

Олег Аронсон

Метакино



AdMarginem

Художественное оформление - С.Шаховская Ответственный редактор - А.Иванов
Данное издание выпущено при финансовой поддержке Института "Открытое общество"(Фонд содействия).

ISBN 5-93321-049-8

© Олег Аронсон, 2003

© Издательство "Ад Маргинем", 2003

Электронное оглавление

Электронное оглавление.....	2
Содержание.....	3
Введение	4
Часть I. Кинематографическое событие.....	6
К теории глубинной мизансцены Андре Базена	6
Примечания	12
Мимика и грамматика	12
Проект кино Белы Балаша.....	12
Примечания	18
Поиски антропологии	18
Земля и свет Александра Довженко	18
Примечания	24
Тело героя.....	25
Этика вестерна	25
Примечания	30
Звук и время	30
"Простой случай" Всеволода Пудовкина.....	30
Примечания	35
Коммунизм врасплох	36
Неоконченный эксперимент Дзиги Вертова.....	36
Примечания	42
Имманентная биография	43
Кино и семиотика реальности Пьера Паоло Пазолини.....	43
Примечания	53
Часть II. Кино-театр	55
Эффект присутствия	55
Примечания	61
Кино-документ	62
Эффект присутствия — 2	62
Лицо, сцена, трансценденция	69
Открытие крупного плана Ингмаром Бергманом	69
Примечания	74
Тело, сцена, имманенция.....	74
По поводу книги К.С.Станиславского "Работа актера над собой"	74
Примечания	81
Гипердокумент, или Свидетельство о жизни	81
Ленин по Александру Сокурову	81
Примечания	86
Часть III. Советский фильм: неродившееся кино	87
Неархивируемое.....	91
О рецепции иностранного фильма на советском экране	91
Эксцентрика приема и материала.....	95
О фильмах Киры Муратовой	95
Примечания	101
По ту сторону кино	102
"Хрусталёв, машину!" Алексея Германа и проблема "советского"	102
Часть IV. Кант о кино.....	107
Об опережающем мышлении.....	107
Искусство	107
Возвышенное.....	111
Свобода	114
Любовь, или Кино о Канте	118
В книге использованы кадры из фильмов:	122

Содержание

Введение.....	7
Часть I.	
Кинематографическое событие.	
К теории глубинной мизансцены Андре Базена.....	13
Мимика и грамматика.	
Проект кино Белы Балаша.....	27
Поиски антропологии.	
Земля и свет Александра Довженко.....	39
Тело героя.	
Этика вестерна.....	52
Звук и время.	
"Простой случай" Всеволода Пудовкина.....	63
Коммунизм врасплох.	
Неоконченный эксперимент Дзиги Вертова.....	75
Имманентная биография.	
Кино и семиотика реальности Пьера Паоло Пазолини.....	90
Часть II.	
Кино-театр.	
Эффект присутствия.....	117
Кино-документ.	
Эффект присутствия — 2.....	132
Лицо, сцена, трансценденция.	
Открытие крупного плана Ингмаром Бергманом.....	147
Тело, сцена, имманенция.	
По поводу книги К.С. Станиславского "Работа актера над собой".....	159
Гипердокумент, или Свидетельство о жизни.	
Ленин по Александру Сокурову.....	173
Часть III	
Советский фильм: неродившееся кино.....	187
Неархивируемое.	
О рецепции иностранного фильма на советском экране.....	195
Эксцентрика приема и материала.	
О фильмах Киры Муратовой.....	205
По ту сторону кино.	
"Хрусталеv, машину!" Алексея Германа и проблема "советского".....	218
Часть IV	
Кант о кино. Об опережающем мышлении.....	231

Введение

Данная книга во многом не случайно открывается текстом о теории Андре Базена, имя которого навсегда связано для нас с вопросом "что такое кино?". Этот вопрос неизбежно преследует всякого, кто пытается размышлять о кино, и, возможно, даже в большей степени, чем тех, кто сам снимает фильмы. Что это за вопрос и почему он кажется столь важным? Ведь такая его формулировка вовсе не безобидна: когда мы спрашиваем подобным образом, то само собой разумеющимся становится тот факт, что далее речь пойдет о природе кино, а более точно — о его сущности. Конечно, без вопроса о сущности не обойтись, если мы желаем приблизиться к пониманию того, как кино функционирует, воздействует, что оно открывает в мире, или, другими словами, как оно участвует в бытии. Однако мне кажется, что в отношении кино этот вопрос может быть лишь предварительным, задающим только некоторые условия будущего размышления. Конечно, всякий раз, когда мы говорим о содержании фильмов, о форме выражения, о структуре киноповествования, о знаках и, шире, о специфике кинематографического языка, то все это, так или иначе, имеет отношение к тому, что так и хочется назвать сущностью кино, или, в крайнем случае, его природой. Но, кажется, это не совсем так. Следует отдавать себе отчет в тех ограничени-

7

ях, которые накладывает на нас такой "научный", теоретический подход. Прежде всего теряется возможность невопросительного решения. Вопрос вводит ситуацию рефлексии, то есть такого невозможного замедления восприятия, которое в отношении кино выглядит крайне насильственным. Возможно, "вопрос" - это то, что закрывает для нас акты самого нашего существования в мире (в аффекте), выводя в зону бытия, насквозь сотканную из мыслительных абстракций, из знаков, предоставленных нам словно в кредит.

Мир бытия таков, что в нем для всего предусмотрено место, а знаки готовы стать языком любого объекта. В таком мире нет нового. Задача этой книги во многом заключается в том, чтобы попробовать мыслить кино как нечто новое, а значит, как такой объект, который вызывает к переосмыслению привычных значений и ