящее время» (поскольку содержание звукозрительного ряда кино переживается как происходящее «здесь и сейчас») и «художественный образ» (присутствие которого позволяет отнести кино к разряду искусств).

Цели и задачи исследования

Цель исследования – проследить процесс формирования художественной реальности, представленной искусством кино как «камертоном» культуры двадцатого столетия, и выразить ее специфику в

ряду реальностей других искусств. В связи с этим выдвигаются следующие задачи:

Рассмотреть понятия «время» и «длительность» в качестве основных моментов в интерпретации антрополого-эстетической и философской составляющих кинореальности.

Рассмотреть понятие художественного образа применительно к искусству кино и, на этом фоне, рассмотреть понятие поэтического как сущности киноискусства.

Рассмотреть искусство кино как некое неделимое целое, находящееся в ряду (в контексте и в качестве контекста) других искусств.

Методология

Методология данной работы определяется необходимостью поиска нового подхода к определению художественной реальности киноискусства как единого целого, не способного быть разделенным на составные части. Понимание кинореальности как неделимого целого (а не «синтеза искусств») дает возможность обнаружить «место» кинореальности в пространстве культуры, тогда как рассмотрение кино как «суммы слагаемых», напротив, уводит от кинореальности как таковой и заставляет говорить о реальности какого-либо другого искусства: живописи, фотографии, театра и так далее.

В процессе поиска такого определения кинореальности, которое позволяло бы удерживаться на ней самой, а не на чем-либо другом, происходит обращение к теоретическим работам по киноискусству и к отдельным кинокартинам режиссеров отечественного и зарубежного кинематографа.

В исследовании реализуется комплексный подход философско-антропологического, эстетического и культурологического анализа.

Сложность выбора методологии и следования ей обусловлена тем, что кино вовсе не то искусство, которое можно «поставить-перед-собой» для удобства исследования: невозможно привычно описать «ускользающую» реальность. Кинореальность представляет собой то, что происходит «здесь и сейчас», то есть «настоящее время», остановить которое, конечно же, нельзя. Однако вести речь о каком-либо предмете можно только в том случае, если этот предмет удастся «остановить во времени», зафиксировать как неизменяемый хотя бы на время разговора о нем. Единственное, что не удастся остановить во времени, – это само время. В этом состоит главная сложность выбранной методологии: попытка зафиксировать «настоящий момент времени» на время речи о нем. Для этого автор вводит в исследование такие понятия, как «отсутствие», «выразительный ряд», «граница».

Такой подход позволяет выявить специфику художественного образа, выражаемого искусством кино: «настоящий момент времени» здесь равен моменту «выговаривания поэтического слова». Мгновение равняется мгновению.

Найденное равенство дает возможность воспринимать и исследовать кино одновременно и как философско-антропологический феномен, и как эстетический образ.

Новизна исследования

Новизна данного исследования заключается в рассмотрении звукозрительного ряда кино как знака, состоящего из множества

разнообразных текстов, что позволяет судить о кино как едином эстетическом образе. Рассмотрение кинореальности как знака делает возможным вывод относительно культуры в целом: есть вещи (говоря языком Канта) на которые не удастся указать прямо, остается лишь указать место, где их следует искать. К числу таких вещей принадлежит и искусство кино: кинореальность есть «знак», постоянно существующий «здесь и сейчас», но «указать прямо» на настоящее время не удастся. Вопрос же о «местонахождении» позволяет определить культуру как «пространство».

Понимание кинореальности как «знака» настоящего времени приводит к рассмотрению кино как особого способа существования поэтического. «Неуловимость мгновения» здесь начинает равняться «неуловимости образа».

Такое понимание также дает возможность выявить специфическую функцию киноискусства как «двойника-антипода» настоящего времени: если мгновение настоящего дарит нам мир и самих себя по частям, то кинематографические «здесь и сейчас», наоборот, собирают мир в целое. Под «целым» здесь подразумевается и закрытость для участия в нем (ведь невозможно «вмешаться в кинореальность»), и целостность художественного образа, к которому нельзя ничего добавить и у которого нельзя ничего отнять.

Теоретическая и практическая значимость работы

Исследование искусствоведческих текстов и работ по философии и культурологии показывает:

- Представления о киноискусстве как особой реалии современной культуры являются «точкой пересечения» различных гуманитарных

дисциплин, в которой происходит поиск определения культуры, ее языка, ее текстов. Сопоставление различных эпох развития кино, разных стилей и школ дает возможность рассмотреть кинореальность как единый и постоянно самому себе равняющийся «текст» (который при применении семиотического подхода оборачивается скорее «знаком»), независимый от конкретных исторических и технических условий создания кинокартин.

- Кинореальность представляет собой образ «мира как целого», в отличие от других искусств, которые в своих произведениях выражают возможность целого как такового (но не мира как целого). В этом смысле кино выступает своеобразным «противовесом» постмодернизму, при котором мир «распадается на части».

- Искусство кино существует в тесной взаимосвязи с другими видами искусств, и наиболее продуктивным оказывается рассмотрение его не как «синтеза» искусств, а как находящего в контексте других искусств и в качестве контекста для них.

Апробация

Отдельные положения диссертации были изложены в докладе на конференции «Творение, творчество, репродукция», проведенной Российским Институтом культурологии в 2002 году, и представлены в двух статьях. Данные материалы могут быть востребованы при изучении искусства кино в рамках искусствоведения, культурологии, философии культуры и смежных дисциплин.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы.

Основное содержание работы

Во *введении* обосновывается актуальность темы исследования, формулируются цели и задачи исследования, определяется структура работы и выбирается методология исследования.

Глава I «Кинореальность и отсутствие» посвящена анализу взаимоотношения текста и знака применительно к искусству кино. В данной главе анализируется возможность существования киноязыка как средства выражения определенной художественной реальности. Делается вывод о том, что кинореальность следует рассматривать как знак (того, что находится за кадром, то есть того, что постоянно отсутствует), состоящий из множества текстов.

Глава II «Кинореальность и граница» на основании сделанного ранее вывода о том, что кино есть выражение отсутствия, исследует кинореальность как некую длительность и одновременно визуализацию этой длительности.

Структура кинореальности включает способ существования прошлого (в виде чередования планов) и способ существования будущего как дпящегося отсутствия. Одновременная визуализация способа существования прошлого и способа существования будущего порождает визуализированную границу между ними: настоящее время (что и представляет собой реальность киноэкрана).

Глава III «Кинореальность и образ» представляет собой попытку найти «точку пересечения» настоящего времени и художественного образа: кино есть «поэзия вне знаков», то есть поэзия, не стесненная рамками того или иного жанра и знаков, ему присущих.

Образ в кино включает одновременно «ясность» и «прозрачность» (свойства, определяющие принадлежность к миру художественных образов: «ясность» как «чистота формы», то есть завершенность, и «прозрачность» как «окно в бесконечность»). «Образ» есть некое «пограничное состояние», подразумевающее, с одной стороны, «окончательную завершенность» (ясность формы), а с другой стороны, «бесконечную незавершенность». Кинореальность присутствует там, где налицо совпадение «неуловимости мгновения» и «неуловимости поэтического».

Глава IV «Кино в культуре» посвящена поиску «места кинореальности» в контексте других искусств и также в качестве контекста для них. Дается определение культуры как «пространства», состоящего из отдельных «частей». Есть вещи (вспоминая слова Канта, произнесенные им в «Критике способности суждения»), на которые не удастся «указать прямо», остается лишь обнаружить «место, где их следует искать». Если не удастся «остановить миг», то можно постараться отыскать его «среду обитания», ведь «настоящее время» кинореальности имеет непосредственное отношение к искусству. То есть, будучи искусством, кино волей-неволей оказывается «в ряду» реальностей других искусств: у кино есть свое «место». Указание «места» кинореальности позволяет лучше понять специфические процессы, происходящие в «пространстве культуры»; процессы, которые привели однажды к появлению «зеркала» настоящего времени и поддерживают такое положение вещей по сей день.

Глава V «Андрей Тарковский» анализирует конкретную практику поиска образности киноискусства и образа самого искусства кино.

В *заключении* подводятся итоги проведенного исследования.

В целом вся работа представляет собой различные уровни антропологического приближения: переживание зрителем происходящего на экране как происходящего «здесь и сейчас», переживание зрителем кинореальности как художественной целостности (эстетическая составляющая восприятия искусства кино), потребность в кино как в «альтернативном настоящем» и, наконец, «взгляд в другой стороны», со стороны кинорежиссера.

В ходе работы были прослежены отдельные аспекты формирования теоретических воззрений на искусство кино и их связь с философией культуры. При рассмотрении поставленной проблемы были затронуты такие философско-антропологические понятия, как текст, язык, граница, явление, отсутствие и так далее.

В результате работы поставленные задачи были выполнены, но остается еще много неразработанных пластов, которые были намечены или слегка затронуты в данном исследовании (например, проблема установления границ между различными сферами художественного выражения и, в связи с этим, проблема интертекстуальности и гипертекстуальности в искусстве, а также проблема «авторства» применительно к современной ситуации в культуре).

1. КИНОРЕАЛЬНОСТЬ И ОТСУТСТВИЕ

«Из хорошего кино можно извлечь все.»

Лев Аннинский

Настоящая глава ставит целью предложить новый подход к проблеме выявления киноязыка как средства выражения определенной художественной реальности. Какая последовательность элементов (и каких именно элементов) позволяет существовать «кинозначению»? И что может подразумевать в том или ином случае сам термин «кинозначению»? Любое искусство являет собой последовательность элементов, пример же кинематографа даем нам, помимо видимой очередности звуковых и визуальных составляющих, еще и последовательность «моментов настоящего времени». Хотя «момент настоящего» – всегда один, свершающийся здесь и сейчас. Отсюда вытекает главная проблема обнаружения киноязыка: рассматривать ли его как средство для написания некоего «кинотекста» (что с неизбежностью приводит к поискам единицы этого «текста», то есть к составляющей «киноязыка») или, наоборот, пытаться представить кинореальность как «единицу», нечто неделимое (как мгновение настоящего), содержащее в себе множество различных «текстов». Здесь налицо проблема соотношения «части» и «целого»: что считать «текстом», а что – «единицей» этого «текста»? В связи с этим необходимо пересмотреть «знаковый» характер вещей: любая вещь есть прежде всего знак самой себя, то есть вещь изначально (до всех ее внешних по отношению к ней обозначений) обладает некой «выразительностью». На этой особенности вещей быть «изначально выразительными» во многом выстраивается характер художественной реальности киноэкрана. Здесь же возникает вопрос

о том, какая составляющая знака, изобразительная (картинка) или письменная (слово) является преобладающей в киноповествовании. Ответ на этот вопрос позволит по-новому «приблизиться к кинореальности», то есть определить, с чем мы имеем дело, «приближаясь» к ней, и указать ее «место» в ряду других искусств.

1.1. Время, в каком контексте о нем ни говори, есть осуществление последовательности. И наоборот: последовательность – осуществление времени. «Последовательно» – «по-следам». Время – это, по сути, его же собственные «следы», «последовательность следов времени». «После, «до». На фоне последовательности может быть выражена одновременность. Так называемый «фон последовательности» – это, вообще говоря, кладезь возможностей для чего бы то ни было.

Любая разновидность искусства, а также литература предлагает ту или иную продуманную последовательность элементов, очередность частей; вопрос же заключается в том, что способно выступать в качестве такой «части», то есть, что представляет собой в каждом отдельном случае «элемент последовательности»? Ведь «элемент последовательности» выступает как «знак», а «знаки» склонны представлять собой некое «организованное множество».

Речь, конечно, идет о киноязыке, точнее, о самой его возможности. Ведь, кажется, сам процесс развития кинематографа предоставил киноязыку шанс состояться. Андре Базен в своем анализе, посвященном появлению звука в кино и его влиянию на мировой кинопроцесс, акцентировал различие между двумя режиссерскими «стилями», имевшими место уже в немом кинематографе. Во-первых, сформировалась традиция «деформирования» (произвольного конструирования) реальности при помощи имеющихся киносредств, и главным здесь становился смысл, который намерен был

продемонстрировать режиссер (С. Эйзенштейн, Л. Кулешов); вторая, менее, может быть, заметная традиция – это традиция «фиксирования» реальности, которая не подразумевала «жесткого» режиссерского замысла и, казалось бы, стремилась выразить действительность «в формах самой действительности», причем сделать это максимально правдоподобно (Р. Флаэрти, Ф.-М. Мурнау, Эрих фон Штрогейм). И, если в рамках первой традиции практически не ощущалось потребности в появлении звука, так как желаемые цели вполне могли быть достигнуты при помощи имеющихся киносредств, то вторая традиция переживала отсутствие звука как проблему, ведь выражаемая реальность таким образом лишалась одной из ее важнейших составляющих. Однако, обоим направлениям, несмотря на их существенное различие, удавалось в равной мере и с равной выразительной силой передавать то, что Ю. М. Лотман, к примеру, назвал бы «кинозначением». Хотя кинореальность в обоих случаях была сформирована разными способами, различные «значения» воспринимались зрителем одинаково четко. «Кинозначения» в понимании Лотмана будут в дальнейшем охарактеризованы как «акценты»: в данном случае подчеркивается их множественность; но есть еще «кинозначения» как значения, возможное только в единственном числе, которое вытекает из переживания кинореальности как целого. Ведь несмотря на то, что кинореальность есть всегда «часть», она есть в то же время всегда некое художественное «целое», поскольку имеет отношение к искусству.

Возникает вопрос о самой природе кинозначения как результата переживания художественной целостности. Ясно, что не существует единого «способа передачи» этого «значения» (если в эпоху немое кино таких способов было, условно говоря, только два, то с появлением звука их количество уже с трудом поддавалось описанию). Но «природа» различных «кинозначений», по-видимому, содержит нечто общее. И даже не «оптическая культура» создает эту однородность природы кинозначений

(«оптическая культура», как выразился бы Б. Балаш, подразумевает то, как зритель «приучен» воспринимать последовательность фрагментов киноленты. Но никакая «оптическая культура» не поможет, а, скорее, даже помешает при просмотре, например, кинокартины «Зеркало» Андрея Тарковского); кинозначение при ближайшем рассмотрении оказывается очень тонкой «материей», которой совсем не просто дать однозначное определение. Хотя, одно, ироничное довольно-таки, определение дать можно: никто не будет спорить, что кинозначение – это значение, выраженное при помощи киноэкрана, и невозможное вне его.

Здесь интересно другое: в чем его сугубо, или даже «слишком», кинематографическая сущность (в каком-то смысле, кинозначение должно быть «слишком» кинематографическим, чтобы случайно не быть каким-либо еще)?

Как осуществляется кинозначение?

Это, по сути и есть вопрос о выразительных средствах кино и о возможности существования киноязыка.

Что в своем распоряжении имеет кинореальность?

Конечно, последовательность (кадров, элементов внутри кадра, планов, деталей и так далее). Плюс возможные на ее фоне: одновременность (событий, действий, предметов и тому подобное), повторение (специфика которого может принимать очень неординарные формы), взаимоперетекающие «фиксация» – «деформация» («фотографический» момент и «произвольное конструирование» элементов действительности).

Что может выступать в качестве элемента последовательности (и, следовательно, одновременности, повтора и так далее)?

В общем-то, все, что угодно. Любая визуализированная деталь или ее отсутствие. Или ее противоположность, как отсутствие, выраженное до конца: «предельное» отсутствие.

Деталь, ее отсутствие, ее противоположность.

Присутствие, отсутствие, «выраженное» отсутствие.

Нарушение той или иной последовательности рождает акцент. Акценты, в свою очередь, создают последовательность нового уровня. Кинореальность – это и есть в каком-то смысле «последовательно расставленные акценты». (Зигфрид Кракауэр, который полагал, что основное понятие, раскрывающее кинематографическую природу, – это понятие «движения», приводит в пример А. Довженко: в фильмах «Арсенал» и «Земля» несколько раз останавливается ход действия, а затем продолжается после короткой паузы. Возникает эффект «удара», который сопровождается ощущением внезапно наступившей пустоты. Эффект «удара» возникает оттого, что натиск прерванных движений персонажей слишком силен, чтобы сразу перестать его чувствовать. Движение продолжает ощущаться путем превращения внешней его динамики во внутреннюю. Таким образом, только кино, по мнению исследователя, позволяет совершать такого рода экскурсии в «царство неподвижности». Безусловно, данный пример удачно иллюстрирует мысль автора о роли движения в кинематографе, но он не менее удачно иллюстрирует и то, что кинематограф, судя по всему, склонен создавать свои акценты путем нарушения последовательностей абсолютно любого уровня: цветной кадр – черно-белый кадр, движение – неподвижность, визуальный ряд – темнота, звуковой ряд – тишина и так далее)

Расстановка акцентов скрыто предполагает присутствие ритма. Но акцент – это еще не кинозначение. Акцент – это «эффект деформации на фоне привычной последовательности», а в качестве последовательности, вызывающей привыкание можно, как уже говорилось выше, задать «все, что угодно».

Следовательно, выразительные возможности кинематографа так или иначе подразумевают, образно выражаясь, «игру в присутствие-отсутствие» разнообразных элементов. Почти «игру в прятки».

Так называемую «игровую составляющую» выразительного ряда кино невозможно недооценивать, поскольку, действительно, любая деталь, любой фрагмент реального мира может быть визуализирован вне его обыденного контекста и показан абсолютно иначе, в связи с другими вещами; так, детали реального мира могут быть лишены своей, так сказать, «утилитарности», то есть «функциональности», и могут стать... это совершенно отдельный вопрос, чем они могут стать; вопрос уже, скорее, «формы» или «чистой формы» (вне возможных функциональных зависимостей); именно вопросу «чистой формы» во многом была посвящена теория и практика Василия Кандинского, а также художников авангарда. Кинематограф способен в собственном «игровом стиле» продемонстрировать любую разновидность изобразительного искусства; авангард? пожалуйста, авангард, с его «языком форм самих по себе» (только кинореальность добавит сюда еще и «существование предмета во времени» как новую разновидность «формы самой по себе»); и таким образом можно еще очень долго уходить «далеко в сторону» от кинематографа, который будет демонстрировать все новые и новые свои «родственные связи» и прятаться за них. Собственная же его сущность – неуловима, казалось бы, как неуловимо настоящее время, которое и «есть», и его «нет». В этом и сложность, и подсказка.

1.2. Настоящее время – это одновременность «да» и «нет» (время, как кажется, вообще частично склонно определяться посредством самого же себя). «Да» прошлого (которое уже есть и есть постоянно) и «нет» будущего (которого нет то ли еще, то ли вообще).

В этом смысле кинореальность, которая «все время являет собой настоящее время», вносит определенную дискретность в традиционный поток «прошлое-настоящее-будущее», то есть любая «точка» времени (а понятие «точки» отсылает нас к пространству!) будет в ней «настоящим моментом».

Более того, кинореальность способна демонстрировать одни и те же, идентичные, моменты «настоящего времени» несколько раз: речь снова идет о «киноповторах». «Настоящий момент» - еще раз. В реальной жизни, конечно, «настоящие моменты» никогда не повторяются в неизменном виде, а кинодействительность такой возможностью располагает: возможностью повторять. Продублировать «настоящий момент». Вернуть прошлое как «снова настоящее» («настоящее» – это «всегда новое настоящее»). Почти, что «в одну и ту же реку войти дважды». И это будет действительно «одна и та же река» (образ «реки» удачен еще и тем, что он передает «текущую» природу настоящего момента; настоящее – это «текущее»). Загадочные свойства «киноповторов» дают массу возможностей, и одна из них налицо прямо сейчас: киноповторы – это, возможно, визуализация ритма (кино вообще склонно иногда визуализировать свои же собственные приемы). Однако подробный анализ ритмических структур и их свойств будет еще одной попыткой уйти «далеко в сторону» от кинематографа, на этот раз, наверное, в сторону музыки (реприза!), поэтому лучше остановим внимание на термине «визуализация», термине, который позволит нам, по крайней мере, оставаться «где-то на подступах» к существу кинореальности.

Киновизуализация «пространственных и временных структур». «Видео-» – признак пространственности; «быть видимым» означает существовать в качестве внешнего для нас явления («явление» – насквозь кантовский, конечно же, термин – очень точно передает суть вопроса: «явление» – то, что нам «является»). Явления «организуют» для нас

пространство и о пространстве мы судим благодаря наличию, опять же, явлений.

Но любое явление есть одновременно изображение (ведь сам реальный мир – это тоже «звукозрительный ряд», ничуть ни в меньшей степени, чем теле- или кинореальность, и любая вещь в нем есть прежде всего изображение самой себя).

Природу изображения составляет странная двойственность, поскольку изображение реализует и одновременность, и последовательность и делает это «в одно и то же время». С одной стороны, изображение существует как целостный визуальный знак, то есть существует «одновременно с самим собою», а с другой – изображение так или иначе подразумевает множество изображений, ведь пространство не может быть представлено посредством только одного визуального знака, который в таком «единичном» статусе и не существовал бы как «знак». Пространство организуется множеством изображений, которые, существуя «друг подле друга», «расчерчивают» его представляют собой не что иное, как визуализированные границы вещей. Именно тот факт, что изображение – это всегда граница между «одним» и «другим», дает «множественность» изображений как способ их «данности».

Одно «подле» другого, одно «после» другого. И вновь мы сталкиваемся с «последовательностью», в виде «следов времени» на вещах.

Эти «следы времени на вещах» и есть способ существования «вещей» как «множества».

Помимо того, что вещи есть в первую очередь знаки самих себя, у них есть еще множество обозначений «второго порядка», то есть «слов» и «картинок». Причем и «слово», и «картинка» могут быть выражены посредством друг друга: «дать устную картину чего-либо» и «изобразить разными средствами (в том числе актерскими!) то или иное слово». Так, «слово»-знак и «картинка»-знак демонстрируют очень интересную

взаимосвязь, которая и позволяет устанавливать отношения «с» вещами и «между» вещами.

«Картинка» прямо указывает на пространство и косвенно – на время. Слово – напротив – предстает как «свидетель времени» и менее явно – как «свидетель пространства».

Действительность – экспрессивна. (Зигфрид Кракауэр рассматривает фильм Люмьера «Политый поливальщик» как одну из первых в истории кинематографа попыток использовать камеру в художественных целях, при этом подчеркивается, что сюжет фильма как раз является очень «жизненным», действительность никак не «деформируется», а результате получается нечто, напоминающее уже «художественное целое»; Андре Базен замечает, что фотография заставила нас любоваться предметами, которые в обыденной жизни не привлекли бы нашего внимания; то есть в самой «действительности» уже заключена некая «избыточность»; даже если действительность просто фиксировать на кино- или фото пленку, ничего в ней не изменяя, то в ней все равно будет что-то, что испытывает потребность стать «художественным рассказом» о самом себе. «Просто» – не получается. Действительность – это не «просто действительность».)

Действительность экспрессивна, следовательно, семиотична.

Семиотичность заключена уже где-то в самой природе экспрессивности, поскольку каждая вещь (как уже говорилось выше) – есть изначально знак самой себя («выражение» самой себя). Еще до «произнесения ее имени».

Слово («свидетель времени») подразумевает множество слов, существующих последовательно. Но «последовательность» не есть свойство исключительно «слова», что-то похожее в этом отношении демонстрирует и «изображение» («картинка»).

Дело в том, что любая вещь – это прежде всего выражение ее самой как отдельной, отграниченной от других вещей, а любое ее обозначение в виде «слова» или «картинки» есть «вторичное» выражение ее отграниченности (экспрессивность экспрессивности).

Значит, «следы времени» (образно выражаясь) мы видим тогда, когда видим «одно» и «другое» (одно «подле» другого, одно «после» другого); «следы времени» – это, вообще говоря, границы.

По сути, нам дана только: вещь в виде ее экспрессивности. Вещь как «жертва собственной репрезентации», по выражению Жана Митри.

Экспрессивность, помимо «отграниченности», подразумевает еще и «неустойчивость» вещей, точнее, их «неуверенность» в самих себе, их потребность в «других» вещах для того, чтобы быть самими собой. «Быть самим собой» означает существование другого как «другого».

Экспрессивность провоцирует экспрессивность.

«Слово» и «изображение», будучи разновидностями знаков одной и той же вещи, являются «средствами выражения» вещи как данной в так называемых «пространственно-временных структурах».

Иными словами, у пространства и времени есть, образно выражаясь, «точка абсолютного неразличения».

Вся теория и практика Михаила Чехова была построена во многом на «слиянии» актерского пространства и времени, слиянии, производимого при помощи ритма, когда ритмическими долями служат участки физического пространства; в зависимости от ритма, который держит внутри актер, пересекающий (даже мысленно) пространство сцены, кульминация «внутренняя» (происходящая во времени) может выражаться в кульминации «внешней» (происходящей в определенной точке пространства); тот или иной внутренний ритм есть не что иное, как та или иная «скорость пространства».

Применительно к кинематографу похожую ситуацию описывал Ян Мукаржовский, обращая внимание на то, что пространство в кино дается в виде последовательности его фрагментов, то есть пространство дается посредством времени (так как именно время есть последовательность, «последовательность следов времени»). Пространство в кино, следовательно, также обладает определенной «скоростью», зависящей от «характера» последовательности его фрагментов.

Любой «знак», будучи выражением вещи, данной в «пространстве-времени», обладает в свою очередь «точкой абсолютного совпадения» визуального и аудиального.

Аудиовизуальность – свойство и «слова», и «изображения»: слово может быть как устным, так и письменным (изображенным), изображение может быть как визуальным, так и переданным посредством речи (устной или письменной).

Кинореальность: аудиовизуальный ряд, состоящий, в том числе, из «слов» и «изображений».

Но не только. Специфика именно кино-действительности в том, что она представляет сразу «двойной ряд» экспрессивности: уровень экспрессивности вещи как выражения только себя самой («фотографический» момент кинематографа; вещи, взятые как «только вещи», то есть как обозначающие только самих себя) и уровень «вторичной экспрессивности»: те «знаки» вещей, которые не есть сами вещи и которые позволяют существовать вещам как данным в «субъективных ощущениях», «настроениях» и тому подобном, то есть «знаки», из которых и составляется «художественное целое» и которые есть уже, безусловно, территория искусства. К числу последних и относятся, в частности, «изображение» и «слово».

Таким образом, один из возможных ответов на вопрос, что же такое кинореальность вообще, прозвучит так: *кинореальность – это удвоенная экспрессивность.*

1.3. Возвращаясь к рассмотрению возможности существования языка кино: «знак», тем более последовательность «знаков», неизбежно приводит нас к понятию «текста». Любой текст составляется из знаков, принадлежащих тому или иному языку.

Там, где существует текст, существует так называемое «повествование». Само по себе «повествование» естественным образом подразумевает присутствие последовательности знаков.

Более того: любое «повествование» подразумевает последовательность знаков, по «повадкам» своим очень тяготеющих к «слову».

Собственно «повествовательные жанры» подразумевают текст, состоящий из слов («знаков»). На определенном уровне такой текст (что особенно заметно на примере поэзии) начинает восприниматься как «целостный знак», подающий признаки «визуальности».

Изобразительные же искусства – которые, вообще говоря, воспринимаются прежде всего как «знаки», состоящие из множества «текстов» (текст красок, текст форм и так далее) – могут иногда вести себя в стиле «повествовательности». (Ю.М. Лотман: «Если рассмотреть такие образцы повествования живописными средствами, как иконы русского живописца XV века Дионисия "Митрополит Петр" или "Митрополит Алексей" (композиция икон однотипна), то нетрудно заметить, что композиция их включает два основных элемента: центральную фигуру святителя и серию расположенных вокруг этой фигуры изображений. Эта вторая часть построена как рассказ о житии святого. Прежде всего, она сегментирована на равные пространственные куски, каждый из которых

охватывает некоторый момент жизни центрального персонажа. Далее, сегменты расположены в хронологическом порядке, который задает также определенную последовательность чтения...» [1, стр. 5]).

Точка максимального расхождения между жанром «письма» и жанром «картинки» – в диаметрально противоположных отношениях между «текстом» и «знаком». Но это – ситуация «неустойчивого равновесия». «Слово» и «изображение» тяготеют друг к другу – «текст» и «знак» «меняются местами».

«Быть текстом» и «быть знаком».

Что в этом отношении является собой кинореальность?

Если кинореальность назвать «повествованием», значит, кинореальность есть некий «текст», и тут возможны бесконечные споры о том, что следует считать единицей этого «текста» (споры, которые способны увести очередной «ложной дорогой», на этот раз в сторону литературы и лингвистических теорий).

Видеофрагменты (кадры) действительно могут иногда вести себя, как слова в повествовательном жанре: по замыслу режиссера они могут сочетаться один с другим (или контрастировать), выделяться и, главное, повторяться (возможность повторов изначально присуща, казалось бы, исключительно миру слов).

Если бы весь мировой кинематограф придерживался «стиля» Сергея Эйзенштейна, то можно было бы, действительно, в качестве единицы киноязыка представить кадр, но кинокадры подчас трудно отделимы один от другого, а иногда и вовсе неразличимы. Поэтому попытка в этом направлении обнаружить основу киноязыка очень проблематична.

В то же время кинореальность – это преимущественно видеоряд, значит, речь идет о целостном «знаке», которым эта кинореальность является.

Текст или знак?

Слова, и без того обладающие двойственной, аудиально-визуальной природой, начинают вести себя тем более как изображения (в титрах немого кино значимым являлся шрифт и его изменения по ходу фильма, в звуковом кинематографе возникают еще более тонкие «знаковые» игры: визуализация различной степени интенсивности разных способов существования словесного текста, от письменного и печатного до устного и даже устного стихотворного); в изображениях усиливается и становится более заметной их «письменная компонента».

Изображениям становится присущ «словесный характер», а слова стремятся «быть изображенными». Здесь вспоминается высказывание В.Б. Шкловского о том, что кино, если на что-то и похоже, то на китайскую живопись, которая находится посередине между рисунком и словом.

Получается, что бесконечное множество «знаков», представляемых кинореальностью, совершенно несопоставимо с определением языка, которое подразумевает конечное количество закономерно повторяющихся знаков. «Конечное количество закономерно повторяющихся знаков» несравнимо с ситуацией кинематографа, в котором знаком может быть «все, что угодно» и в «какой угодно» последовательности. Кинореальность как будто изо всех сил сопротивляется попыткам обнаружить ее «язык», хотя вполне справедливо будет сказать, что она состоит из «знаков». Но это ничуть не те знаки, которые составляют тот или иной «язык» и способны быть единицами текста. Здесь совершенно особая ситуация взаимоотношений между знаком и его значением. Да, «знаков» – множество, но их «значения» – невыносимо таинственны. «Выражающее» – есть (его более, чем достаточно, его вообще – более чем...), а «выражаемое» – полнейший вопрос (а есть ли оно?). Оказывается, что «знаков» («выражающего») – избыток; а что же их «значения» («выражаемое»)??

* * *

Вывод отсюда, по-видимому, следует такой, что не существует никакой «кинореальности как текста» в том смысле, что не удастся определить язык, на котором этот текст мог бы быть написан.

Если кинореальность и называть «текстом», то это будет верно ровно настолько, насколько текст может существовать как «каждый раз новый текст», состоящий каждый раз из других, новых, знаков, даже если это одна и та же кинокартина, если смотрит ее один и тот же кинозритель: «быть произведением искусства» означает «быть каждый раз другим», новым, «восприниматься каждый раз заново», по-другому. Это, по сути, подразумевает, что кино есть искусство и что, вообще говоря, существуют признаки, характерные для произведений любого вида искусства, в том числе для искусства кино.

Кинематограф – это один неизменный отличительный признак (видеоряд) и бесконечные «средства выражения».

Кинореальность вся – не текст, но знак.

Она вся – знак.

Знак чего??

В общем-то, непонятно, чего: того, что «за» экраном.

Закадровый провал, *terra incognita*.

«Зона» в кинофильме «Сталкер» Андрея Тарковского. Непонятно, что, чему нет и названия.

Зону, говоря о фильме, «играет» Кайдановский (Сталкер), ведь никакими специальными киносредствами Зона нам не дана. Ее как будто бы нет совсем.

Но «знаком» Зоны становится Сталкер. С помощью Сталкера начинает для нас существовать «невидимое и невизуализируемое».

«За» кадром – то, что визуализировать невозможно. То, что всегда будет оставаться «за кадром».

Почему мы верим в существование Зоны? Потому, что очень доверяем Сталкеру.

Ему невозможно не доверять.

Сталкер – событие кадра.

Сталкер – «событие в кадре».

Он «экспрессивен вдвойне»: он и Сталкер, и знак Зоны.

Но событие не рождается в одной точке: необходима вторая. У видимой части события есть «невидимый вдохновитель».

«Обратная сторона Луны».

У Сталкера есть Зона, которая и делает его Сталкером. Он одинок и не одинок. Однако тут вот, что: Зона без Сталкера никому не интересна.

Да и что она такое, не будь Сталкера? Одним словом, непонятно, что, до которого, вообще говоря, никому нет дела. Ее попросту нет и об ее отсутствии никто даже не задумывается.

Но как только она «делает нам знак», у нас захватывает дух.

Она невероятно притягательна. И только с помощью ее одного-единственного знака – Сталкера – мы вдруг начинаем это ощущать.

Закадровый мир невероятно интересен. Чего там только нет. Можно только догадываться.

«За кадром» – то, что всегда отсутствует.

Отсутствие как таковое.

Кадр – знак того, что «за» кадром.

Кинореальность – знак не только самой себя (экспрессивность провоцирует экспрессивность!), отсюда – ее неустойчивость и острая потребность в продуктивной доверии со стороны зрителя.

Закадровая реальность способна только отсутствовать. Но у этого отсутствия есть знак, который выглядит примерно так: «Внимание! Вокруг – Зона». Таким образом, отсутствие закадровой реальности мы можем видеть.

Только кино есть выражение отсутствия.

Закадровый мир «выраженно отсутствует» в кадре.

«Бесконечность» выразительных средств кинематографа выражает «бесконечное» разнообразие мира. Бесконечное выражает себя посредством бесконечного.

Существо кинореальности – выражение (визуализация) постоянного сиюминутного отсутствия. Постоянство отсутствия.

2. КИНОРЕАЛЬНОСТЬ И ГРАНИЦА

*«Может быть, время,
в котором мне грезилось сколько тайн,
и действительно было таинственным.»*

Марсель Пруст

Вывод о том, что кино есть выражение отсутствия, подводит к пониманию кинореальности как некой длительности, а точнее, длительности и одновременно ее визуализации (выраженное отсутствие – это визуализированное отсутствие, то есть длиться и отсутствие, и его знак). Говоря о кинореальности, стоит заметить, что ее звукозрительный ряд организован точно таким же образом, каким организовано наше прошлое: память представляет собой чередование с различной скоростью крупных, средних и дальних планов. И этот же звукозрительный ряд есть выражение постоянного отсутствия, а именно – постоянно отсутствующего будущего, так как только непрерывное присутствие прошлого дает ощутить будущее как непрекращающееся отсутствие. Длющееся прошлое, длющееся будущее и граница между ними – настоящее время. Но «мгновение настоящего» служит также границей между длительностью «явлений внешних» и длительностью «явлений внутренних» (если прибегнуть к терминологии Канта): только в настоящем явления «внутреннего» и «внешнего» миров длиться одновременно. Иными словами, длительность существует в виде «пары длительностей» (прошлое – будущее, внутреннее – внешнее), и оттого, что свойством длиться обладает то, что имеет свою «пару», возникает мысль: длиться, по сути дела, только чистая «разность», или чистая граница. То есть настоящее время. В данной главе пойдет речь о том, как кинореальности удается быть «отражением настоящего» (то есть и «мгновением настоящего»),

и его же «визуализацией») и какие специфические черты способно открыть в реальности киноэкрана понимание настоящего времени как «границы».

2.1. Отсутствие. Которое прерывается тогда, когда прерывается его «знак» («сеанс окончен»). «Знак» отсутствия – длится, как и само отсутствие. Визуализированная длительность, за которой – длительность не визуализируемого. Длительность и – длительность.

«Пространственность» означает «временность». Неоднородность пространства – временна (каждая последовательность, организуя множественность отличающихся друг от друга вещей, есть «последовательность следов времени»). Однако неоднородность не должна оставаться «вне поля зрения», то есть она должна быть видимой неоднородностью. Ей необходимо быть воспринимаемой. Но неоднородность мы воспринимаем постольку, поскольку в ней существуют вещи, однородные самим себе. Вещь есть тождественная самой себе вещь, а тождественность вещей самим себе означает, по сути, что тождественны самим себе и «границы» между вещами. Сами по себе «границы» - также не чужды однородности. То есть, наряду с видимой «неоднородностью» (или помимо видимой «неоднородности»), в поле восприятия попадает и нечто «однородное», присущее вещам как в виде их самих, так и в виде «границ» друг для друга. И если «последовательность» означает осуществление неоднородности, то что позволяет вдруг иногда заговаривать об однородном? Как наряду с видимым неоднородным осуществляется однородное?

По-видимому, однородное кроется в самих вещах, которые отстаивают самих себя не только в качестве «границ» друг для друга. Внутренняя однородность вещей: они «одного-рода». «Родственность». Есть что-то, что их «роднит».

Но что способно проявлять себя как «чистая» однородность, объединяющая вещи?

Их длительность. Длительность, которая «просто длится». Вещи существуют как вещи, если они - «длятся», и в этом они абсолютно идентичны. Одинаковы. Однородны. «Границы» в виде вещей – длятся. Остаются неизменными в качестве самих себя. Границы – признак существования неоднородности. Признак того, что существует «одно» и «другое». То есть длится – разница. И, будучи «разными», длятся вещи.

Длящаяся разность вещей.

Постольку, поскольку они длятся, вещи – однородны. Родственны друг другу.

Ведь что наталкивает на мысль об однородном, когда налицо, казалось бы, сплошная разнородность (нескончаемое разнообразие)? Сам способ существования для нас разнородности.

Разнородность нужно заметить. Она должна «броситься в глаза», ее нужно «оценить», «констатировать как разнородность».

Она должна «пробыть для нас какое-то время самой собой», иными словами, она должна какое-то время для нас «продлиться».

Экспрессивность вещей существует как «длящаяся экспрессивность». Точнее, «продлевающаяся» экспрессивность. «Продлевание»: длительность «во-времени» и «в-пространстве». «Границы» вещей – это «продлевающиеся» границы. Разнородность есть «продлевающаяся разнородность».

Время дает о себе знать в виде «его же собственных следов», а «следы» - это нечто, что можно «увидеть». Это нечто «видимое» и, следовательно, длящееся.

Таким образом, длительность – это своего рода «визуализация времени». Именно потому, что длительность в большинстве случаев является

нам как «видимая» длительность. Ее можно «заметить». Длительность дана «в виде». В виде последовательности доступных ощущениям явлений. То есть у длительности есть свой «вид». Ее признак – «видимость».

Длительность оказывается своеобразной «кинолентой» времени.

А визуальность (тем более - киновизуальность) предстает как один из возможных признаков длительности.

По сути, единственный атрибут длительности – это все то, что можно отнести к «экспрессивности». Экспрессивность постольку экспрессивность, поскольку она «длится». Она есть «длящаяся неоднородность». Длительность – как «однородность неоднородного». Неоднородное длится, поскольку оно есть «видимое неоднородное».

Видимость неоднородного. Множественность «явлений». Можно сказать, что мы все время «сталкиваемся» с экспрессивностью (или даже мы на нее «наталкиваемся»). Она повсюду. Она «здесь и сейчас». Она есть то, что «бросается в глаза».

2.2. Время как, пользуясь кантовской терминологией, условие чувственного созерцания» явлений «внешних» и «внутренних» (Кант, как известно, акцентировал здесь явления «внутреннего порядка», то есть время есть в первую очередь условие созерцания «внутреннего» и косвенно – условие созерцания «внешнего»).

Явления «внутренние». Которые невозможно ощутить органами чувств, но которые все же – «экспрессия». Выразительный ряд. Так же, как и с явлениями «внешними», с явлениями «внутренними» мы – «сталкиваемся».

Однако это вопрос совершенно особого рода: «экспрессивность внутренних явлений». Точнее, «экспрессивность» - единственный неотменимый признак явлений «внутреннего ряда», признак, который сопоставим также и с «явлениями ряда внешнего». И «внутреннее» и

«внешнее» есть «экспрессивность». Во всем остальном эти два «мира» принципиально отличаются один от другого.

Мир явлений «внешних» в каком-то смысле лишен прошлого, как лишен и будущего, он есть «непрерывно длящееся настоящее». Прошлое вещей есть наша память о них, иными словами, прошлое вещей «есть в нас». Это «наше-о-них» прошлое. Будущее вещей есть наше воображение о них, будущее вещей также «есть в нас». По сути, «длящееся настоящее» вещей внешних обусловлено тем, что они «длятся-в-нас»; именно «в нас» существует их «прошлое» и «будущее». Говоря языком Хайдеггера о «вещах природы»: они встречаются, входя «во» время, которые суть мы сами.

Вещи – это, в определенном смысле, «вещи-в-нас». Их прошлое и будущее – «в нас». Только «внутри себя» можно увидеть то, какими вещи «были» (память) и какими они «будут» (воображение). Но «внутри нас» можно обнаружить также своеобразную «альтернативу настоящему времени» вещей: это сновидение. Сон есть то место, где могут встречаться ретроспекция и воображаемое. Сон есть их «точка неразличения».

Воспоминание, воображение, сон.

«Прошлое», «будущее», «настоящее».

Длительность «внешнего» как одного непрерывного «настоящего» и – длительность «внутреннего» как тоже «непрерывного настоящего», но такого «настоящего», фрагментами (кадрами) которого могут стать и «прошлое», и «будущее».

Время как, повторяя слова Хайдеггера, возможность для «прежде-себя-бытия-в-уже-бытии-при...».

Время как возможность.

Возможность для длительности. Время как возможность для длительности и – длительности.

Длительности «я» и – «не-я» («мира»); длительности явлений «внутренних» и – явлений «внешних».

И оттого, что длительностей – не одна, а две, возникает некая ...рассогласованность...

Время – возможность для рассогласованности, которая, в свою очередь, таит в себе другие, новые, возможности.

Кино было порождено, можно сказать, самим временем, и вот в каком смысле. Кино явилось, вообще говоря, для того, чтобы «согласовать длительности». То есть время, давая шанс для существования рассогласованности, закладывает в саму рассогласованность в том числе и способность к «согласию».

2.3. «Внутреннее» и «внешнее» как «согласие». Откуда возникает потребность искать в рассогласованности согласие; «через» рассогласованность приходиться к чему-то большему, нежели сама рассогласованность? Очевидно, что она есть «длящаяся рассогласованность», и поскольку она длится, она не может быть чем-то иным, кроме самой себя. Другими словами, здесь снова налицо «экспрессивность как провоцирующая экспрессивность», и, по-видимому, другой она быть и не может. Если в противопоставленной паре «неоднородное – однородное» назвать неоднородное экспрессивностью, а однородное – ее длительностью, то как же быть с тем, что длительностей – две? Ведь однородность потому и однородность, что она – одна, их не может быть несколько. Однородность – одна. А длительность, будучи «чистой однородностью», не одна. Их – две. Одна и – другая. Значит, снова – «экспрессивный ряд». Экспрессивность совершенно иного, нового, уровня. Выразительный ряд, состоящий всего из двух элементов. Тем не менее к нему применимо все вышесказанное относительно экспрессивности: экспрессивность этого уровня также есть

«длящаяся неоднородность». Разность двух длительностей – тоже длится. Это наводит на мысль, что длится может как раз не что иное, как разность, и только разность, то есть даже сама длительность, для того, чтобы длиться, должна быть «разной». Длительность длится, будучи разной, будучи «одной» и – «другой». Одна «подле» другой, одна «после» другой. Так формируется «пространство времени». Неоднородность – как намек на «пространственность». Как «отсылка к пространству». Время – возможность для длительности, то есть возможность для неоднородности (поскольку неоднородность есть длящаяся неоднородность), следовательно, возможность для пространства.

Только неоднородное способно длиться, и сама по себе длительность (поскольку она «тоже длится») неоднородна. Она – разная. По сути, длится только «разница». Разница – всегда разная, и в этом она однородна самой себе. Поэтому она одна. Разница – всегда одна. Она не может быть чем-то еще, кроме самой себя. И в силу того, что разница – всегда одна (а не две и более), она есть «чистая однородность». Таким образом, время, предоставляя возможность длительности длиться, сообщает однородность вещам как их постоянно однородную самой себе разность. Вещи длятся оттого, что длится разница между вещами. Длительность – как однородность, но такая «однородность», чистым примером которой может являться только сама «разность».

Разность – является. Бросается в глаза как «однородность неоднородного»; как то, благодаря чему вещи являются хотя бы знаками самих себя, то есть являются как минимум равными самим себе. Как минимум. А максимум – в том, что вещи (в отличие от «разницы между ними») могут быть также знаками чего-либо еще, даже собственной противоположности. То есть могут быть и не равными самим себе. Вещи есть «неоднородность однородного».

Провоцирующий характер экспрессивности вытекает, судя по всему, именно из одновременности осуществления неоднородного и однородного, «отрицания» и «утверждения», «да» и «нет». Одновременность «да» и «нет». Выше уже показана была очевидная точка их неразличения: настоящее время.

Настоящее время есть не что иное, как пример «чистой разницы». Разницы как таковой. Разницы между «одним» и «другим». Такой «разницы», которая, будучи "длительностью самой по себе», позволяет длиться одному и – другому. Длиться, значит, отличаться. Отличающиеся «да» и «нет». Настоящее время как граница между «да» и «нет», как разность «да» и «нет». Похоже, что все вышеупомянутые пары противопоставлений (однородное – неоднородное, внутреннее – внешнее, прошлое – будущее, «да» - «нет») существуют в определенной точке одновременно и вместе и именно в виде «разницы между одним и другим». Эта «точка» и есть «настоящее время».

2.4. Пьер Паоло Пазолини однажды мимоходом высказывает невероятно интересную мысль о том, что кинореальность организована точно таким же образом, каким организовано для нас наше прошлое: мы можем вспомнить одну конкретную деталь или чье-то лицо «крупным планом» и также можем воссоздать в памяти «общий» или «дальний» план какого-либо события, явления, картины; «планы» эти самопроизвольно чередуются и выстраиваются в кадры разной длины.

У каждого есть своя «кинолента прошлого». Поэтому сам способ восприятия реальности киноэкрана уже изначально нам присущ как одно из наших природных, казалось бы, свойств, ведь собственное прошлое существует для нас именно в виде своеобразной «киноленты». Или наоборот, кинореальность существует как визуализация способа существования прошлого?

Еще более загадочный вопрос заключается в том, как кинореальности удается существовать в качестве «настоящего времени», которое к тому же еще и «бросается в глаза»? Да, прошлое существует в виде «киноленты», у прошлого есть свой «вид», ведь прошлое, как уже говорилось, относится к экспрессивности «внутреннего ряда».

Прошлое экспрессивно. Оказывается, что кинореальность, при всем «внешнем» характере ее экспрессии, визуализирует то, что всегда существовало как «внутреннее». Сам способ существования «внутреннего» становится «экспрессивностью внешнего ряда».

И все же – «настоящее время». Одновременность «да» и «нет». «Да» прошлого – налицо; сам способ его существования «бросается в глаза» с удвоенной экспрессией. «Нет» будущего?? Здесь приходится противоречить Пармениду, утверждая, что «нет» («небытие») в каком-то смысле есть, о нем нельзя сказать наверняка, что его нет «вообще», его, скорее, нет «сейчас». То есть «нет» существует таким образом, что его не то что бы нет совсем, просто его нет в том смысле, что оно отсутствует. Ведь отсутствие еще не означает несуществование. «Нет» - отсутствие как таковое. Иными словами, «нет» существует очень своеобразно, как то, что постоянно отсутствует. О постоянно отсутствующем можно сказать только то, что оно постоянно отсутствует. Таков характер будущего времени. Будущее длится как отсутствие. Длительность отсутствия есть длительность будущего. Зрительным примером отсутствия как такового может служить закадровый мир, о котором нельзя сказать ничего, кроме того, что он (как уже было показано выше) «выраженно отсутствует в кадре».

Таким образом, кинореальность представляет собой сразу две длительности, разница между которыми «налицо». В общем-то, налицо именно наличие «разницы», то есть «настоящего времени»: ускользание настоящего момента как точка исхождения «да» и «нет». Кино

демонстрирует две несуществующие друг без друга длительности: прошлое как «постоянное выраженное присутствие» и будущее как «постоянно выраженное отсутствие», и «точка согласия» этой «рассогласованности вследствие двойственности» и есть «настоящий момент времени». Кадр. «Здесь и сейчас». Настоящее время есть «чистая разность». И наоборот: пример «чистой разности» есть не что иное, как (не более, но и не менее, чем) настоящее время. Поэтому кинореальность вообще есть видимая экспрессия настоящего. Визуализация способа существования прошлого и, посредством нее, визуализация способа существования будущего как отсутствия. Кадр – знак того, что «за» кадром. Длительность «прошлого» свидетельствует о длительности «будущего». «Прошлое» есть выражение настоящего отсутствия; прошлое есть «намек» на то, что отсутствует. И в этом смысле вполне справедливо будет сказать, что – «без прошлого нет будущего». То есть без прошлого будущего нет совсем и вообще, а при наличии прошлого оно... в данный момент отсутствует. Прошлое, будучи экспрессивным (будучи выразительным рядом в смысле «выразительное – рядом»: возможно – «близко», а возможно – «в одном ряду», «рядком»), не существует как исключительно знак самого себя. Оно еще и знак будущего, того, что в данный момент отсутствует. Если есть прошлое, значит, в определенном смысле, существует и будущее (экспрессивность не может не провоцировать экспрессивность). Отсюда – удвоенность выразительного аудиовизуального ряда кино, ведь кинореальность просто «делает видимым» сам способ существования настоящего времени («чистой разности», всегда разной и в этом всегда равной самой себе), способ, определяемый избыточным характером прошлого как экспрессии. Настоящее время – это «разность», «граница» и, по сути, это граница кадра (не монтажной единицы, а – экрана). Граница кадра – это, скорее всего, единственный существующий пример визуализированного настоящего времени. Возможно, что и

кинореальность-то понадобилась только для того, чтобы создать знак настоящего времени в виде длящейся границы кадра. Ведь как еще можно было настоящее время сделать видимым? Какой у него еще мог бы быть «вид»?

Его «вид» - это видимая граница. Для того, чтобы это осуществить, необходимо было визуализировать длительность прошлого, которое, при «искренней» его визуализации, тотчас же «вызывает к жизни» длительность будущего, и рассогласованность двух длительностей порождает на свет «границу между ними». Одну-единственную, ускользающую «границу».

2.5. Настоящее время. Таким образом, кинематограф оказывается «вдвойне» настоящим временем: он существует «здесь и сейчас» и вдобавок является еще и визуализацией тех же самых «здесь и сейчас». То есть «здесь и сейчас», конечно, другие, но в каком-то смысле они те же самые и единственные, ведь настоящее время – одно. И уж никак, казалось бы, не «еще одно», то есть «другое». И вот эта неожиданная, непредсказуемая способность настоящего времени быть «другим», быть «еще раз», длиться в качестве видимой «чистой разницы», длиться как визуализация самого себя и делает его однажды главным действующим лицом в непрекращающейся пьесе, которую можно осторожно назвать словом «культура». Здесь также уместно будет еще раз упомянуть выражение «пространство времени», именно пространство, со всеми постоянно ему присущими «видоизменениями длящихся границ», множественностью и разноплановостью. «Культура» - это, если можно так выразиться, «разные планы культуры». На «переднем плане» в какой-то момент времени появляется само время. Передний план: очень близко и есть возможность рассмотреть любую мелочь, каждый штрих и оттенок. Можно всматриваться и всматриваться. Угадывать завораживающую глубину за поверхностью или

видеть, что глубже этой поверхности ничего нет и быть не может (неважно, будет ли это ощущение поверхности как поверхности дна, то есть последнего рубежа глубины, или ощущение поверхности как «глади моря», а глубины не существует вовсе: все есть только поверхность и «под» поверхностью может обнаружиться только новая поверхность). Передний план дает ощущение того, что изображаемое находится как нельзя более «на поверхности». Руку протяни – и дотронешься. До чего? Конечно, до поверхности. Ведь невозможно дотронуться до глубины. Если до глубины можно дотронуться, то, значит, она обернулась ни чем иным, как поверхностью. Поверхность – рядом, «здесь и сейчас». Или – «здесь и сейчас» существуют как «поверхность», «на поверхности». Хотя бы поверхности экрана. Нельзя не отметить, что со всех точек зрения «поверхностный» характер кинематографа стал одной из возможных причин его бесконечного «ускользания за» поверхность других видов искусств: то, что «на поверхности», создает впечатление ложной очевидности, и отсюда – множество объяснений, привлекающих характерные закономерности из других сфер и множество соответствующих выводов. Очевидность поверхности порождает ощущение ее «понятности». Однако все как раз совершенно непонятно. Кинореальность всегда будет оставаться в чем-то совершенно непонятной, как не может быть «понятным» настоящее время, то есть то, что «ускользает». Настоящее время «ускользает». Оно и «уже есть и еще нет», и «еще есть, но уже нет». «Еще» и «уже». «Понять» ускользание не представляется возможным, так как момент понимания требует хотя бы кратковременной остановки того, что является предметом понимания. Остановки (хотя бы ненадолго) и фиксации этого предмета в качестве неизменного и равного самому себе. Но настоящее время как «чистая разность» равно себе как раз потому, что он «всегда разное». Как остановить «разность»? Само по себе время поэтому и не способно, казалось бы, стать

персонажем «культуры», ведь «культура» подразумевает как раз «кратковременные остановки». Для того, чтобы «остановиться», необходимо «найти место». «Перевалочный пункт». Места для такого рода «кратковременных остановок» дает пространство. «Пространство времени». А что же само по себе время?

Время как «возможность для пространства», демонстрирующего «длящуюся разность вещей». «Длиться, значит, отличаться». Пространство есть в каком-то смысле лишь «пространство времени», если под пространством понимать «наличную экспрессивность». То есть экспрессивность видимую, экспрессивность, которая налицо. Поскольку пространство оказывается таким образом своего рода «формой существования» экспрессивного, уместно будет говорить о нем именно как о «пространстве времени», ведь к экспрессивности относится не только «внешнее», но и «внутреннее», которое не имеет, вообще говоря, прямого отношения к пространству физическому. Но «внутренний ряд» экспрессивности составляют в том числе и видимые элементы внешнего пространства. Элемент «внешний» может стать «внутренним»: его можно вспомнить, увидеть во сне, вообразить.

Пространство можно назвать «пространством времени» в том смысле, что в нем дается все имеющее отношение к экспрессивности, и именно в этом смысле «пространство времени» есть «культура». Ведь остановку можно сделать только «в пространстве», ее нельзя сделать «во времени». Пространство (как и мир) не предоставлено нам целиком, мы встречаемся лишь с его частью. А «встреча» всегда подразумевает остановку, хотя бы недолгую. Следовательно, к «культуре» можно отнести все то, что мы для себя тем или иным образом «останавливаем», так как другого способа «встретиться» с экспрессивностью как выделенной частью, по-видимому, не существует. Весь вопрос заключается в этой «части». Существо «культуры»

заключается, возможно, в том, с какой именно частью происходят «встречи» и, тем самым, «остановки» в ходе странствий по просторам экспрессивности. Вопрос, где будет сделана «остановка» (что мы для себя выделим как «значимое», что мы зафиксируем как «самое экспрессивное» в общем ряду экспрессивности), есть вопрос «культуры».

Выразительный ряд дает возможность расставлять акценты. То есть выразительный ряд всегда есть «неравномерно выразительный ряд». Своеобразие «культуры» есть своеобразие «неравномерности», при которой на чем-то делается акцент, а на чем-то нет. «Культура» - это «расставление акцентов».

Настоящее время являет пример длительности как «чистой разности», то есть настоящее время есть то, что никогда не бывает равным самому себе, всегда от самого себя отличается и является новым по сравнению с самим же собой (и в этом заключается его с самим собой однородность и его единственность); именно поэтому с настоящим временем невозможно «встретиться», его невозможно «остановить».

Настоящее время есть то, с чем невозможно «встретиться». Времени для этой встречи нет (как ни парадоксально это звучит). Время есть только для прошлого и для будущего, с которыми как правило и происходят «встречи». Именно поэтому «культура» - во времени (настоящем), но не (настоящее) время – в «культуре».

Настоящий момент – один в своем роде. На нем не сделать акцент, не запечатлеть его в качестве «выделенной части» (и тем самым создать из него «макет»), он есть «длительность длительности» (или «разность разности», или «экспрессивность экспрессивности»). Оказалось, что единственное, что можно предпринять в отношении настоящего времени, - это «дать его отражение». Время невозможно «остановить», но оказалось возможным его «отразить».

В 1895 году в Париже на бульваре Капуцинов у настоящего времени появляется «зеркало».

2.6. Для того, чтобы существовало отражение, необходима соответствующая поверхность (согласно хотя бы законам физики). Независимо оттого, скрывается ли за этой поверхностью самостоятельная глубина или нет. В случае с кино мы имеем дело с поверхностью экрана, поверхностью, обладающей определенными таинственными свойствами. Что же представляют собой в данном случае свойства «поверхности, способной к отражению»?

По сути, кинематографу изначально присуще свойство «зеркальности» уже в силу того, что зеркало всегда отражает не совсем то, что есть на самом деле. Зеркало создает двойник, который хоть на чуть-чуть, но отличается от оригинала. Суть вопроса заключается в этом «чуть-чуть». *Деформация*, которая изначально лежит в основе кинематографичности. Которая лежит даже в основе фотографичности, так как сфотографированный предмет в момент вспышки уже отстал от самого себя и далее способен только «отставать от самого себя» все больше и больше. Однако деформация, порождаемая зеркальным отражением, не есть деформация фотографии, ведь никакого «отставания» зеркало не создает, наоборот.

Зеркало существует как зеркало только тогда, когда ему есть что отражать. Иными словами, отражение предмета может существовать только одновременно с самим предметом. Таким образом происходит *одновременность* предмета с самим собой как другим. Если «одновременность с самим собой» можно назвать неременным «условием существования» предмета как предмета, то одновременность с «самим собой – другим» есть, похоже, признак присутствия зеркальной поверхности. Другой признак зеркальности заключается в том, что отражение всегда есть

лишь отражение части, а не всего предмета целиком, и в этом еще раз выражается «родство» зеркальной поверхности с поверхностью экрана, которая также всегда показывает только «часть».

Зеркальность создает одновременность предмета с самим собой как другим уже потому, что предмет, отражаясь, вынужден существовать наряду с самим собой как частью самого себя, а часть предмета и предмет есть, вообще говоря, «два разных предмета». Но даже часть предмета, обращенная к зеркалу, и она же, отраженная в нем, не будут равны друг друга, а будут чуть-чуть – отличаться. Или отличаться сильно, в зависимости от «характера» зеркала. А оно может быть неровным или мутным. Или треснутым. Или даже кривым. И тут вступает в силу третий момент, определяющий таинственный характер зеркальности: *узнавание*.

Узнавание, несмотря на то, что отражение всегда есть отражение только части предмета и что даже эта часть отличается от соответствующей части оригинала. Узнавание в себе-другом самого себя. К себе – через другого. Или: к себе через другого как самого себя. Но если к самому себе прийти через себя-другого, то будет ли это то же самое «я», от которого ушли? Или, проделав такой путь, невозможно вернуться и застать «я» в совершенно неизменившемся виде? Уже тот факт, что к самому себе можно «вернуться», наводит на мысль о том, что во время собственного отсутствия с собственным «я» могло что-то и произойти. Во всяком случае, существует такая возможность.

Отражение времени. Казалось бы, сложно об этом говорить, не ставя в кавычки само выражение: «дать отражение времени». «Дать время как отражение». «Дать время». Что, судя по всему, и делает кинореальность: «дает время», причем делает она это «просто так», просто берет и «отдает время», а точнее, она его «отпускает». И это отпущенное в собственное отражение время чем-то «оборачивается». Какой-то одной из своих

всевозможных «сторон». Поворачивается к нам одной из своих бесконечных «поверхностей». Время, брошенное в зеркало экрана, возвращается другим. Это потому, что если посмотреть на себя в зеркало хоть один раз, то навсегда станешь другим для самого себя. Каждое последующее отражение что-то меняет в самом себе для самого же себя. Так, отражаясь, меняешься в собственных глазах.

Наши «явления внутреннего ряда» отражаются во «внешнем» и – изменяются. Явления же «ряда внешнего» отражаются в нас и тоже меняются. Вещи «отражаются в нас». Вещи есть постольку «вещи внутри нас», поскольку мы для них – «зеркало». По сути, характер какой бы то ни было экспрессивности – это «очень поверхностный характер», ведь экспрессивность – это, в каком-то смысле, «поверхность зеркала». Оказывается, что зеркало – это всегда «очень легкомысленное зеркало», так как, будучи «поверхностью», оно и отражает не что иное, как только «поверхность». Ту «поверхность», которая к нему «обращена».

Или нет? Возможно ли утверждать обратное, что зеркало – это бесконечность «глубины» и что отражает оно как раз «глубину», а вовсе не поверхность, иначе откуда берется та деформация, то «чуть-чуть», «нарушение облика предмета», которое только в зеркале и существует?

Не есть ли отражение (и только отражение) способом существования предмета как «глубины»? То есть способом существования предмета как «не только» поверхности.

Если и уместно говорить о «глубине», то, судя по всему, как раз в том смысле, что «глубину» может представлять собой лишь поверхность, которая есть «не только поверхность». Ведь без поверхности вообще глубины не бывает. А говорить о том, что «за» поверхностью, не представляется возможным. Тем не менее ощущение того, что поверхность – это не только поверхность, не проходит. Так же, как и в случае кинореальности, за которой,

конечно же, «ничего нет», но что-то все же продолжает ощущаться. Противопоставление «поверхность – глубина», вообще говоря, привносит определенную долю «чертовщины», поскольку уводит в бесконечность, как и само зеркало, которое, если отразить в нем другое зеркало, дает отражение бесчисленное количество раз.

И все-таки – поверхность, которая, стоит дать ее отражение, становится чем-то еще, помимо самой себя. Она сама плюс еще что-то: отражение что-то добавляет к предмету.

* * *

Основной вывод из данной главы может прозвучать так: кино есть зеркало времени прежде всего в том смысле, что помимо самого отражения оно содержит в себе еще что-то, что не содержится непосредственно в предмете отражения. Видимая граница кадра: кино делает видимым «способ существования» настоящего времени.

Возникает, следовательно, вопрос: какое отношение имеет «визуализация мгновения» к художественному образу? Ведь образ подразумевает нечто «законченное и целое», а кинореальность же – напротив – производит впечатление неуловимости и незавершенности (поскольку настоящее время завершиться не может, оно может лишь прерваться). Но кино все же дарит нам некий «образ», к которому применимы определения, актуальные также и для образов, создаваемых другими искусстваами. Как это происходит?

«Зеркало» Андрея Тарковского: ответ кинематографа кинематографу. А возможно – вопрос. Возможно даже, вопрос некинематографический. Неметафизический, некультурологический. Вопрос к себе как другому. Или – о себе как о другом.

Таинственное дыхание «другого».

3. КИНОРЕАЛЬНОСТЬ И ОБРАЗ

*«А в хрустале пульсировали реки,
Дымились горы, брезжили моря...»*

Арсений Тарковский

Речь в данной главе пойдет о том, что кино есть поэзия и что кинореальность есть визуализация поэтического: с помощью киносредств с одинаковым успехом удается визуализировать и слова, и паузы. Кино есть поэзия вне ее «знакового» характера; поэзия как таковая, не стесненная рамками того или иного жанра и знаков, ему присущих.

Кинообраз демонстрирует одновременно «ясность» и «прозрачность», два свойства, определяющих принадлежность к миру художественных образов: «ясность» как «чистота формы» (законченность) и «прозрачность» как «окно в бесконечность». То есть «образ» есть некое «пограничное состояние», включающее, с одной стороны, «окончательную завершенность» (ясность формы), а с другой стороны, «бесконечную незавершенность». Кинематографическая «прозрачность» есть бесконечность будущего времени, доступная только воображению. Кинематографическая «ясность» есть, условно говоря, отсутствие «пятен» на поверхности киноэкрана: воображение не должно ударяться о границы так называемого «художественного замысла». «Пограничное состояние», в котором находится художественный образ, есть состояние «первого слова», предельно равняющейся самой себе уникальности; «первого слова», которое может быть только им самим и, следовательно, замене не подлежит. Его можно только повторить. Не может быть еще одного «первого слова» (так как «еще одно» – это уже «другое»), но может быть «первое слово» – «еще раз». «Первое слово» создает возможность ситуации повтора и позволяет существовать изменению в виде «постоянно меняющегося контекста».

3.1. Пауза. Слишком много, чтобы сказать. Говорить и – остановиться. Речи не существует. Есть провал в паузу. Молчание. Любой актер знает. Чувствует. Что. Только. В паузе. Существует. Неподдельность.

Рваная правда актерского существования. Ранение паузой. Удар, смысл. «Еще раз». С какого момента?

Раздельность, разделенность.

Рассказ о чем-то. Слова плюс паузы как «более» и «еще более», чем слова. Паузы в реальности киноэкрана. Фотографичность и живописность: «фактура» и одновременно – «рассказ» о ней. «Документальность» и – «поэзия». Документальность как «поэзия в высшей степени». Поэзия как сгусток фактуры. Концентрат действительности. Действительность же (будучи экспрессивной) есть «концентрат самой себя». Поэзия дает возможность это «увидеть» (или – «услышать»).

Действительность поэтична. Она поэтическая пауза. Разрыв в повествовании о ней самой. Действительность, когда о ней не повествуют, есть пауза в этом повествовании.

Так существует поэзия. Через – паузу. Так существует действительность. Как – пауза. И если кинорассказ строить по всем правилам литературного (в частности, поэтического) жанра, то – нужны паузы. Ведь поэтическая речь не носит характер тотальности. Поэтическая пауза в киноповествовании – кадры хроники, «сконцентрированной в себе действительности». Приостановка рассказа. Вздох.

Такова визуализация поэтического. Слово – пауза – слово. Приостановка речи. «Молчание о фактуре». Пауза о ней. Когда поэзия умолкает, у действительности появляется шанс «сказать самой за себя». Кадры кинохроники: временное отсутствие речи по поводу действительности. Тишина. Если уж говорить о кинореальности как о повествовании, близком литературному, то выглядеть она будет именно так,

как показано в фильме «Зеркало» (визуализация, так визуализация!). Кадры хроники как «вдох» (пауза) в художественном потоке киноречи. Стихотворение становится «видимым». «Оптическая поэзия». Необыкновенно «поэтизированный» фильм (при этом не имеющий ни малейшего отношения к известному выражению «поэтическое кино»). Просто стих, прямодушно рассказанный средствами киноэкрана.

Однако кино есть кино. Один экспрессивный ряд порождает другой.

Поэтическое повествование с надлежащими паузами, которые заполняет «тишина мира». Кадры хроники дарят время как «тишину». Речь киноленты прерывиста. Тишина паузы. Из тишины рождается новый звук, из кадра хроники – игровой кадр. Поэтическое слово как будто приходит из своего еще-отсутствия. Оно приходит из будущего.

Действительность «сама по себе» – поэтическая пауза. Поэтичность действительности – площадка для будущего поэтического слова, место, куда это слово «придет». Поэтическое слово – как «атмосфера» в терминологии техники актерского мастерства: то, что нельзя «создать». То, что нельзя «найти». Атмосферы – можно только дожидаться. Ожидание слова. Его можно только «ждать и ждать». И, возможно, дожидаться. Слово «приходит». Кадры кинохроники читаются как «тишина», поскольку слово рано или поздно умолкает. Остается ждать следующего слова. Фильм «Зеркало» демонстрирует визуализацию самого поэтического принципа, визуализацию, создающую своеобразный экспрессивный видеоряд «слов» (игровых кадров) и «пауз» (кадров хроники), который сопровождается еще одним «выразительным рядом», иначе Андрей Тарковский не был бы Андреем Тарковским, то есть «насквозь кинематографичным» режиссером, чувствовавшим как никто другой «двоящуюся» и «удваивающую» природу кино. Стихи Арсения Тарковского, звучащие в исполнении автора. Весь кинофильм – как видеостихотворение плюс аудиоряд, составленный из

настоящих стихов. Пространство поэтического становится максимальным. Стихотворение «рассказано» и «показано». Озвучено и визуализировано. И в обоих случаях – стихотворение остается стихотворением. Оно не в «слове-звуке» и не в «слове-картинке». Точнее, оно и в том и в другом, но именно потому, что оно может быть выражено столь по-разному, оно есть некая «неуловимость образа», неважно, словесный ли это образ или живописный. Граница между «словом» и «изображением» («временем» и «пространством») очень условная и неустойчивая. Именно «неуловимость поэтического» составляет существо кинематографа, который не устает демонстрировать свою «неустойчивость» на самых различных уровнях (у кадра есть то, что «за» кадром; у поверхности – то, что «за» поверхностью; у прошлого есть то, что идет «за» ним, то есть будущее). «Ускользание образа». Его «неустойчивость». Кино есть в каком-то смысле даже «более, чем» поэзия, поскольку оно способно делать видимыми не только «слова», но и «паузы», ведь поэзия как чисто литературный жанр не дает возможность паузе существовать «наравне» со словом. Паузы как будто «проигрывают» на фоне слов. А кинематограф способен сделать их «равноправными партнерами».

Так же, как у атмосферы есть актер, который ее дожидается, у поэзии есть «место», куда она может «прийти». Действительность есть возможное «место появления» поэзии, и покуда эта возможность у поэзии существует, она вправе как ею воспользоваться, так и нет. Действительность же есть сплошное «ожидание слова». И только эта «непрерывность ожидания» дает слову шанс прийти. Пока слово «ждет», оно, возможно, «придет». По крайней мере, другая возможность «прийти» ему вряд ли представится.

3.2. Будучи максимально поэтичным из всех возможных жанров, что наглядно демонстрирует «Зеркало» Андрея Тарковского, кинематограф

сумел в то же время, с помощью того же «Зеркала», дать пример максимального отказа от литературности. Кинокартина одновременно и «сверхпоэтична» и «антилитературна». Поэзия в каком-то смысле не есть литература, а точнее – есть не только и не столько литература. Литературные жанры лишь часть ее возможных воплощений. Как уже не раз говорилось выше, кинематографу невозможно (да и не нужно) прививать «стиль» литературности, как минимум потому, что никакой «связной повествовательности» в кинореальности может не существовать вовсе. И в то же время это будет в высшей степени поэзия. Но без видимой «литературности». И поэзия эта будет заключаться не в намеренной «мутности» видеоряда (чем так или иначе отличаются картины, причисляемые к разряду «поэтического кино»), а, напротив, в нестерпимой ясности, прозрачной до такой степени, что это начинает чуть ли ни превосходить способности восприятия. Прозрачность всегда неуловима. Неуловимость «образа» вытекает именно из его «прозрачности». Если «форма существования» кинореальности есть «форма существования» прошлого (ведь именно поэтому в процессе восприятия киноленты есть момент узнавания, если не содержания видеофрагментов, то, во всяком случае, способа их организации и представления), то картина «Зеркало» старается только ничего лишнего к этому положению вещей не добавить, ее видеоряд есть «только» визуализация прошлого, причем как «формы» этого прошлого, так и его «содержания». Если взять и визуализировать прошлое любого человека в его собственном восприятии, то получится – «Зеркало». Прошлое как по форме, так и по содержанию. Кинореальность «максимального характера». И тот факт, что эта «максимальная» кинореальность есть еще и не менее «максимальная» поэзия, напрочь снимает вопрос о литературном характере киноповествования.

Кино не место для литературы. Этот вопрос закрыт, все.

В то же время оказывается, что кинематограф есть поэзия, даже «сверхпоэзия». Именно потому, что одинаково хорошо воссоздает как «рассказ» о фактуре, так и «молчание» о ней. Только кинематограф способен дать действительность как паузу в поэтическом повествовании об этой же самой действительности.

Здесь вновь возникает вопрос о сущности и характере того, что можно условно назвать «кинозначением», то есть кинодействительности как некой целостности. Что позволяет говорить о целостности произведения киноискусства? Как существует такого рода «целостность»? По-видимому, если определять кинореальность не как поэзию, а как что-либо еще (неважно, по сути, что), то понятие «целостности» применительно к ней растворяется и теряет всякий смысл. Если говорить о «целостности», порождаемой кино как искусством, то, очевидно, эта «целостность» носит поэтический характер.

Уже говорилось о том, что чуть только предпринимается попытка определить кинореальность через что-то, чем она сама не является, то есть чуть только начинает производиться любого рода «анализ извне», перешагивающий за рамки того положения, что кинореальность – это только и есть что кинореальность, не более, как в первую очередь теряется сама кинореальность, а вместе с ней и «целостность», отличающая любое произведение искусства и только произведение искусства. В этом состоит, возможно, самый что ни на есть интересный момент в исследовании кинодействительности вообще. Бесконечность возможных вариантов анализа уводит от главного: возможности исследования существования кинореальности как целого. Ведь «кинореальность как целое» – единственное, что позволяет говорить о кино как искусстве.

«Целостность» можно усмотреть и попытаться исследовать, только наблюдая кинореальность как она есть и не требуя от нее большего. Попытка «требовать большего» способна только разрушить ее целостность, и от кино

как искусства не остается камня на камне. Ингмар Бергман замечал, что восприятие кинокартины если на что-то и похоже, то только на восприятие музыки (в какой-то степени): «экспрессивный ряд», минуя волю и интеллект, напрямую воздействует на воображение. Иными словами, кинореальность увлекает нас на такой путь, который во многом создается нашим же воображением, нами же. В этом смысле кинореальность прозрачна: она есть то, что мы «за» ней увидим. И в этом смысле (с известной долей иронии) можно предположить, что кинореальность трансцендентальна: посредством нее (и только посредством нее) можно увидеть то, что «за» ней, сама же она «невидима». Она невидима в точно таком же смысле, в каком невидимым является само по себе воображение. Увидеть можно только его предмет, но никак не само воображение. Таким образом, непрозрачная поверхность киноэкрана создает достаточную прозрачность кинореальности, чтобы можно было говорить о кино как особом способе существования поэтического.

Ведь кинематограф не то что бы вносит нечто принципиально новое в понятие «образа», нет, скорее он дает принципиально новый «способ его осуществления». «Образ» был и остается чем-то с одной стороны совершенно «несокрытым и откровенным», а с другой стороны – отсылающим к бесконечности. «Образ» сам по себе не есть бесконечность, но он есть «ключ» к ней. «Ключ к бесконечности» и есть возможности нашего воображения. Его «поле деятельности». Не в том смысле, что можно «вообразить бесконечность». Вообразить ее, конечно, нельзя, но можно ощутить саму возможность «воображать до бесконечности».

Бесконечность будущего времени, подлежащая только воображению. Доступная только воображению, ибо, отсутствуя, позволяет воображать о себе все, что угодно, «и так до бесконечности».

3.3. Бесконечность, лежащая «по ту сторону» кинематографического образа как целого, подпитывается еще и тем фактом, что кино по сути своей есть объект массового восприятия. Нет двух человек с одинаковым воображением, так как каждый живет в мире своей строго индивидуальной экспрессивности. И к процессу восприятия кинореальности как «окна в бесконечность» примешивается еще и осознание того, что кинореальность есть одновременно «окно в бесконечность» для другого. То есть чувствуется, что другой также «встречается» с бесконечностью с помощью своего индивидуального воображения. С одной стороны, создается родство с «другим», так как бесконечность (как ощущение ее возможности) одинакова для всех без исключения, а, с другой стороны, - возникает необычная ситуация бесконечности как ее «бесконечных вариантов». Ощущение возможности «воображать до бесконечности» - одно и то же, а само воображение – всегда индивидуально. Кинематограф привносит в это положение вещей новый момент, а именно – одновременность.

Одновременность ощущения двух составляющих природы бесконечности (как одной и той же и в то же время – бесконечности как «бесконечности ее вариантов») в качестве необходимого элемента восприятия кинореальности. Кино всегда подразумевает «я» и – другие «я», их возможность и, в определенном смысле, необходимость. Можно посмотреть кинофильм и в одиночестве, но тогда «кинематографическая ситуация» будет привлекать к процессу воображаемые «я». Всегда интересно, как реагировали бы другие. Всегда интересно, чем бы данная кинореальность явилась для кого-то еще. Попытка представить себя на месте другого.

Закадровый мир как бесконечность «нашего-о-нем» воображения требует бесконечных вариантов этого воображения. Бесконечность как будто стремится быть представленной бесконечным числом воображений. Иными

словами, «бесконечность требует бесконечности». Образ, представляемый кинореальностью как целым, в отличие от образов, создаваемых другими видами искусства, дает пример бесконечности как своего рода «агрессии», не в прямом, конечно, смысле слова «агрессии», а, скорее, «требовательности», бесконечности как «требовательности». «Требующей бесконечности». Требование здесь есть не что иное, как требование аудитории. Потребность в аудитории (причем заданная довольно жестко). И отличительная черта кино как искусства будет заключаться именно в «жестком» характере представляемой им бесконечности. Пожалуй, здесь мы имеем дело с единственным в своем роде примером бесконечности как «жесткости». То есть бесконечности «с характером», «небесстрастной» бесконечности.

Чем обусловлен своеобразный характер бесконечности, присущей именно кинематографическому образу? Вернемся еще раз к понятию образа как такового: предельная «ясность» выразительного ряда, приводящая к «прозрачности» этого самого «ряда». Ведь далеко не любой «выразительный ряд» является образом. Ясность, доведенная до собственной предельной прозрачности. Двойственная прозрачность: ясность (открытость) формы как самого по себе «выразительного ряда» (к которому невозможно ничего прибавить и у которого невозможно ничего отнять) и ясность в смысле «чистоты стекла», то есть «окна в бесконечность», окна, которое должно оставаться только окном, другими словами, не мешать смотреть сквозь него. Как пишет Андрей Тарковский в «Запечатленном времени»: «Образ – нечто неделимое и неуловимое, зависящее от нашего сознания и материального мира, который он стремится воплотить» [1, 212]. В определенном смысле, невероятно точное замечание. То есть – непонятно, что такое образ. Да и что может означать выражение «понять образ»? Очень много написано о художественном образе, о равновесии формы и содержания (или отсутствии этого равновесия), но вот появляется, к примеру, кинематограф (le cinéma), и

на все вопросы (почти на все) приходится отвечать заново. Кинореальность как некая целостность, имеющая отношение к искусству (в отличие от любого другого звукозрительного ряда, не имеющего к искусству никакого отношения), дает пример бесконечности как бесконечности нашего воображения (и именно будущее время как абсолютное отсутствие дает воображению «пространство» для деятельности); но, поскольку воображение не может носить характера тотальности (в силу того, что воображение – это всегда чье-то воображение), сама по себе «бесконечность» требует бесконечной представленности разными вариациями этого воображения. То есть весьма ощутимая потребность в аудитории, которую демонстрирует кинореальность, определяется изначально отнюдь не соображениями коммерческого характера, нет, коммерциализация кино (сопутствующая ему на всех без исключения этапах его существования) есть лишь следствие «характера» кинематографической бесконечности: там, где речь идет о «вариациях» (в данном случае – вариациях воображения), возникает вопрос о количестве. А вопрос «количества» (в данном случае – количества тех же самых «вариаций») есть уже главным образом вопрос коммерции. В конце концов, здесь можно увидеть лишь неспецифическое следствие специфического характера кино как искусства. Хотя вопрос о количестве применительно к художественному образу есть, конечно, вопрос очень специфический. Но то, как этот вопрос «реализовался» в процессе жизнедеятельности кинематографа, является уже мало специфичным и неновым.

3.4. В то же время, кинореальность как образ есть в каком-то смысле «гладь оконного стекла»: поверхность стекла подразумевает «ясность» и, вследствие нее, «прозрачность». Значит, если говорить о киноэкране как о «поверхности таинственных свойств» (возможно – зеркальной, а возможно –

прозрачной, как оконное стекло), то очевидно, что на этой поверхности не должно быть отвлекающих внимание «пятен». В этом заключается «трансцендентальность» («невидимость») кинематографической поверхности и в этом же, скорее всего, заключается суть кинематографического образа как именно произведения искусства. Отсутствие «пятен». Ведь если замечать «пятна», то теряется «киноповерхность» как одновременно зеркальная и прозрачная. Пятно на зеркале мгновенно отвлекает внимание от отражения; пятно на оконном стекле – от происходящего за окном.

Весь вопрос кинематографа как искусства заключается в том, как создать «максимально прозрачный» звукозрительный ряд. При том, что кино обладает необыкновенно экспрессивными средствами выражения. При том также, что кино (как подчеркивал М. Ромм) – искусство крайне эмоциональное. М. Ямпольский в одной из своих статей приводит следующее рассуждение: «В кинематографе художественная форма, в которую облечена жизнь, постоянно *возвращается* к эмпирической жизни, а потому кино-форма выступает как самоотрицающаяся форма. Собственно – это такая форма, которая стремится перестать быть формой и стать самой неоформленной реальностью. Кинематографический феномен в таком контексте может пониматься как постоянное самоотрицание формы, в процессе которого и происходит обнаружение сущности.» [2, стр. 124]. Несколько спорным здесь представляется термин «возвращение». Все-таки «возвращение» предполагает возвращение из точки «Б» в точку «А», тогда как киноэкран предоставляет нам всего одну «точку», а именно «настоящее время». Конечно, у критика может возникнуть ощущение, что на экране осуществляется нечто среднее между «жизнью» и «художественностью», но ведь именно кинематограф показывает, насколько надуманна эта грань между «действительностью» и «искусством». Действительность – это не «просто действительность», а искусство – это не что-то совершенно

непричастное «жизни». Кинореальность как раз показывает, что существует не «два», а «одно». Не «два» как «одно», а именно «одно-единственное»: настоящий момент «действительности как действительности». Которая, будучи «самой собой», присутствует как «образ».

Вопрос «как». Вопрос о средствах, а точнее, о том, как этими средствами распорядиться. Как создать «прозрачный звукозрительный ряд»?

Есть немало фильмов, которые представляют собой одну сплошную «запятнанную поверхность», то есть непрозрачны до крайности. Создается впечатление, что бесчисленность и многообразие кинематографических средств выражения и являются главным препятствием на пути создания кинематографического образа. В каком-то смысле, кино мешает самому себе. Средства мешают цели. Иногда происходит так, что «образ» невиден. Но возможность его «увидеть» не перестает ощущаться, равно как и ожидание этого момента – появления образа – не прекращается вплоть до окончания киносеанса. Ведь поверхность остается поверхностью, даже будучи непрозрачной или не совсем прозрачной. Именно этот момент объединяет и позволяет называть одним словом «кино» любые фильмы, как признанные шедевры, так и явные провалы. Любая кинокартина – это в той или иной мере «прозрачная поверхность».

В лучшем случае – это «поверхность ручья», прозрачная и зеркальная одновременно. Можно всматриваться в отражение, а можно – в подводный мир. Поверхность ручья дает и ту, и другую возможность. Это и есть «шедевр кинематографического искусства». Пример «ручья» удачен еще и тем, что наглядно показывает, как важна роль движения. Точнее, движения в виде течения.

Течение воды. Течение времени. Время как течение. Отражение – в текущем. Отражение в воде. Момент отражения в поверхности ручья: неизменное в

изменяющемся. Постоянное в текущем. Узнавание как «капля неизменности» в чем-то постоянно меняющемся. Неизменное посредством изменяющегося. Такова специфическая способность поверхности быть прозрачной и зеркальной одновременно. Способность поверхности киноэкрана, «кинематографической поверхности».

3.5. Какие зачастую можно заметить признаки «непрозрачности» на поверхности киноэкрана? «Непрозрачно» прежде всего все то, на что «наталкивается» наше скользящее воображение, то, что мешает воображению беспрепятственно перемещаться в бесконечности. Примеров такого рода препятствий существует множество, и в главном они похожи: так или иначе они есть то, что может быть лучше всего выражено словом «тенденциозность». Ситуация, когда зрительское воображение вынуждено «ударяться» о границы так называемой режиссерской мысли. «Прозрачность» не выживает в условиях «утрированной мысли», если вообще на какой-то момент и возникает. Очевидно, что образ не служит выражением исключительно мысли, и, следовательно, к нему нельзя прикоснуться с помощью «понимания». Образ невозможно «понять». Напротив, как только возникает ощущение того, что происходит «понимание», это свидетельствует о том, что образ прекратил свое существование (если вообще существовал). Иными словами, присутствие образа как раз характеризуется «безотчетностью понимания»; налицо неакцентированное наличие рассудочной составляющей.

Нельзя делать ставку на «понимание» (как функцию мышления), если речь идет о соприкосновении с образом, тем более – образом кинематографическим. «Мутным пятном» на поверхности киноэкрана может стать как чрезмерное и явное «понимание», так и отчаянное «непонимание» того, что составляет аудиовизуальный ряд кино. Ощущение «непонимания»

также говорит о том, что был сделан акцент на «мышлении как функции сознания», только акцент со знаком минус. Старается ли режиссер быть «пределенно выразительным», наделяя порой такой сверхзадачей в каждую деталь, что зрительскому воображению не остается места совсем, или старается остаться «загадкой», «зашифровывая» каждый кадр, результат один: кинообраз не возникает. «Понимание» («непонимание») не должно быть явным, не должно замечаться, иначе имеешь дело уже не с образом, а с неким звукозрительным рядом, имеющим к искусству слабое отношение (конечно, кинообраз всегда подразумевает звукозрительный ряд, но как таковой звукозрительный ряд, воспроизводимый при помощи кино- или телеэкрана, может ничего общего с художественным образом не иметь вообще). Процесс «понимания», говоря об образе (и не только об образе кинематографическом), должен протекать незаметно, минуя, с одной стороны, возможную «тенденциозность», а с другой стороны, «зашифрованность» как ту же тенденциозность, только с отрицательным характером. И создается впечатление, что из всех искусств в наибольшей степени именно кинематографу приходится сталкиваться с необыкновенными трудностями в поиске верной «меры понимания» своих специфических образов. Ведь не что иное, как вышеупомянутая «тенденциозность» неоднократно давала повод усомниться в том, является ли кино искусством. Непомерная вовлеченность «процесса понимания» в восприятие кинокартины способна создавать крен, несопоставимый с «расстановкой сил», соответствующей восприятию художественного целого. Даже если вспомнить кантовскую «свободную игру рассудка и воображения», произвольно возникающую всякий раз при созерцании произведения искусства (и только произведения искусства): само понятие «игра» наводит на мысль о равноправии «играющих сторон», так как в случае отсутствия этого «равноправия» теряется сама суть игры.

Игра, которая не заканчивается, потому что не заканчивается ничьим выигрышем. Только игра. Можно предположить, что рассудок исполняет в ней «структурообразующую» роль, тогда как воображение призвано постоянно эти возникающие «структуры» «расшатывать». В любом случае, ни воображение ни рассудок не могут обладать приоритетом. Кинематограф дает нам ярчайшие примеры того, как «понимание» способно стать главным (и основным) препятствием на пути к осуществлению художественного образа как «прозрачности»: именно моменты вынужденного «понимания» («непонимания») свидетельствуют о том, что на поверхности киноэкрана обнаружилось «пятно».

Итак, та составляющая образа, которая здесь условно именуется как «прозрачность», в случае с кинематографом являет собой возможность бесконечности нашего воображения, причем бесконечность здесь задана довольно жестко, ведь кинореальность есть кинореальность в силу того, что она знак не только самой себя. Налицо жесткая затребованность нашего воображения. Бесконечность воображения о том, знаком чего, помимо самой себя, является кинореальность, есть специфическая бесконечность, отличающая именно кинематографическую образность.

3.6. Существует, однако, вторая составляющая художественного образа (в том числе образа кинематографического), о которой также уже шла речь выше. Образ отличает еще и «зеркальность»: свойство в той или иной мере неизменно присущее произведениям искусства.

«Зеркальность» - удивительное свойство: то, что в Древней Греции обозначали словом «мимесис», есть, конечно, часть самой действительности, поскольку «действительность» - это не «просто действительность». Действительность включает в себя собственное отражение как собственную часть. Искусство, будучи в той или иной мере «отражением

действительности» (хотя бы действительности, царящей в душе художника), появляясь на свет, тут же становится частью «выразительного ряда», хотя, нужно признать, весьма непростой «частью». Точнее, не «просто частью».

То есть: реальность суть реальность плюс ее отражение как ее же часть. Это относится все к той же формуле «действительность=экспрессивность», а экспрессивность, как тоже уже говорилось, носит характер вызова. Иными словами, действительность как экспрессивность есть постоянный сиюминутный вызов самой себе. Что может означать «существование как вызов»?

Осуществление вызова.

Существовать значит вызывать. Пребывать в состоянии вызова, а точнее, вызывания. Поэтому неудивительно, что с искусством дело обстоит именно так.

Дело обстоит таким образом, что вызывающий характер действительности как экспрессивности рождает в том числе и такой «ряд экспрессивности», как отражение. Можно также сказать, что действительность предшествует самой себе как знаку, в том числе как знаку в виде отражения. Ведь отражение подчиняется тому же принципу *pars pro toto*: в случае отражения отраженная часть выступает как знак отражаемого целого. Хотя, конечно, целое как целое не предоставлено никаким образом, ни как отражение предмета, ни как сам предмет. Значит, правильнее будет сказать, что отражение отражает часть части. Отраженной может быть лишь часть, и в этой части узнается предмет (как тоже часть). То есть феномен узнавания происходит только тогда, когда отражение части предмета, помимо того, что является знаком этой части, является также знаком чего-то большего, что не вошло в отражение. И в этом смысле произведение искусства, будучи «отражением» определенной части, отличается некой целостностью. Произведение искусства – это и часть и целое, причем если

«часть» - замечается, то «целое» - узнается. «Заметить» и «узнать». Целое «узнается» посредством части, которую можно «заметить».

Узнавание есть всегда «узнавание уже когда-то виденного», хотя, конечно, вряд ли кому дано увидеть «целое как целое». Возможно, что целое и доступно нам лишь как «узнанное в части». И такой признак зеркальной поверхности, как узнавание (ведь отражение только тогда отражение, когда в нем что-то узнается), есть не что иное, как «способ данности» целого. Можно предположить, что часть существует как часть только в виде собственного отражения. Только будучи отраженной, часть выступает как именно часть, то есть как тоже своего рода «целое». Но такое «целое», которое посредством своей выделенности в виде отражения заставляет расценивать себя как раз как часть. То есть «целое» дано посредством узнавания себя в «целой части». А «целая часть» и есть «отраженная часть».

Таким образом, искусство можно определить как возможность узнавать целое при помощи выделенной «целой части».

Произведение искусства – как «возможность целостности», точнее, выражение этой возможности: будучи фрагментом как по составу («отражение фрагмента действительности»), так и по положению в общем «ряду экспрессивности» (элемент ряда), оно выделяется в то же время некой «законченностью» (что уже является признаком «целого»).

«Законченность части». Что, пожалуй, и есть выражение возможности целого. Которое существует как собственная «выраженная возможность». Произведение искусства. Выражение возможности.

Возможности целого. Похоже, что только искусство дает возможности «возможность быть выраженной» (не «возможности как таковой», поскольку здесь мы имеем дело не с логикой, а с образностью, а вполне определенной возможности: возможности целого, именно для ее выражения находятся

средства). Часть, если она выделена в качестве «законченной части», позволяет говорить о «целом».

О «законченности» же, казалось бы, можно сказать только то, что она представляет собой нечто «законченное». То есть «окончательное», которое никакому дальнейшему «обжалованию» не подлежит, и в этом смысле каждое произведение искусства (и только произведение искусства) звучит как *«последнее слово»*. Последнее и окончательное, хотя одновременно это слово является как нельзя более «первым».

«Абсолютно первое» слово есть в то же время слово окончательное и «абсолютно последнее», так как за ним не может следовать второе «первое слово». Слово, по-настоящему «первое», есть одновременно и «первое», и «последнее в своем роде».

3.7. Получается, что если та составляющая художественного образа, которая выше называлась «прозрачность», представляет собой «окно в бесконечность» (вечную незавершенность), то другая его составляющая – зеркальность – есть, напротив, «целостность части», а значит, окончательная завершенность. Такого рода «пограничное состояние» произведения искусства диктует уникальность этого произведения как «первого слова», первого и окончательного, то есть первого и последнего в этом ряду. И если «окончателность» этого «слова» (его «завершенность») не поддается полному воспроизведению (хотя бы в силу того, что не повторяется дважды один и тот же контекст), то сама уникальность ситуации одновременного существования законченности и незавершенности носит характер повторяемости. Именно поэтому «первое слово» оказывается возможным произнести «еще раз», причем в качестве него же самого, в качестве «первого слова». Которое есть нечто «законченное», или «окончательное». А значит, самое последнее и именно поэтому – первое. Эту ситуацию хорошо

описывает мысль, высказанная Делезом: повторить можно то, что нельзя заменить.

Повторить можно то, что замене не подлежит. Поэтому, к примеру, научный термин выступает как заменяемый, тогда как слово в стихотворении, напротив, - как незаменяемое, единственное и последнее.

Каким образом то или иное «первое слово» способно каждый раз звучать как оно само, «первое слово»? Дело, по-видимому, в том, что оно существует как нечто настолько равное самому себе в своей «пограничности», что это «предельное равенство самому себе» позволяет идентифицировать его только с самим собой. И ни с чем более. Ведь полностью равняться самой себе может только уникальность. Пример которой и дает нам «первое слово». И ничего более поделать с этой ситуацией «равенства самому себе» нельзя, кроме как ее повторить. А в ситуации повторения новым будет являться только контекст, само же по себе «первое слово» может быть уже далеко и не новым. Однако оно не становится оттого менее «первым». Произведение искусства предельно равно самому себе в своей «пограничности», что и позволяет, вообще говоря, иметь место ситуации повторяемости.

Повториться может то, что способно быть одним и тем же.

То есть то, что неизменно равно самому себе. Равенство себе самому с характером неизменности.

Неизменность по сравнению с самим собой позволяет говорить о невозможности контекста, в котором это «равенство самому себе» может состояться. Ведь констатировать контекст как изменившийся контекст дает возможность как раз неизменность «первого слова» как первого, пусть даже происходит это далеко не в первый раз и само «слово» уже не ново.

Иными словами, контекст существует как «каждый раз новый контекст» благодаря неизменности и неизменяемости звучащего в нем

произведения. «Первого слова», как предельно равняющейся самой себе уникальности. Сама ситуация повторения подразумевает, что что-то изменилось, а что-то – нет. Что-то осталось неизменным (самим собой) на фоне изменившегося. Налицо своеобразная «двуплановость» ситуации повтора: изменившийся контекст и равное самому себе «слово» как «точка отсчета» для фиксации происходящих вокруг него перемен.

Конечно, «ситуация повтора» есть потому «ситуация повтора», что это каждый раз в чем-то совершенно новая ситуация. В этом смысле полное повторение представляется невозможным, поскольку для того, чтобы «ситуация повтора» состоялась, нужно, вообще говоря, чтобы что-то изменилось. А уже в контексте того, что изменилось, можно судить о том, что состоялось как «равняющееся самому себе». Говоря о произведении искусства, можно заметить, что его существование как раз есть пребывание в постоянно меняющемся контексте. Или – что контекст существует как постоянно меняющийся контекст благодаря присутствию чего-то неизменно равного самому себе, что и позволяет заметить изменение как именно изменение контекста. Как именно изменение.

Неспособно быть повторенным лишь «слово» вместе с контекстом в единстве их взаимоотношений, разве только если рассматривать это «единство» в еще более широком контексте (возможность такого «более широкого» контекста и дает кинематограф: если элементом кинореальности стало, к примеру, произведение живописи, то оно будет повторяться в контексте этой же кинореальности столько раз, сколько демонстрируется данный фильм). То есть, для того, чтобы «слово» прозвучало «еще раз» в качестве самого же себя, необходима абсолютная новизна его «взаимоотношений с окружением»: новизна, которая достигается благодаря «каждый раз» новому окружению. Это означает, что произведение искусства предстает «каждый раз» в окружении чего-то нового, а следовательно,

другого по сравнению с предыдущим. Изменяется контекст восприятия, а также само восприятие как контекст. Произведение искусства, можно сказать, есть то, что позволяет существовать контексту как контексту. То есть позволяет заметить изменение собственного контекста, в том числе изменение восприятия как также контекста. В определенном смысле, произведение искусства («первое слово») никогда не бывает тем же самым, так как воспринимается каждый раз по-новому, но в то же время оно является одним и тем же (самим собою), потому что именно оно (как максимально равняющаяся самой себе уникальность) позволяет заметить изменение вне себя и по отношению к себе. Произведение искусства есть то, что заставляет заметить изменение как изменение контекста и, поскольку восприятие произведения также входит составной частью в контекст его существования, справедливо будет утверждать, что «быть произведением искусства значит восприниматься каждый раз по-новому». То есть изменение восприятия как контекста переносит акцент новизны на само произведение: создается впечатление, что оно каждый раз в чем-то другое. Однако именно его предельная неизменность по сравнению с самим собой позволяет появляться новизне. Благодаря неизменности замечается изменение как появление нового, ведь изменение далеко не всегда подразумевает «новое изменение»: «быть измененным» может и не означать «быть новым». А искусство дает возможность для изменения как появления нового. То, что способно быть «тем же самым», дает возможность появления «другого», то есть нового. Произведение искусства является как «абсолютная новизна» один раз: в самый первый «раз», в момент своего «появления на свет». Далее, существуя в виде «повторения», оно дарит это «свойство новизны» своему контексту. Сама же по себе ситуация «каждого раза» диктуется как раз свойствами произведения искусства.

3.8. Кинематограф появляется как очередной «снова новый контекст» для «слов», произносимых другими искусствами; ни в коем случае не как синтез, а как контекст, причем для какого бы то ни было другого искусства. О. Аронсон в одной из своих статей приводит в пример, опять же, кинофильм «Зеркало», в чем нет ничего удивительного, так как «Зеркало», будучи «сверхпоэтичным», тем самым становится и «сверхкинематографичным», а скорее, просто «кинематографичным», очищенным от всего «внекинематографического»; таким образом, на примере «Зеркала» можно показать любые «как нельзя более» кинематографические моменты и, наоборот, ничего антикинематографического в нем обнаружить не удастся: кино «чистой воды». Но эта («как нельзя более») кинореальность с успехом выступает и как контекст для «нового повторения» полотен Брейгеля, текста Пушкина, музыки Баха; возникает ситуация «произведения в произведении», что, конечно, само по себе и не ново в истории искусств, новой только является способность кинореальности быть «универсальным контекстом», то есть контекстом для любой разновидности искусства, в то время как сама кинореальность, пожалуй, не может использовать в качестве контекста ни одну из них.

Кинореальность, казалось бы, бесконтекстна вообще, в ее распоряжении остается разве что само восприятие как контекст.

Восприятие как неотъемлемый, конечно же, контекст (или часть контекста) любого из искусств, но в случае кино, пожалуй, единственный. И только в отношении поэзии следует дать специальное пояснение.

Кинореальность, безусловно, может служить контекстом для поэзии (что и показывает «Зеркало»), то есть, она может служить контекстом для поэзии как стихов. Но стихи – лишь один из способов существования поэтического. Кино – еще один такой способ. Ведь если убрать из поэзии ее

«знаковый характер» (буквы, слова, запятые и так далее), то что останется? Кинореальность. И не более того.

Однако кинореальность, будучи «поэзией без знаков», содержит в себе все же это «более». Она способ существования поэтического плюс еще что-то. Ведь поэзия есть контекст для того или иного способа ее осуществления. Вот, например, стихи. А есть, к примеру, кино, как тоже способ ее осуществления, но такой «способ», который может служить контекстом и для других способов осуществления поэтического. Как это происходит?

Поэзии потому удастся существовать столь «разными способами», что она есть в каком-то смысле «сгусток действительности».

Но кинореальность ничуть ни в меньшей степени есть «сгусток действительности», в силу этого она и способна служить контекстом для «чего бы то ни было», например, способна включать в свой звукозрительный ряд устно прочитанные стихотворения. Равно как и произведения любого другого из искусств. Условно говоря, если поэзия есть тот или иной «способ ее существования», то кинореальность есть поэзия как таковая, вне тех или иных ее «способов данности». «Сгусток действительности» как таковой. Именно поэтому кинореальность есть «универсальный контекст». То есть, кино и поэзия есть в определенном смысле одно и то же. Поэтому нельзя сказать, что их могут (или не могут) связывать взаимоотношения произведения и контекста.

* * *

Таким образом, определяющей чертой кинореальности является ее «удваивающий характер», что подразумевает не только и не столько такое ее свойство, как «зеркальность», (хотя именно отражение создает двойник): удвоением здесь называется ситуация, при которой одно и то же может быть выражено при помощи знака и при помощи, если можно так сказать, внезнаковой выразительности. Причем то, что выражается таким двояким

способом, также делится надвое. И каждая часть этой изначальной «двойки» (двойственности) находит выражение двумя путями: путем знака и видимой «внезнаковости». Одна составляющая изначальной «пары», объясняющей природу кинореальности, есть *«неуловимость поэтического»*. Неуловимость, которая может выражаться как при помощи словесного поэтического текста (то есть путем знаков), так и при помощи «внезнакового видимого экспрессивного ряда». «Поэзия» здесь есть то, что можно отнести к так называемой «содержательной стороне явления» (если говорить очень условно). Что же касается «формы» (говоря не менее условно), то она есть не что иное, как *«неуловимость настоящего времени»*, которая выражается в виде (уже описанной ранее) длящейся границы кадра – знака настоящего времени. И в виде, опять же, «внезнакового видимого экспрессивного ряда» - «здесь и сейчас».

Иными словами, кинореальность присутствует там, где неуловимость поэтического оборачивается неуловимостью настоящего времени. Там, где неуловимость начинает равняться неуловимости. Одно равняется другому, но не является другим: ситуация равенства, но не идентичности. «Одно» и – «другое». Тоже своего рода *«выразительный ряд»*, состоящий из двух разных, конечно же, компонентов, но для них вдруг обнаруживается «точка», в которой они друг другу равняются.

Казалось бы, *неуловимость образа* (поэзия) и *неуловимость мгновения* (настоящее время) – две совершенно разные вещи, но если вдруг находится точка их полного равноправия и равенства, то можно не сомневаться, что это как раз кино.

1. Тарковский А. Запечатленное время. (Волкова П. Андрей Тарковский. Жизнь семьи и история рода.) М.. 2002.

2. Ямпольский М. Критический момент. «Киноведческие записки», № 60, 2002.

4. КИНО В КУЛЬТУРЕ

«Все определяет воображение века.»

Андре Базен

Несмотря на все сформулированные ранее выводы, приходится все же признать, что на кинореальность не вполне удастся «указать прямо». Это, скорее всего, происходит оттого, что кинореальность невозможно «поставить перед собой», то есть невозможно ее «остановить». Но можно попытаться найти «место, где она обитает» (такая попытка и будет предпринята в настоящей главе). Вопрос «места» приводит нас к вопросу «культуры», так как к ней относится все то, что «имеет место быть», то есть, попросту говоря, «имеет место». Вопрос «культуры» - вопрос о «местонахождении». Кульминационным моментом здесь будет являться вывод относительно настоящего времени как также находящегося в «пространстве культуры», хотя во второй главе именно настоящее время показано как находящееся «за рамками» культуры (в «рамках» культуры находится только прошлое и будущее). К «культуре» можно отнести все то, что существует в виде выделенной «части». Настоящее время, казалось бы, не способно существовать в виде «части», так как оно одно, причем настолько одно, что, можно сказать, абсолютно одиноко. Но его полное и целостное одиночество нарушается с появлением его «двойника» (отражения), и об одиночестве настоящего времени уже не приходится говорить в прежнем смысле. Но если настоящее время уже не одно, значит, оно лишается статуса целого. Появляется «еще одно настоящее, такое же самое», а значит, другое. Не «еще раз», а – «еще одно». И снова – «выразительный ряд», в котором два компонента: «настоящее время» и – «настоящее время». Но оказаться в «выразительном ряду» означает попасть в «пространство культуры».

Следовательно, нужно попытаться ответить на вопрос о том, какие процессы происходят в «культуре»; процессы, допускающие такое положение вещей, при котором настоящее время начинает выступать как «часть».

4.1. Неуловимое. И оно же – выражение возможности того, что позволяет искусству быть самим собой. Выражение возможности целого. Кинообраз, предстающий как «удвоенное ускользание», поэтическое и мгновенное, есть, как бы странно это ни звучало, все же некая целостность. Хотя настоящее время, казалось бы, никакого отношения к целостности не имеет вовсе. Напротив, оно служит точкой, в которой все «распадается на части». На «ряды экспрессивности». На фрагменты. Мгновение настоящего дарит нам мир и самих себя – по частям. Еще более наглядно это делает кинореальность. Выразительность детали. Крупный план, средний, дальний. Разноплановость действительности. И – «поэтическое целое». Нечто, не данное «в целом», но выражающее целостность.

Впрочем, кинореальность тогда и кинореальность, когда ее невозможно определить через что-то одно. Через поэзию, к примеру. Или – через время. Она всегда «одно» и – «другое». И обе ее «составляющие» находятся в ситуации некоторого противоречия, ведь «мгновение настоящего» порождает отсутствие целого, тогда как «мгновение поэтического», наоборот, дает ощутить его присутствие. Так существует кинореальность, являясь и «тем», и «другим», и она же – ни «то», ни «другое», а нечто третье, так как она, вообще говоря, одна-единственная.

То есть, ситуация с кинореальностью вовсе не та, при которой из шляпы достают кролика. Как раз кролика-то никакого и быть не может, поскольку все на поверхности. Его просто некуда прятать. Кинореальность простодушна. Это простодушие идет в том числе и от отсутствия «языка», иными словами, кинореальность не способна лгать. У нее просто нет для

этого подходящего инструментария. Она есть только она сама и ничего более.

И вот ее, что называется, простодушие. От которого веет некоторой странностью. Или простодушие как раз и есть самая странная вещь?

Простодушие кинореальности – это, конечно же, не маска и не притворство, а, скорее, простодушная уверенность в том, что уж ее-то никогда не поймать за руку. Поскольку не существует у нее никакой «руки». Значит, раз «поймать» ее все равно не удастся, остается лишь постараться найти ее «ареал обитания». Существуют вещи, на которые не удается «указать прямо». Можно только, как выразился бы Кант, постараться «указать на то место, где их следует искать». Ведь должно же у подобной «вещи» быть собственное место, раз она выражена для нас вполне определенным образом?

Вопрос о «месте» переносит нас в область «процессов, протекающих в культуре». В область «расстановок и перестановок». Иными словами, «вопрос о культуре» есть вопрос «пространственный», если не сказать – «территориальный». Вопрос «о местонахождении». Что означает «задать вопрос о местонахождении»?

4.2. «Культура», как уже было показано выше, включает в себя все то, что находится «вне настоящего времени», что лежит по обе стороны настоящего времени как границы.

«Культура» существует постольку, поскольку существует постоянно присутствующее прошлое и постоянно отсутствующее будущее. В общем-то, все то, что относится к «культуре» (а к ней относится все «имеющее место»), существует в виде множества или даже – множеств. Хотя отделение множества от множества – это уже и есть «действие культуры». А также присоединение – множества ко множеству. Ведь «наличная экспрессивность»

существует как некая «неоднородность». А другого способа существования у нее и нет, так как «экспрессивный ряд» всегда есть «неравномерно экспрессивный ряд». Весь вопрос заключается в «характере» этой неравномерности. Иными словами, «экспрессивность» есть результат присутствия неравномерности. Значит, «культура» есть то, что позволяет существовать «экспрессивности» как результату того или иного «характера» неравномерности. «Неравномерность» здесь приближается по сути к «неравноценности». Можно также сказать, что «культура» есть «усилия по обеспечению присутствия неравноценности».

Неравномерность (неоднородность), будучи «выразительной», позволяет говорить о том, что одно существует «наряду» с другим в контрасте (более или менее ярком). Что одно с другим «одного-ряда», но не «одного-рода». «Выразительный ряд» создается «видимой неоднородностью». Но чтобы существовать «в одном ряду», нужно, чтобы хватало места и для «одного, и для «другого». Ведь «культурное пространство» не безгранично. И «выразительный ряд» представлен всегда как часть этого «ряда». «Культура» подразумевает существование в мире как столкновение с его «организованной частью». Точнее, столкновение и есть «организация» этой самой «части». Но «столкнуться с частью» означает «принять в ней участие». «У-частье»: поучаствовать в части. Или даже – совершить участие, благодаря которому и превращается в часть то, в чем ты поучаствовал. То есть: участие – способ столкновения с миром как частью. Другими словами, за «культурой» стоит действие по постоянному воссозданию «связной экспрессивности» как части. «Выразительный ряд» есть его постоянное «воссоздавание» путем участия в нем.

Почему речь неизбежно заходит о «части»? Существование в виде собственной части. «Культура» как ее «часть». По-видимому, дело обстоит именно таким образом в силу того, что любое участие предполагает

изменение того, в чем принимаешь участие. Оказывается, что принять участие можно лишь в «части», но уж никак не в «целом», ведь «целое» только тогда по-настоящему «целое», когда является завершенным и окончательными и не предполагающим дальнейшего участия в нем. «Целое» в каком-то смысле «безучастно» и по отношению к нему можно проявить лишь «безучастие». Так как изменить в нем все равно ничего не удастся. Как нельзя, к примеру, «поучаствовать» в кинореальности. Она возможна только при условии «безучастного» к ней отношения. И в силу этого обстоятельства она представляет собой нечто целое. Здесь уже не идет речь о целом в смысле «целостности художественного образа». Здесь говорится о целом как «закрытом для участия в нем». «Художественное целое», безусловно, всегда подразумевает «закрытость для внешнего вмешательства». Не в качестве своего «условия существования», а в качестве невозможности такого рода «вмешательства». «Художественное целое» - это «уже однажды состоявшееся целое».

4.3. «Целое» означает «не приспособленное для участия в нем». То есть «не открытое для изменений». Если рассмотреть, к примеру, театральную реальность, то можно заметить, что замена одного актера другим не прерывает жизнь конкретного спектакля. «Художественное целое» театрального спектакля, в отличие от реальности киноэкрана, требует постоянного в себе участия; это выражается и в непрекращающемся репетиционном процессе (в ходе которого обнаруживаются новые краски), и в замене отдельных актеров, и в обновлении декораций и так далее. Способ существования музыкальной реальности может отчасти напомнить способ существования реальности кинематографической, так как музыка, будучи записанной на пленку, уже не предполагает дальнейших изменений в себе и воспроизводится в неизменной виде энное количество раз. Однако

особенность музыкального произведения такова, что оно периодически исполняется заново другими музыкантами. И интерпретации одного и того же произведения подчас сильно отличаются друг от друга. Есть что интерпретировать: музыкальное произведение существует изначально в виде знаков, нанесенных на нотную бумагу. Знаков, заданных композитором раз и навсегда, сколько бы ни написали впоследствии редакций одного и того же произведения, к примеру – «Хорошо темперированного клавира» Баха. Музыка – искусство, которое делится на композиторское мастерство и исполнительское мастерство; именно этот факт заставляет рассматривать музыкальное произведение как все же «открытое для участия в нем».

Совершенно не так обстоит дело с кино, поскольку нет у него никакой «неизменяемой и повторяемой основы» в виде чего бы то ни было. Оно вообще не нуждается в «опоре» в том смысле, в каком в ней нуждается музыка и театр. И поэтому кинореальность не может существовать как интерпретация, так как интерпретировать ею нечего.

Если, продолжая сравнения, рассмотреть живопись, то можно заметить, что «поучаствовать» в живописном полотне оказывается возможным в виде создания его репродукции (это касается также и скульптуры). Сделать же в этом смысле репродукцию кинокартины не представляется возможным (если не говорить, конечно, о «пиратских» копиях!). Говоря, наконец, о литературе, можно вспомнить рассказ Борхеса о человеке, который слово в слово заново переписал «Дон Кихот» Сервантеса. У текста таким образом поменялся автор и поменялся, соответственно, контекст восприятия этого текста. «Переписать слово в слово» – действие, совершенно невозможное в отношении кино. Кинореальность нельзя, как стихотворение, «переписать от руки».

Следовательно, от искусств «молчаливых и статичных» кино отличается тем, что его невозможно разделить на копию и подлинник; от искусств же «звучащих и динамичных» – тем, что не существует для него никакой

«основы» (будь то партитура или пьеса), многократно и по-разному воспроизводимой; наконец, от литературы кинореальность отличается тем, что не является ни текстом, ни языком, не поддается ни «переводу», ни «переписыванию от руки». Можно также заметить, в свете вышеприведенных примеров, что в наибольшей степени кино отличается, пожалуй, именно от литературы.

4.4. Что означает возможность «переписать произведение от руки»? Действие «переписывания», допустимое в том или ином виде (в той или иной мере) в отношении любого искусства, кроме искусства кино, означает, что в чем-то можно «принять участие» («приложить к чему-то руку»). А значит, выделить нечто в качестве части. Но «принять участие» в кинореальности как раз не представляется возможным. «Приложить к ней руку» можно лишь в виде создания, как уже говорилось, «пиратской» копии, явления отнюдь не ординарного, но не присущего исключительно миру кино.

«Пиратская» копия предполагает, как известно, нелегальность и низкое качество. Вопрос о «нелегальности» произведений искусства – вопрос, вообще говоря, очень тонкий, так как нелегальность здесь встречается совершенно различного свойства. Достаточно послушать рассказы о том, как, к примеру, в семидесятые годы зачитывались подпольными «Мастером и Маргаритой», тайно перепечатанными на машинке, – тоже своего рода «пиратской» копией. Статус нелегальности, продиктованный идеологическими или политическими соображениями, подразумевает «избегание встреч с данной частью действительности», но что это за «часть действительности»? Это то же самое, что избегать встреч с собственным отражением в зеркале; но ведь, избегая встречи с собой как другим, никогда и не станешь другим для самого себя. То есть тем самым обрекаешь себя на «неизменяемость». В этой ситуации статус нелегальности как раз получают

те произведения, которые своим существованием угрожают что-либо «изменить».

В современной ситуации характер нелегальности меняется. В отличие от тех же «Мастера и Маргариты», которые, сколько их не перепечатавай на машинке, не станут «более плохого качества», нелегальная видео- и музыкальная продукция, теряя уровень аудиального и визуального воспроизведения, заставляют говорить о низком «качестве» именно данной художественной реальности. Там, где речь идет о художественном образе, переданном при помощи знаков, как в случае с литературой, «пиратская» копия невозможна в том смысле, в каком она возможна для «внезнаковых» образов, созданных, к примеру, кинематографом. Дело в том, что музыкальная, и кинематографическая реальности, обладая специфическим «эфемерным» характером (то есть существуя короткий промежуток времени и прекращаясь с последним аккордом или кадром, не оставляя после себя ничего, ни актеров, которые могли бы выйти на поклон, ни страниц, которые можно было бы перелистать), оказались вполне возможны в условиях «домашнего» прослушивания и просмотра. Здесь обнаруживается еще один, довольно неожиданный, пример непрямого «родства» музыки и кино (предыдущий пример приводит Бергман, говоря о том, что только музыка и кино прямо воздействуют на эмоции, минуя волю и интеллект). Только музыкальная и кинематографическая реальности ставят вопрос о качестве в том смысле, в каком может идти речь о существовании лицензионных и «пиратских» копий. Имеется в виду качество изображения и (или) звука, а ведь они ничем более и не обладают, эти вышеописанные реальности, они и есть только изображение и (или) звук. Поэтому и оказалось возможным перенести их из зала в «домашние условия». То есть, поскольку они ничем более себя не обнаруживают, кроме своего прямого воздействия (или «прямого присутствия»), остается лишь одно их «прямое воздействие» и

качество этого воздействия. И здесь обнаруживается самое интересное: музыкальная реальность и кинореальность, даже будучи «неважного качества» («пиратской» копией), не означают автоматически неважного качества их воздействия. На этой особенности, присущей кино- и музыкальному воздействию, и построен весьма успешный рынок «пиратской» продукции. Поразительная вещь: живописное полотно, к примеру, требует известного мастерства для создания копии, как легальной, так и нелегальной; характер воздействия живописи держится на весьма тонких нюансах. Что же касается музыки и кино, то можно сказать, что их воздействие в определенной мере не зависит от качества воспроизведения их звукового и визуального рядов. Эмоции – это, если можно так выразится, весьма «грубая» вещь, реактивная и нетребовательная.

4.5. Вышеописанные особенности музыкального и кинематографического воздействий создают особого рода проблему: новый характер «нелегальности» произведений искусств, основанный на проблеме «качества их воспроизведения». Проблема эта подразумевает существование одних и тех же произведений одновременно в виде «лицензионных» и «пиратских» копий. То есть произведение существует одновременно и как легальное, и как нелегальное, причем трудно бывает подчас отличить одно от другого. Что в целом может означать присутствие копии? Объясняет ли это тем или иным образом «статус» произведения искусства в мире?

Ведь копия в каком-то смысле вообще не может быть «легальной». Поскольку непонятно, что она такое, эта копия. Она свидетельство того, что оригинал существует. Фотография отражения: отсутствует момент «существования наряду с самим собой как другим». Копия – это, если выразится очень условно, «форма формы». То есть, одним из признаков присутствия произведения искусства в мире можно считать способность его

«формы» существовать «помимо» самого произведения (раньше него или впоследствии него). Присутствие копии произведения как раз является примером того, что «первое слово» не подлежит замене. В общем-то, свидетельством невозможности замены и является возможность копирования. Ведь копия ни в коем случае не заменяет оригинал. Наоборот, она свидетельствует именно о невозможности такого рода «замены». Копия служит «знаком» присутствия незаменяемого. Она не замена произведения и не повторение его. Нельзя сказать, что произведение «повторяется» в своей копии. Произведение (как предельно равняющаяся самой себе уникальность) и повторяться-то способно потому, что способно быть тем же самым. И ничем иным. Только тем же самым. А говоря о копии, становится ясно, что она как раз не то же самое, что и произведение. Она явление совершенно иного порядка. Ни произведение, ни какая-либо его «часть» не повторяются в копии, так как произведение, кажется, менее всего разложимо на какие бы то ни было «части». Выше уже говорилось о том, что «целое», примером которого является произведение искусства, есть некая «окончательная завершенность», не предполагающая выделение тех или иных отдельно взятых своих «частей». Поскольку нет у этой «окончательной завершенности» частей в том смысле, в котором их можно было бы «отдельно взять». В связи с этим нельзя сказать, что копия есть копия «частей» произведения (например, части в виде «внешней оболочки»). Ведь такого рода «целое» никак не предполагает отделение «внутри себя» одного от другого. Да и применимо ли к «целому» выражение «внутри себя»? Понимаемое определенным образом «целое» не допускает указания на некое «нутро» этого «целого». То есть это не то «целое», которое состоит из каких-то частей, наподобие суммы, состоящей из слагаемых, от перемены мест которых она, как известно, не меняется. Поэтому о копии стоит говорить как о в любом случае «нелегальной копии». Она и является копией в силу некой

«невозможности». Здесь имеется в виду «невозможность» что-либо сделать с произведением искусства. Допустим, что копия есть (та или иная) «форма» произведения искусства. То есть «взять произведение как форму» и будет означать «сделать его копию». Вряд ли были бы уместны рассуждения о том, что произведение и есть его форма (или не есть его форма, или не только форма и так далее), но сама попытка «взять произведение как форму» («взять произведение в виде его формы») и является попыткой копирования.

Насколько эта попытка будет удачной (или неудачной) – другой вопрос. То есть, она обречена, конечно, на неудачу, так как само действие представляется не вполне понятным: «взять произведение как форму». Что может служить критериями удачности (успешности) данного действия? А поскольку нет критериев, нет и оценки результата. Но копирование представляется возможным: именно в виде такого рода «попыток».

То есть: нельзя сделать «еще одно, точно такое же». «Еще одно» – это уже «другое».

Произведение способно быть только «тем же самым», но не «еще одним, таким же самым».

«Первое слово» – одно.

Исходя из всего вышесказанного, стоит заметить, что и музыкальная, и кинематографическая реальности копированию не подлежат вовсе. Даже говоря о реальности театральной, оказывается, что есть возможность снять ее на камеру (что и будет являться копией ее звукозрительного ряда: наглядный пример того, что копирование есть в той или иной мере неудачная попытка «взять произведение как форму»). Но если снять на камеру реальность киноэкрана, то это как раз и будет та самая «пиратская» копия, о которой здесь уже неоднократно говорилось. Кинореальность ни в каком смысле невозможно «взять как форму». Невозможным является даже предпринять такую попытку. И потому тем более бессмысленно вести речь о том, будет ли

такая попытка удачной или нет. Сняв на камеру кинореальность, мы получаем в итоге ту же кинореальность, только звукозрительный ряд ее будет более плохого качества. Производства ее копии таким образом не произошло. И вследствие того, что кинореальность невозможна как копия, развитие рынка «пиратской» продукции идет вполне успешно, ведь рынок этот предлагает, по сути, никакую не копию, а саму кинореальность. «Характер воздействия» которой не становится «более плохого качества» из-за более плохого качества изображения и звука. Поэтому неудивительно, что рынок «пиратской» продукции сформировался именно на базе музыкальной и видеопродукции: именно эти две реальности в определенном смысле исключают возможность создания копий.

4.6. Применительно к кинореальности все же можно иногда произносить слово «копия», если говорить о ней как о «копии настоящего времени»: если настоящее время обозначить как «первое слово» (причем такое «слово», которое постоянно находится в процессе его высказывания), то тогда «форма» этого «слова» – постоянная сиюминутная недоговоренность – будет выражаться звукозрительным рядом киноэкрана. Слово «копия», конечно, не представляется вполне уместным в данной ситуации. Разве возможна копия настоящего времени? Разве возможно настоящее время «взять как форму»? Ситуация выглядит парадоксальной, поскольку некая «копия», как бы странно она ни выглядела, все же налицо. Копия, стопроцентно «пиратская». Самая «пиратская» в ряду всех «пиратских» (а других-то и нет). Ведь попытка копирования предпринимается в отношении того, что в наименьшей степени способно подвергаться копированию. В еще даже меньшей степени, чем произведение искусства, так как произведение искусства есть нечто завершенное (высказанное), тогда как настоящее время есть «первое слово» в момент его

выговаривания. Возможно ли «взять как форму» слово в момент его высказывания? Возможно ли сделать копию с «момента высказывания»? Ответ «в духе» Декарта прозвучал бы так, что «одним из самоочевидных оснований является понимание того, что это невозможно». Но кино, тем не менее, существует, и с этим приходится считаться. Эта «невозможная ситуация» и содержит, вероятней всего, «ключ к разгадке» так называемых «новейших процессов в культуре». «Ключ» этот и подразумевает, вообще говоря, возможность (и способность) копирования.

Ведь кино является отражением действительности (ее «зеркалом») вовсе не в том смысле, что оно копирует ее внешние формы. Эта черта как раз присуща любому из искусств. Федерико Феллини писал, что в послевоенной Италии не существовало ни одной уцелевшей действующей киностудии, поэтому тем, кто все же хотел снимать, волей-неволей приходилось делать это на натуре, а не в павильоне; а позже эти послевоенные картины критика объединила в один общий стиль под названием «итальянский неореализм». Но ведь ясно, что «неореализм» не является здесь чем-то специально придуманным, выражающим какое-то «новое, видоизмененное мировосприятие». Конечно, мировосприятие в этих картинах новое, с этим не приходится спорить, но ведь сформировалось оно оттого, что мир существенно изменился. Мир после войны уже никогда не станет тем, прежним, миром. Это проявляется на всех уровнях, включая техническую сторону создания фильма. В измененном мире не снять картину «по-старому», этому будет препятствовать хотя бы техническая сторона дела. И это актуально для всех искусств, а отнюдь не только для кино: отображение действительности всегда будет одновременно являться отображением средств этого отображения, технических средств, существующих в конкретный исторический период времени. Поэтому рассуждения о том, что кино является «бесстрастным отображением

действительности» (или «действительности, как она есть»), пожалуй, в наименьшей степени способны объяснить что-либо в кино. Какое же оно отображение «действительности, как она есть», если эта «действительность» предстает столь разной в картинах разных лет! И речь идет не об отражении «конкретной исторической действительности», которая, конечно же, всегда разная, нет, речь идет просто о том, что каждый «конкретный исторический период» предоставляет совершенно конкретные технические условия. При этом фильм может демонстрировать реалии как далекого прошлого, так и далекого будущего. Но «способ» демонстрация будет технически зависеть от современных созданию фильма условий. Поэтому говорить о «бесстрастном отображении», как о специфической кинематографической черте, не приходится. Более того, о нем вряд ли приходится говорить применительно даже к искусству фотографии.

Подражает ли чему-нибудь кинореальность? Происходит «удвоение» настоящего момента времени, который есть не что иное, как «первое слово» в процессе его высказывания. Момент времени равняется моменту высказывания (выговаривания). С одной стороны, присущая понятию времени склонность так или иначе быть определяемым посредством самого же себя (или посредством своих же собственных «следов», так как время, как уже говорилось, есть его «следы») лишней раз выявляет способность времени быть непохожим ни на что вообще. О нем, казалось бы, трудно сказать что-либо еще, кроме того, что оно есть оно само: момент времени есть момент времени. То есть момент равен только самому себе. С другой стороны, обнаруживается определенное «родство» между моментом времени и моментом высказывания «первого слова»; если бы это было не так, то кино как искусство вряд ли существовало бы (хотя интересно было бы ответить на вопрос, возможна ли кинореальность не как искусство; ведь каким бы из рук вон плохим ни был фильм, пока есть ощущение, что все происходит «здесь и

сейчас», есть также ощущение «поэтического образа», даже если это весьма смутное ощущение; но если ощущение «здесь и сейчас» отсутствует, то речь идет, скорее всего, о любой другой экранной реальности, только не о реальности кино). То есть, трудно что-либо сказать о «характере взаимоотношений» момента времени и момента высказывания, и неизвестно, существуют ли они вообще, эти «взаимоотношения»; очевидно лишь, что их «равенство» осуществляется в сфере искусства, а именно искусства кино. И вряд ли где-либо еще.

Другими словами, сама возможность равенства момента настоящего времени и момента высказывания «первого слова» порождена была потребностью в соприкосновении со временем как образом. То есть со временем как «целым» (как уже было показано, только «образ» является выражением возможности целого).

4.7. Здесь обнаруживается та сверхособенность кинематографа, которая и позволяет в итоге указать на «среду его обитания» и условия существования в этой «среде».

Дело в том, что «миг высказывания» и «результат высказывания» не одно и то же. Говоря о кинореальности как о «миге настоящего», нужно признать, что этот «миг» рано или поздно завершается (или, во всяком случае, прерывается). С другой стороны, вряд ли можно сказать о кинореальности, что она есть «настоящее время, которое в какой-то момент завершилось. Ведь у настоящего времени нет момента «начала» и момента «окончания», так как момент настоящего, вообще говоря, один. Кинореальность не есть «завершенное высказывание», поскольку результата этого «высказывания» не существует. Это совершенно не то «высказывание», которое потом доступно в виде собственного результата. Это, скорее, «высказывание», существующее лишь «в момент высказывания». В момент

«произнесения». Поэтому здесь не приходится говорить о «целостности» как о том, что становится видно «в итоге». Ведь никакого «итога» не существует. Настоящее время не существует в виде «итога», следовательно, оно не существует в виде определенным образом понимаемого «целого».

Однако настоящее время содержит в себе все же «скрытый намек» на целостность, иначе кинореальность, как ее «двойник», вовсе не имела бы к целостности никакого отношения, а она его, безусловно, имеет. Настоящее время есть в каком-то смысле «ненарушаемое одиночество». Оно одно; и куда бы мы ни направляли наши стопы и взоры, все постоянно будет происходить здесь и сейчас (даже если это происходит «невесть, где» и «невесть, когда»). Под «одиночеством» в данной ситуации понимается просто пребывание в таком «единичном» статусе, без «себе подобных».

Настоящее время – одно. И в этом смысле оно – «одинокое». Но одиночество есть то, что способно однажды быть нарушенным. По меньшей мере, должна существовать такая возможность, иначе сложно судить, присутствовало ли это одиночество именно как одиночество. С появлением кино настоящее время в определенной мере лишается своего статуса «ненарушаемого одиночества», ведь присутствие собственного «двойника в зеркале» уже не позволяет говорить об одиночестве в прежнем смысле. В прежнем виде это одиночество закончилось.

Что представляет собой «отражение времени»? Время вызывает свой «двойник», вглядываясь в зеркальную поверхность, и этот «двойник», как в детской сказке, внешне всем похож на оригинал, а по характеру – полная противоположность. Отражение – это всегда «целое отражение». А предмет отражения – настоящее время – всегда в наименьшей степени дает представление о целом. Наоборот, оно служит «точкой», в которой мир «рассыпается на части».

Та или иная «часть» есть часть «пространства культуры». Именно «культура», как «продуцирование неравноценности» («выразительного ряда»), способствует тому, что мы всегда имеем дело с «частью» этого «ряда». То есть «культура» есть продуцирование «пространства» как его неравномерно оформленной «части». Это обстоятельство само по себе не выглядит чем-то принципиально новым в современной ситуации; новым здесь является другое. Новым является скорее подчеркнутое функционирование «части» в качестве именно части. Главным в ней становится тот факт, что она «часть», а уж потом – какая это «часть». Иными словами, современную ситуацию можно сравнить с хождением по гигантскому супермаркету: ходишь по нему и понимаешь, что вот его-то как раз не обойти ни физически, ни мысленно. И от многообразия предлагаемых в нем товаров и услуг делается слегка не по себе; впрочем, не по себе делается едва только войдя в этот конгломерат, так как сразу начинаешь ощущать бесполезность любых попыток представить себе все это многообразие «в целом». Так вот, современная ситуация такова, что дарит легкое ощущение «дурноты», вызванное даже не удручающим многообразием «частей» (многообразие «частей» обусловлено не только их «накоплением» по мере развития человеческой истории, но и их значительно возросшей доступностью вследствие новых технических возможностей), а, скорее, самим способом существования этого «многообразия». Продолжая «магазинную тему», можно привести еще одно сравнение: если магазины прошлого существовали все же отдельно один от другого и, проходя мимо, можно было читать различные вывески («Кондитерская», «Обувь», «Антиквариат»), то современную ситуацию можно охарактеризовать как «все в одном». То есть, если отделенность «одного» от «другого» давала действительное ощущение их неравноценности, помимо их фактического различия, то пример супермаркета, напротив, диктует осознание их в каком-

то смысле полнейшей равноценности (хотя фактическое различие при этом продолжает сохраняться). И не что иное, как «равноценность различного» порождает стойкое ощущение отсутствия возможности целого.

Отсутствие целого стало «бросаться в глаза». В «части» стало самым заметным то, что она прежде всего лишь «часть». А значит – не лучше и не хуже других «частей», которые точно также характерны прежде всего тем, что они «части».

Но ведь именно неравноценность «частей» служит материалом для «целого», когда «одно» дополняет «другое», не будучи равным ему; из равноценных же частей «целое» не выложишь, поскольку, набирая равноценные части, никогда не придешь к завершению. Неизвестно, где нужно поставить точку. Поэтому, пока существует неравноценность, есть ощущение возможности целого (как возможность когда-нибудь, в самом конечно итоге, «сложить картинку»); если же неравноценность отсутствует, то «целое» не присутствует даже в виде «ощущения его возможности».

4.8. Кинематограф не зря появился именно тогда, когда он появился: Андре Базен замечает, что технические стадии изобретения кино были пройдены задолго до его фактического рождения – наблюдение, во многом проливающее свет за «загадку кино». Можно сказать, что кинореальность является «двойником-антиподом» настоящего времени в том смысле, что дарит «мир как целое». Ощущение целостности идет от невозможности «принять участие» в мире, льющемся на нас с киноэкрана. В кино нет ярко выраженной принадлежности к сфере искусства, как в силу отсутствия у него «воспроизводимой и повторяемой основы», так и в силу невозможности сделать его копию, отделимую от оригинала. Но кино все же является искусством, в том числе и потому, что кинообраз является выражением

возможности целого, но не «целого как такового» (что демонстрируют все остальные искусства), а мира как целого.

Кино есть выражение возможности мира как целого. И вряд ли какое-нибудь еще искусство в состоянии взять на себя подобную миссию (чрезвычайно актуальную в современной ситуации). В этом смысле кино более всех других искусств «приближено к жизни», ведь что может быть «ближе к жизни», чем «здесь и сейчас».

Но «принять участие» в «самой приближенной к жизни» реальности удастся в наименьшей степени. То есть не удастся совсем, ни в смысле «участия» наподобие того, как это происходит в других искусствах, ни в виде личного «вторжения» в «здесь и сейчас». А раз не удастся «принять участие» в этих «здесь и сейчас», значит, они существуют не наравне со всеми остальными «частями».

Кинореальность – совершенно особенная «часть», не предполагающая «участие в себе» в том смысле, в каком это происходит с другими «частями». Она есть то, что способно дать ощущение «связности» каких бы то ни было «частей» (деталей). И происходит это оттого, что «участие» в кинореальности невозможно ни в каком виде.

* * *

Главным итогом настоящей главы можно назвать, во-первых, мысль о том, что настоящее время с появлением своего «двойника» перестает быть «целым», то есть перестает быть «целостным, ненарушаемым, одиночеством». А значит, настоящее время становится «частью». И с этой точки зрения кинематограф, казалось бы, еще более усугубляет ситуацию «функционирования культуры в качестве прежде всего той или иной ее части». Еще одной «частью» становится само время; то есть время начинает попадать в «пространство культуры». Парадоксальное положение вещей.

Однако именно кинематограф «спасает ситуацию»: ведь если настоящее время служит точкой, в которой мир «рассыпается на части», то кинематографические «здесь и сейчас», напротив, собирают мир «в целое». Это уже не тот «супермаркет», в котором любой предмет можно взять, осмотреть и поставить обратно на полку. И не даром кинореальность не нуждается ни в какой опоре: отражению, чтобы существовать, нужен помимо зеркальной поверхности, только предмет отражения.

Поэтому в кино ходят «за временем»: не за «историческим», конечно, временем, а за «здесь и сейчас». Поскольку это будут принципиально другие «здесь и сейчас».

Мгновение настоящего, которое дарит мир как целое.

Возможно, именно такое положение дел послужило причиной произнесенного однажды Андреем Тарковским замечания: кино носит ностальгический характер.

5. АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

«... «Андрей Рублев». Мы снимаем кадры набега татар. Заказан «рапид»: движения на экране будут замедлены, передавая ошеломленный взгляд князя-предателя, который привел врагов на родную землю... Вдруг вижу, Андрей несет откуда-то гусей и собирается бросать их перед камерой. Зачем, почему, как появились эти гуси? Не по правилам: ничего такого мы не оговаривали, не планировали. И все во мне протестует: я ведь знаю, что эта домашняя птица не полетит, будет только суетливо хлопать крыльями, создаст в кадре суету и сумятицу. Но не в наших правилах спорить на площадке. Снимаю, а Андрей бросает этих гусей... На экране они поразили неловкостью и беспомощностью, подчеркнутыми рапидной съемкой, – трогательный, щемящий образ.» [1, 52].

В русле данного, отнюдь не искусствоведческого, исследования сложным представляется говорить о так называемом «методе художника», но несколько слов сказать все же придется, так как это тот самый случай, когда «метод» имеет непосредственное отношение к тому, что происходит «вне» художника, в процессе развития киноискусства как такового. Рассмотрим некоторые сформулированные ранее выводы относительно искусства кино на примере конкретной практики.

5.1. Говоря о «методе», нужно признать, что его-то в большинстве случаев проанализировать и не удастся (Андрей Тарковский – яркий тому пример), можно лишь предпринять следующее: сделать художника объяснимым «внутри него самого». То есть сгруппировать узнаваемые компоненты его художественного мира определенным образом и, возможно, дать объяснение их именно такого, а не иного, хронологического следования

(от фильма к фильму). Таким образом осуществляется хотя бы видимость порядка внутри «дразнящего своей необъяснимостью» художественного мира. Но если бы такая видимость могла кого-нибудь успокоить!

Во-первых, стоит только сгруппировать тем или иным способом «узнаваемые компоненты», как делается очевидным, что этот же «способ группировки» применим к творчеству десятка других режиссеров: ведь никому еще не посчастливилось снимать фильм на Марсе, а значит, все пользуются более или менее привычной фактурой, у всех время от времени попадают в объектив дожди, пожары, лошади, гуси, в конце концов. Во-вторых, ознакомившись с очередным «способом группировки», становится непонятно, что же, вообще говоря, этот «способ» призван объяснить? Метод самого художника? Похоже, что нет, так как сам художник вряд ли задумывается о том, по какому принципу можно будет в будущем классифицировать те или иные «видимые компоненты» его творений. Способ зрительского восприятия? Тоже, судя по всему, нет, поскольку зрительское восприятие менее всего склонно упорядочивать «видимые элементы» в соответствии с какими-то умозрительными признаками.

Остается предположить, что подобного рода попытки «сгруппировать видимые элементы» осуществляются для того, чтобы сделать художника в чем-то понятным «для себя», то есть для тех в первую очередь, кто эту попытку осуществляет. А раз предпринимаются такие (в большинстве случаев мало к чему приводящие) попытки, значит, есть в художнике что-то, что требует объяснения. Попытки объяснить, даже неудачные, свидетельствуют о том, что вопрос, ответ на который не найден, существует. Вопрос задан. То есть главное здесь – существование вопроса.

5.2. Художник существует, пока существует «вопрос о нем». Значит, в отношении художника удастся (как минимум) предпринять следующее:

задать о нем вопрос. Причем задать его правильно. Возможно, что более ничего сделать и не удастся, но это уже не мало.

Ведь что означает «правильно задать о нем вопрос»?

Это означает, что, в определенной мере, «ответ» на этот «вопрос» будет уже излишним. Это означает также, что художник получит тем самым собственную «территорию» (территорию вопрошания о нем), на которую не сможет претендовать никто другой. Поэтому представляется верным начать разговор о «методе» с «правильно заданного вопроса». «Вопроса», принадлежащего данному художнику.

Так как же он должен звучать, «вопрос Тарковского»?

Но сначала – чем вызвана необходимость сформулировать такой «вопрос»?

На первый взгляд, необходимость эта кроется в напряженной ситуации, которую задает художник, когда как будто начинает что-то значить не только в рамках собственного творчества. Когда его «значимость» проистекает не только и не столько из каких-то найденных им новых индивидуальных элементов стиля. Кино, в конце концов, не настолько еще старое искусство, чтобы в нем перестали появляться художники, которые заново задают вопрос о самом этом искусстве. То есть необходимость «задать вопрос» возникает в отношении того художника, который в свою очередь поставил некий вопрос к искусству, в котором он творит. Это становится тем более очевидным, если вести речь о кино, в котором (говоря языком О. Аронсона) процесс «открывания штампов в качестве штампов» еще далеко не завершен. Иными словами, не завершен еще процесс «открывания заново» образа киноискусства.

Художник являет собой знак вопроса по отношению к искусству не тогда, когда «освежает» набор выразительных средств, а когда находит новый характер выразительности. Яркий тому пример – Сергей Эйзенштейн. Пример, демонстрирующий невозможность объяснения и восприятия

художника исходя из сложившейся практики. Если художника невозможно «объяснить» исходя из того, что ему предшествовало, следовательно, его нужно «объяснять», отчасти исходя из «него самого». И в этом смысле художник есть «сгусток времени», своего «времени», или даже – «пульс этого времени». И это отнюдь не метафора, так как именно время менее всего поддается определению через что-либо вневременное. Время – это «его собственные следы». Художник – это тоже, отчасти, его собственные «следы», ниоткуда не ведущие и никуда не приводящие. Разве можно утверждать, что существует «стиль Тарковского», сформированный вне самого Тарковского? Нет, «следы времени» – это «только его следы».

Есть художники, которые «открывают искусство заново», то есть, образно говоря, «изобретают велосипед». И именно в отношении таких художников (которых не понять ни с помощью образцов, на которых они учились, ни с помощью творчества их учеников, если таковые, конечно, имелись) возникает вопрос о «методе» как о чем-то, что требует объяснения. И, напротив, вопрос о «методе» не возникает там, где заходит речь о «стиле», будь то итальянский неореализм или французская «новая волна». «Стиль» указывает на общность, порождаемую, как правило, похожими техническими приемами (акцент при этом переносится скорее на операторскую работу). «Метод» же говорит о том, что не укладывается в ту или иную общность. На уникальность.

Вопрос о «методе» возникает тогда, когда бросается в глаза, что данное искусство возможно «вот еще каким образом». «Изобрести велосипед» здесь означает «дать новый образ данного искусства». Масса художников творит в некоем уже сложившемся «образе искусства» (как бы ни расширяли они «набор выразительных средств»), и лишь единицы – «дают образ искусства заново». И в способе (как они это делают?) может, на первый взгляд, вовсе не существовать никакой тайны.

5.3. Что может быть наглядней и очевидней, чем эйзенштейновский «третий смысл», которого нет ни в предыдущем, ни в последующем кадрах, а который возникает на их «стыке» (как результат их «конфликта»)? Можно вести долгие споры о так называемой «эстетической значимости» картин Эйзенштейна и о его теоретических взглядах, но «дать новый образ киноискусства» ему, безусловно, удалось.

А на другой чаше весов (как ему и самому хотелось думать) – Андрей Тарковский. Чей «метод» вообще не выглядит объяснимым и менее всего теоретически отделим от его картин.

Действительно, как можно «дать объяснение» его методу, когда его «метод» – это своего рода «гуси», как в примере, приведенном оператором Вадимом Юсовым? Его «метод» есть самое необъяснимое в Тарковском, но не в смысле какой-то зашифрованности, а в смысле необъяснимости гусей, которые просто не требуют, чтобы их объясняли: всякому более или менее точно известно, что это за птица такая. Гуси – это просто гуси. Сколько к ним ни присматривайся, а не найдешь в них никакого символа, очень уж они «гуси». И вот, если удастся обезопасить этих гусей от какого бы то ни было символизма, то из них получается – образ. Что и требовалось доказать. И в этом – Тарковский, точнее, его «метод». А разве легко избежать символизма на экране?

Вот, пожалуй, этот вопрос и задан: «вопрос Тарковского». Выговорился сам собой. «Насколько можно избежать символизма на экране?»

Ведь здесь кроются две основные опасности кинематографической образности, о которых уже шла речь выше, точнее, опасность-то одна, которую в данном контексте можно обозначить как «грубый символизм». И вряд ли в отношении кинореальности символизм способен выглядеть еще каким-то, кроме как «грубым», идет ли речь о «сверхвыразительности» кадра

(как будто кино обязано быть более «понятным», чем любое другое из искусств) или, наоборот, о его «сверхзашифрованности».

Хотя Эйзенштейн, к примеру, являет собой совершенно противоположный вопрос: возможна ли кинореальность как символизирование? И «вопрос Тарковского» и «вопрос Эйзенштейна» в определенном смысле равнозначны, хотя и являются «антиподами»; они равнозначны постольку, поскольку с одинаковой силой вопрошают об «образе киноискусства».

И если «вопрос Эйзенштейна» носит, скорее всего, «оптимистический» характер, то есть за вопросительным знаком наверняка следует восклицательный, то «вопрос Тарковского» после вопросительного знака подразумевает многоточие. Из этого следует заключение, что, хотя «формально» оба художника играют равную роль в отношении развития киноискусства как такового, Тарковскому вряд ли суждено когда-нибудь стать хрестоматийным в том смысле, в каком хрестоматийным является Эйзенштейн. Все дело в «злополучном» многоточии.

Недосказанность. «Вопрос Тарковского» звучит таким образом, что в нем не содержится заранее никакого утверждения о возможности (невозможности), в силу чего он и не носит характера хрестоматийности. Поэтому о художниках, подобных Тарковскому, можно написать сто статей, пересмотреть их картины еще раз и написать еще столько же. Не найти у них вожаемой «точки», не говоря уже о «восклицательном знаке».

5.4. Вопрос, начинающийся со слова «насколько»: поиск меры. Весь «метафильм» (термин Д. Салынского) как будто задает «рамки», где-то внутри которых и существует эта «мера». Но поиск «меры» – это не поиск формулы: ее нельзя вывести «наглядно». Поэтому можно лишь попытаться определить «интервал», в котором она находится.

Следовательно, первый момент, касающийся «метода», можно определить так: вопрос с «многоточием после восклицательного знака» подразумевает, что ответ последует не в виде формулы, а будет задан в определенном «интервале». Задать «интервал, в котором может находиться ответ». Под «мерой» здесь понимается «норма обращения с фактурой» (если можно так выразиться).

Почему иногда о Тарковском хочется сказать, что он выразил «природу кинематографа средствами самого кинематографа»? «Повторить структуру предмета в структуре высказывания о нем»: принцип, описанный в искусствоведении (подробный анализ этого принципа применительно к творчеству Андрея Тарковского дает в одной из своих статей Д. Салынский) и представляющийся наиболее удачным именно в отношении кино. Если учесть, что кинореальность – это своего рода «зеркало». То есть для того, чтобы выразить «здесь и сейчас», нельзя воспользоваться какой-то чужеродной этим «здесь и сейчас» структурой. Поскольку время есть только «его собственные следы». Кинореальность есть то, что позволяет «настоящему времени» быть выраженным посредством «настоящего же времени». Но настоящее время – очень сложная «материя», хотя бы потому, что являет собой не одну, а две длительности, которые рождают некую «рассогласованность вследствие двойственности». Создается впечатление, что кино призвано главным образом играть синтезирующую («связующую») роль, но не в смысле пресловутого «синтеза искусств». Кино как будто меняет «знак» настоящего времени с «минуса» на «плюс». Из «точки», в которой «рассыпается мир» («рассыпается» по меньшей мере на две «части»: на длительность явлений «внешних» и – длительность явлений «внутренних»), время «превращается» в образ, а значит, в «нерассыпающееся целое», тем более, что к «художественной» стороне вопроса добавляется целостность как «закрытость для участия в нем». Каким же должен быть

«метод» для того, чтобы «дать как образ» то, что служит причиной «отсутствия образности»?

Если рассмотреть это «отсутствие образности», то можно заметить, что его составляют отдельные «части», характер которых таков, что их никогда, казалось бы, не «сложить в целое». «Части», которые не могут стать «частями целого», но и сами «целым» не являются. В этом смысле части «оформленного пространства» (то есть «пространства культуры») все же выглядят если не «одного-рода», то уж точно «одного-ряда»; речь же идет о «выразительном ряде», состоящем всего из двух «элементов», которые явно не только не «однородны», но даже «одному-ряду» не вполне, казалось бы, принадлежат. Длительность и – длительность. Даже если кино старается дать только «отражение длительности явлений внешних», от другой своей составляющей ему все равно не уйти. Хотя бы в силу того, что сам по себе принцип построения кинореальности (чередование планов, а также, возможно, излюбленная многими «рапидная» съемка, но даже без нее можно обойтись и ограничиться только чередованием планов разной дальности и разной длины) есть «принцип построения» явлений внутреннего порядка. Так называемая «структура высказывания» налицо: речь идет о «структуре явлений внутреннего ряда». И одна граница интервала, в котором существует «мера», задается Тарковским, по-видимому, так: структура явлений «внутреннего порядка» служит выражением для длительности явлений, опять же, внутреннего порядка (вышеупомянутый принцип повторения «структуры в структуре»). Это очень ярко демонстрирует кинокартина «Зеркало». Успех этого «эксперимента», возможно, в полном объеме не осознал даже сам режиссер (перед ним стояли уже другие задачи). Ведь осуществление возможности «выразить кино средствами самого кино» свидетельствует о том, что к 1974 году (год окончания работы над фильмом) завершилось рождение кино как кино. Может быть, в истории кинематографа имеются и

другие, более ранние, моменты «завершения рождения», но в том, что хотя бы один такой момент состоялся, сомнений нет. После «Зеркала» кино становится самим собой в том смысле, что «может себе что-нибудь и позволить». Позволить именно самому себе, а не литературе, живописи, фотографии и тому подобному. Не «другим позволить в отношении себя», а «себе позволить». Вероятно, что на режиссера действовало подспудно предчувствие невозможности «сделать» со временем что-либо еще кроме того, что «дать его отражение». Похоже, чисто интуитивно это выразилось и в названии кинокартины. Зеркало.

Второй момент, составляющий проблему «метода», заключается в том, что отражение предмета не есть отражение того, «как он есть»: об автоматическом отображении, на роль которого претендовало изначально искусство фотографии, речь не идет вовсе. Любая вещь есть в первую очередь «знак самой себя», и в этом смысле действительность есть «пауза в поэтическом повествовании о ней». То есть, любая вещь есть собственное «выразительное присутствие» (или «выражающее» присутствие), она так или иначе для нас «выражена». Что означает показать вещь на экране так, как она выгладит, будучи «выразительным присутствием»?

Вернемся снова к эпизоду, описанному Вадимом Юсовым. Кинематограф ведь не то что бы делает вещи «выразительнее, чем они есть» (тем более, что «выразительность, как она есть», далеко не лучший предмет для обсуждения); нет, вещи и так достаточно выразительны, стоит только это заметить. Вот, пожалуй, эту возможность и дарит кинореальность: возможность «заметить». Увидеть «вещи как вещи». Для того, чтобы «заметить действительность как действительность», нужно взглянуть на нее «еще раз».

Кино дает шанс увидеть вещи «еще раз» (или «вещи-еще-раз»), существующими как вещи в мире, прекрасно обходящимся без нашего в нем участия.

Те же «вещи» – но без возможности нашего в них «вмешательства».

То есть, для того, чтобы «встретиться» с действительностью, нужно «найти время», и пока не существовало кино, «время» искать было просто негде. В этом смысле «время» тоже становится «персонажем культуры», так как для него находится «место». Все, что обретает свое «место», есть «часть культуры» (или «культура как ее часть»). Если «время» находит свое «место», то «пространство» – напротив – обретает свою «длительность». Ведь для того, чтобы «встретиться» с действительностью, нужно найти время, причем «еще одно время», помимо того, в котором мы с действительностью встречаемся ежедневно. Как раз в «ежедневности» встретиться с ней и не удастся. Действительность, «как она есть вокруг нас», в каком-то смысле не приспособлена для «встреч» с нею, хотя бы потому, что встреча не есть то, что происходит постоянно. Для встречи нужно найти время; более того, для встречи нужно найти «место» (которое, как водится, «изменить нельзя»).

Обрести «свое время» здесь означает, по сути, «стать самим собой». Действительность «становится собой» – благодаря кинореальности. Для того, чтобы она стала «самой собой», нужно, во-первых, перестать «принимать в ней участие», а во-вторых», позволить ей стать «образом». Обезопасить ее от символизма, при котором она служит для осуществления «второго», «третьего» и так далее смыслов.

Если бы, к примеру, в вышеприведенный кадр «Андрея Рублева» Тарковский принес не гусей, а пару лебедей, то получился бы как раз символ, а отнюдь не образ. То есть в них сразу усмотрели бы «образ погибающей Руси» или еще что-нибудь. Иными словами, если образ содержит в себе «еще какой-нибудь

образ», который не присутствует в наличной выразительности, то получается символ в его «кинематографическом» смысле. Это значит, что «встречи с действительностью» бы не произошло, поскольку лебеди здесь уже явно не «просто лебеди». В «их лице» мы бы «встречались» с чем-то иным.

Следовательно, из всего сказанного нельзя сделать вывод, что для того, чтобы «встретиться с действительностью как действительностью», нужно снимать все подряд и как оно есть. Совершенно не так. Процесс «отбора элементов» (как и в любом другом искусстве) обязательно существует. Если бы в нужный момент у Тарковского под рукой обнаружили не гуси, а лебеди, он бы их в кадр не принес, это очевидно.

В свете этого примера начинаешь понимать смысл однажды сказанной режиссером фразы, что важно не то, как снимать, а то, что снимать. Отбор «компонентов» кадра. Если с действительностью происходит «встреча», значит, действительность существует как образ. То есть для такой «встречи» нашлось «место». Однако образ в кино отличается также свойствами, присущими образам из других искусств: законченность и завершенность. В этом смысле кинореальность дает больше свободы своим «видимым элементам»: если бы чуть по-другому были сняты те же гуси или в несколько иной последовательности разложены были предметы под водой в длинных эпизодах «Сталкера», то «встречаемая действительность» осталась бы той же самой. Здесь важными представляются два момента. Первый – относительно самого «факта встречи»: действительность как «она сама» должна быть «налицо» (то есть недопустимы, с одной стороны, «символизирующие элементы», а с другой стороны – ничего не выражающее скопление «видимых деталей»). Второй же момент касается того, что именно присутствует в кадре: от «перемены мест» или иного ракурса съемки не должен страдать «характер существования» предметов. Важно, какие это будут предметы (как они будут выглядеть «вместе» и «в-месте»).

Небезынтересным моментом здесь является именно тот «глоток свободы», который предоставлен «видимым элементам» кинореальности. «Глоток свободы», который не существует, к примеру, в кинематографе Эйзенштейна. В кинореальности Тарковского «все могло быть снято и по-другому» – вот в чем его «небывалая особенность». Ведь важно не «то, как». Важно «то, что»: характер выразительности, который создается «элементами, существующими рядом».

То есть, неудачной здесь представляется ситуация, при которой «все равно, как снимать», потому что как ни снимай данный «набор элементов», как их не «переставляй», а характера все равно не получишь. Ведь действительность как образ есть именно «характер» («выразительное присутствие»), а не бесхарактерное нагромождение компонентов. Не менее неудачной представляется ситуация, при которой нужно снимать «строго так и никак иначе», поскольку компоненты кадра здесь не обладают самостоятельной значимостью и выражают характер того, что в них непосредственно не содержится. Найденная Тарковским «грань» подразумевает создание «выразительного ряда» так, чтобы выразительность эта, во-первых, присутствовала, а во-вторых, существовала бы «свободно», независимо от конкретного ракурса и конкретной последовательности. Происходит поиск выразительности в самой действительности, а не в чем-либо вспомогательном или внешнем по отношению к ней.

Поиск «действительности как выразительности». И главным здесь будет являться то, какие именно элементы составят данный «выразительный ряд»: они не должны мешать друг другу как в смысле чрезмерной контрастности, так и в смысле недостаточного отличия одного от другого. Поиск действительности как образа: ее можно искать долго и не находить, а можно обнаружить вдруг, окажись только под рукой в нужный момент пара «гусей».

* * *

«Метод» Тарковского, следовательно, задает интервал, ограниченный, с одной стороны, привязкой к «структуре явлений внутреннего порядка», от которой просто никуда не уйти, а с другой стороны – необходимостью «найти действительность как образ», то есть составить «выразительный ряд» так, чтобы произошла «встреча» с действительностью как действительностью. Где-то в этом интервале и происходит так называемое «согласование длительностей», очень непростое событие, поскольку «внешнее» – это все-таки не одно и то же, что «внутреннее».

То есть, возвращаясь все к тем же гусям: такие гуси могут присниться, учитывая замедленную съемку. И они же – явление как нельзя более «внешнее», непридуманное, очищенное от дополнительных «смысловых нагрузок». Просто гуси.

С Тарковским в кино приходит ощущение «меры» как существующей в некоем интервале: не между «внешним и внутренним» и не между «действительностью и художественностью», а ощущение «меры» как чего-то третьего, но не синтеза или суммы, а как одного-единственного, пребывающего где-то между неуловимостью поэтического и неуловимостью мгновения (поскольку они хоть и равняются одно другому, но не являются одно другим).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приняв во внимание весь вышеизложенный текст, можно задаться вопросом: о чем здесь, вообще говоря, шла речь?

Речь в данной ситуации оборачивается скорее ее попыткой. Не «найти язык описания», а сделать попытку «находиться в процессе его поиска». По сути, поиск «реальности», которая здесь упоминается с приставкой «кино-», есть поиск «языка о ней». Если удастся «находиться в этом процессе», это будет означать «стоять на пути к ней».

Находиться «на пути» к кинореальности: объявить ее «в розыск». Как известно, искать можно только то, что является более или менее знакомым, а не полнейшую неизвестность, следовательно, мы «знакомы» с кинореальностью и ищем ее как «давно знакомую». Почему же приходится ее искать и затевать всю эту историю?

«Пытаться вести речь»: «вести» ее приходится как ребенка, делающего первые шаги; будучи «ведомой», она как будто обещает позже, в будущем, «ходить сама». Однако «ходить самой» ей точно не придется, поскольку это же все-таки не молва, а речь. Молва – «ходит, а речь приходится «вести».

Необходимо пытаться вести речь о кинореальности, так как проигнорировать ее присутствие все равно не удастся; присутствие вообще не та вещь, которую удастся игнорировать.

И важным здесь представляется усилие завести (начать) речь о ней как о ней самой. Поскольку вариантов подмены предмета речи может быть множество, и примеров тому немало.

Уж насколько сложным представляется «дать действительность как действительность» (задача, которую Андрей Тарковский решал в каждой картине заново: камера не «создает» реальность, а «наблюдает» за ней), но ничуть не менее проблематичным кажется говорить о кинореальности как о

ней самой. Как о «ней самой» и не более того. Обе задачи в общих чертах похожи. Кинореальность, будучи хотя и не идеальным, но уж точно единственным «местом встречи» с действительностью, таит в себе множество угроз «срыва» этой самой встречи.

И «речь о кинореальности» попадает в точно такую же ситуацию. Кинореальность способствует тому, что бы речь велась не о ней. А о чем угодно – поводов для разговоров она дает много.

Кинематограф постоянно пытается решать «проблему собственной фактуры» - вот есть некий неотменимый видеоряд, от которого «никуда не деться». Возможность «встретить действительность». Даже если эта встреча не происходит – налицо ее «выраженная возможность». «Фактура» остается «фактурой». Встречи может и не произойти, а кинореальность остается кинореальностью. Видеокассета может оказаться «пиратской», а кинореальность, опять же, останется кинореальностью.

Как же о ней «вести речь», если она в каком-то смысле не зависит ни от качества воспроизводимого звукозрительного ряда, ни от «качества художественного образа»? Вести речь о «качестве» (того или иного «компонента»: художественного, технического, профессионального и так далее) оказывается вполне возможным, но как можно вести речь о том, что дает повод говорить о каком бы то ни было качестве?

И главное: почему такой повод время от времени возникает? Ведь можно было бы ничего и не объяснять. Однако точно также, как существуют художники, в отношении которых периодически возникают новые варианты их «объяснения», существует и кинореальность, как «вопрос о ней».

Кинореальность дает повод заговорить о «ней самой» (вне любых ее «дополнительных проявлений») потому, что имеет отношение к искусству, каким бы плохим ни был фильм или какого бы плохого качества ни было «пиратская» копия.

«Иметь отношение к искусству независимо от...» - главный «отличительный признак» кинореальности. Поскольку «здесь и сейчас» есть «первое слово в момент его выговаривания».

И кинореальность присутствует там, где есть эти «здесь и сейчас», но в качестве «встречаемых нами». Все остальное – в ходе встречи. Кино и есть осуществление этого «хода встречи». Обстоятельства «встречи» – уже совершенно другое дело.

Другими словами, «иметь отношение к искусству» означает существование в качестве «вопроса» или «под вопросом». Пожалуй, только искусство в ряду других присутствующих «частей» обладает этим моментом «постоянного вопрошания». Это происходит оттого, что «первое слово» подспудно задает вопрос о собственной возможности. Как оказывается возможной такая «пограничная ситуация» и как осуществляется «предельное равенство самому себе» (вследствие которого и происходит событие «повтора»)? Вот два вопроса (или, точнее, две части одного вопроса), на которые можно отвечать снова и снова. По мере возникновения «новых воплощений» этого «существования под вопросом». Появляется кинематограф – и на все вопросы приходится отвечать заново. Новая «образность» – новые взаимоотношения с «контекстом». Новое «искусство» – и «ряд искусств» заметно преобразуется. То есть меняется «характер выразительности» этого «ряда».

Появляется некое «зеркало», способное отражать в себе другие «поверхности». И не способное само стать «предметом отражения». Так называемый «ряд искусств» дополнился некой «реальностью», которая в состоянии служить «универсальным контекстом». И произведения искусств получают возможность новой «ситуации повторения». Возможность повторения вместе с контекстом. Что требует в свою очередь лишь «продуктивного зрительского воображения и доверия», иначе говоря,

восприятия, как еще одного, уже более широкого, контекста. Который обладает «привычными» для контекста свойствами, то есть является каждый раз «новым контекстом».

Способность быть «универсальным контекстом» и в то же время – неспособность быть самому помещенным в какой-либо иной контекст, кроме контекста восприятия, позволяют кино выполнять роль «собирающего части».

Хотя на первый взгляд кинореальность и сама существует как «часть», в контексте зрительского восприятия, которое осуществляется «здесь и сейчас». Восприятие осуществляется в настоящем. Следовательно, «здесь и сейчас» кинореальности присутствуют в контексте других «здесь и сейчас» (и это первое, что «бросается в глаза»: в «настоящем времени» – другое настоящее). Но если учесть, что действительность – это не «просто действительность» (хотя бы потому, что содержит в качестве своей части собственное отражение), то феномен кино становится ...если не понятным, то, во всяком случае, «уже знакомым» («виденным ранее»). Действительность ведь стала таковой не в момент рождения кино. Она и до этого момента была примерно «той же самой». Кино лишь, став визуализацией настоящего времени, позволило поставить «знак равенства» между «временем» и – «образом», то есть между «мгновением настоящего» и «мгновением поэтического». Кинореальность «скользит» где-то между этими двумя составляющими ее в качестве «равенства».

Поэтому «вести речь о кинореальности» означает «стоять на пути к ней». Существует «путь к ней». Не тот путь, конечно, который можно однажды завершить. Стоит только его «завершить», как выясняется, что пришли вовсе не к кинореальности, а к чему-то иному.

«Находиться на пути к ней»: повторять «структуру предмета в структуре высказывания о нем». Что и проделал однажды Андрей

Тарковский: взял «структуру высказывания» и нашел для нее «предмет» с точно такой же «структурой», то есть он проделал путь не от «предмета» к «высказыванию» о нем, а от «высказывания» к его «предмету». В отношении же «языка описания» кино верным представляется обратный путь: посмотрев на «структуру предмета», постараться найти соответствующую «структуру высказывания».

Конечно, поскольку «предмет» есть в каком-то смысле «из ряда вон выходящий» (он действительно несколько «выходит из ряда» остальных искусств), то и язык для него должен быть не совсем «в ряду» с другими «языками описания» и не «наряду» с ними.

Если описывать «кинореальность как кинореальность», то «попытка языка» для нее также должна в какой-то мере быть «скольжением между». «Язык для кинореальности» существует в те моменты, когда удается «проскользнуть мимо» того, что кинореальностью не является (и это самое непростое в поиске «языка для нее»).

«Проскользнуть мимо»: проимитировать «структуру» кинореальности в «речи о ней» (о «структуре в этой ситуации можно говорить очень условно, не «структура», а, скорее, «мера», существующая в определенном «интервале»). И «сеанс» этой «речи о кино» в каком-то смысле завершиться не может (как не может завершиться настоящее время), а может только прерваться.

Здесь и сейчас.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александров Г.В. Эпоха и кино. // М., 1983.
2. Аннинский Л. Апокалипсис по «Андрею». // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
3. Аннинский Л. Зеркало экрана. // Минск, 1977.
4. Аннинский Л. Лев Толстой и кинематограф. // М., 1980.
5. Аннинский Л. Невзятая крепость. Толстой и киномышление // «Вопросы литературы», 1979.
6. Аронсон О. Кант и кино. Фрагмент I: искусство. // «Искусство кино», № 2, 2000.
7. Аронсон О. Кант и кино. Фрагмент II: возвышенное. // «Искусство кино», № 4, 2000.
8. Аронсон О. Кант и кино. Фрагмент III: свобода. // «Искусство кино», № 5, 2000.
9. Артемьев Э. Он давал мне полную свободу. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
10. Базен А. Что такое кино? // Сб. статей, М.: Искусство, 1972.
11. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. // М., «Прогресс», 1968, 328 с.
12. Балаш Б. Культура кино. // М.-Л., 1925.
13. Барт Р. Затерянный континент. // Ролан Барт. Мифологии. М., 1996.
14. Барт Р. Третий смысл. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
15. Баскаков В. В ритме времени: кинематографический процесс сегодня. // М., 1983.
16. Баскаков В. Экран и время. // М., 1974.
17. Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. // Спб., 1998.
18. Беллур Р. Недостигаемый текст. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
19. Бергман И. Латерна магика: // М., 1989.
20. Бергсон А. Творческая эволюция. // М., 2001.
21. Бодрийяр Ж. Золотой демон образов. // «Искусство кино», № 10, 1992.
22. Божович В. Андре Базен и проблема экранного времени // «Киноведческие записки», « 20, 1993/1994.
23. Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры. // <http://www.philosophy.ru/library/bychkov/xx.html>
24. Васильев В. «Маргинальная» метафизика Канта // «Логос», № 10, 1997.
25. Васильев В. И. Кант: «пробуждение от догматического сна» // «Вопросы философии», № 1, 1999.
26. Васильев В. Размышления о «Кантианских вариациях» М.К. Мамардашвили // «Вопросы философии», № 10, 1999.

27. Вознесенский А. Белый свитер. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
28. Герасимов С. О киноискусстве. // М., 1960.
29. Германова И. Вещь в художественной системе фильма. // Что такое язык кино. М., 1989.
30. Гиренок Ф. Русские космисты (из цикла «Страницы истории отечественной философской мысли») // М., 1990.
31. Гиренок Ф. Ускользящее бытие. // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/gir.html>
32. Грюнвальд И. Художественная интерпретация времени // Феноменология искусства. - М., 1996.
33. Дакэн Л. Кино – наша профессия. // М., 1963.
34. Делез Ж. Различие и повторение. // Спб., 1998.
35. Делез Ж. Кино – 1. Образ – в – движении. // «Искусство кино», № 4, 6, 1997.
36. Демант Э. В поисках утраченного времени. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
37. Демидова А. Вторая реальность. // М., 1980.
38. Демидова А. Могила № 7583. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
39. Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» (Статьи, выступления, заметки). // М., 1967.
40. Дю Паскье С. Гэги Бестера Китона. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
41. Ждан, В. Об условности в киноискусстве: учебное пособие по курсу «Теория кино». // М., 1982
42. Ждан В. О природе киноискусства. // М., 1963.
43. Загданский Е. От мысли к образу. // Киев, 1986.
44. Зайцева Л. Киноязык: освоение речевой природы. // М., 2001.
45. Зак М. Кино: личность и личное. // М., 1980.
46. Зак. М. Кинорежиссура: опыт и поиск. // М., 1983
47. Занусси К. «Короткие встречи, долгий разговор» (записал М. Черненко) // «Искусство кино», № 2, 1989.
48. Занусси К. Мои 100 лет // «Искусство кино», № 11, 1995.
49. Зархи А. О самом главном. (Заметки кинорежиссера). // М., 1964.
50. Зоркая Н. Зрелищные формы художественной культуры. // М., 1981.
51. Зоркая Н. Начало. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
52. Зоркая Н. Черное дерево у реки // «Искусство кино», № 7, 1962.
53. Изволов, Н. Феномен кино: история и теория. // М., 2001.
54. Изволов Н. Что такое кадр? // «Искусство кино», № 9, 2000.
55. Ильин, Р. Изобразительные ресурсы экрана. // М., 1973.

- 56.Исаева К. Изобразительное решение современного фильма: учеб. пособие. // М., 1982.
- 57.Кант И. Критика способности суждения // Спб., 1995.
- 58.Кант И. Критика чистого разума // М., 1999.
- 59.Клер Р. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 гг. // М., 1958.
- 60.Климанова Е. Единство образа. Сын и отец // «Искусство кино», № 4, 1992.
- 61.Козинцев Г. Собр. соч. в 5-ти т. Том 2. // Л., 1983.
- 62.Кулешов Л. Собрание сочинений в 3-х тт. Том I. Теория. Критика. Педагогика. // М., 1987.
- 63.Лазарев Л. То, что запомнилось...: О Викторе Некрасове и Андрее Тарковском. // М., 1990.
- 64.Лециловский М. Один год с Андреем // «Искусство кино», № 12 1988.
- 65.Линдгрэн Э. Искусство кино. Введение в киноведение. // М., 1956.
- 66.Лихачев Д. Учиться понимать // «Советский экран», № 7, 1987.
- 67.Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. // Таллинн, 1973.
- 68.Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. // Таллинн, 1994.
- 69.Малявина В. Андрей Тарковский открыл мне мир. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
- 70.Малявина В. «Мы счастливы! Ты знаешь об этом?» // «Искусство кино», № 8, 1994.
- 71.Мамардашвили М. Мысль в культуре. // <http://www.philosophy.ru/library/mmk/kultura.html>
- 72.Мамардашвили М. Наука и культура. // <http://www.philosophy.ru/library/mmk/science.html>
- 73.Мамардашвили М. Обязательность формы. // <http://www.philosophy.ru/library/mmk/forma.html>
- 74.Манцов И. Предкамерное пространство и историческое время // «Киноведческие записки», № 19, 1993.
- 75.Манько Г. Художественные возможности экранного времени // Советское кино: история и современность. - М., 1982.
- 76.Медведев А. Территория кино. // М., 2001.
- 77.Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
- 78.Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
- 79.Митта А. Кино между адом и раем.. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... //М., 1999.
- 80.Митта А. Структурные элементы режиссерского замысла // Сб. «Из опыта современной кинорежиссуры», М., 1988.

81. Михалкович В. Дом как уходящая натура: (Сравн. анализ кинотворчества А.Тарковского и А.Германа) // «Киноведческие записки», № 21, 1994.
82. Мишарин А. «Работать было радостно и интересно» // «Киносценарии», № 6, 1994.
83. Монтегю А. Мир фильма. // Ленинград, 1969.
84. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. // М., 1994.
85. Нехорошев Л. «Андрей Рублев»: спасение души. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
86. Ногерас Л.Р. Прозаическое кино. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
87. Нюквист С. Отдавая дань режиссеру. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
88. Ортега-И-Гассет Х. Адам в раю. // <http://www.philosophy.ru/library/ortega/01/0.html>
89. Пазолини П.-П. Поэтическое кино. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
90. Панфилов Г., Тарковский А. Итальянский диалог: разговор, записанный Ольгой Сурковой в 1982 году в Риме // «Искусство кино», 1995.
91. Петрушенко В. Ностальгия по абсолютному: философский аспект кинотворчества А. Тарковского. // Киев, 1995.
92. Пудовкин В. Собрание сочинений в 3-х тт. Том I. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. // М., 1974.
93. Рабинович В. Vita mortua и ее конструктор. // http://www.philosophy.ru/iphras/library/karpinsk/biophil.html#_Toc350770921
94. Рабинович В. Жить просто или просто жить ? (Уроки святого Франциска) // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/sasha.html#5>
95. Рабинович В. Алхимия как феномен средневековой культуры. // М., 1979.
96. Рабинович В. Исповедь книгочея, который учил букве, а укреплял дух. // М., 1991.
97. Рабинович В. Образ мира в зеркале алхимии: от стихий и атомов древних до элементов Бойля. // М., 1981.
98. Разлогов К. Искусство экрана: проблема выразительности. // М., 1982.
99. Разлогов К. Коммерция и творчество: враги или союзники? // М., 1992
100. Разлогов К. Культура и культурная политика в России. // М., 2000.
101. Разлогов К., Мельвиль А.Ю. Контркультура и «новый» консерватизм. // М., 1981.

102. Райс Э., Дойчманн К. Неоколониализм и насилие. Диалектический материализм в аудиовизуальной агитации. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
103. Ромадин М. Тарковский и художники. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
104. Ромм М. Беседы о кинорежиссуре. // М., 1975.
105. Ромм М. Избранные произведения в 3-х т. Том 1. Теория. Критика. Публицистика. // М., 1980.
106. Ромм М. Один из лучших. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
107. Рыклин М. Жиль Делез: кино в свете философии. // «Искусство кино», № 4, 1997.
108. Салынский Д. Режиссер и миф // «Искусство кино», № 12, 1988.
109. Салынский Д. Особенности построения художественного мира в фильмах А. Тарковского. // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, М., 1996.
110. Сальтини В. О мнимой иррациональности кинематографического языка. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
111. Саркисян С. Цветной слух // «Искусство кино», № 8, 1995.
112. Соболев, Р.П. Что такое язык кино? // М., 1983.
113. Тарковская М. Осколки зеркала. // М., 1999.
114. Тарковский А., Мишарин А. Зеркало. Фрагменты сценария // «Киносценарии», № 2, 1993.
115. Тарковский А. Между двумя фильмами // «Искусство кино», № 11, 1962.
116. Тарковский А. О кинообразе: (Из кн. «Сопоставления» в лит. записи и с коммент. О.Сурковой, подготавливаемой в издательстве «Искусство».) // «Искусство кино», № 3, 1979.
117. Тарковский А. О природе ностальгии: (перепеч. интервью кинорежиссера А.Тарковского в записи амер. киноведа Г.Бахмана из журн. «Чаплин» (Стокгольм), 1986, N 187) // «Искусство кино», № 2, 1989.
118. Тарковский А. Пояснения режиссера к фильму «Солярис» // «Киноведческие записки», № 14, 1992.
119. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе: Выступления на тему «Создание фильма и ответственность художника» в Лондоне в 1984 г. (публ. В.Ишимова, Р.Шейко; предисл. И.Золотусского) // «Искусство кино», № 2, 1989.
120. Тарковский А. Уроки режиссуры: учебное пособие. // М., 1993.
121. Тенейшвили О. Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев». // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.

122. Туровская М.И. 7 ½ или фильмы Андрея Тарковского. // Москва, 1991.
123. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. // М, 1977.
124. Уорт С. Разработка семиотики кино. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
125. Успенский Б.А. Поэтика композиции. // М., 1970.
126. Фелдман Д., Фелдман Г. Динамика фильма. // М., 1959.
127. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. // М., 1992.
128. Фрейлих С. Этюды о стиле. Тарковский и Шукшин // «Искусство кино», № 3, 1983.
129. Хайдеггер М. Бытие и время. // Спб., 2002.
130. Хайдеггер М. Искусство и пространство. // <http://www.philosophy.ru/library/heideg/artspace.html>
131. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. // Томск, 1998.
132. Хейфиц И. О кино. // Л.-М., 1966.
133. Шилова И. Проблема жанров в киноискусстве. // М., 1982.
134. Шитова В. Путешествие к центру души. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
135. Шкловский В. За сорок лет. (Статьи о кино). // М., 1965.
136. Шкловский В. Литература и кинематограф. // Берлин, 1923.
137. Шкловский В. Эйзенштейн. // М., 1976.
138. Эйзенштейн С. Избранные статьи. // М., 1956.
139. Эйзенштейн С.М. Монтаж. // М., 1998.
140. Эко У. О членениях кинематографического кода. // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
141. Юренев Р. Кино – важнейшее из искусств. // М., 1959.
142. Юсефсон Э. Я сразу дал согласие. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
143. Юсов В. Слово о друге. // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М., 2002.
144. Юткевич С. О киноискусстве. //М., 1962.
145. Якобсон Р. Конец кино? // Сб. «Строение фильма», М., 1984.
146. Ямпольский М. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. // М., 1993.
147. Ямпольский М. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. // М., 1993.
148. Ямпольский М. Как быть художником? Социальный статус кинематографиста и кинематографическое сознание // «Искусство кино», № 3, 1990.

149. Ямпольский М. Критический момент. // «Киноведческие записки», № 60, 2002.
150. James David E. Allegories of cinema: American film in the Sixties. // Princeton (N.Y.), 1989.
151. Spencer D.A. The cinema to-day. // London, 1939.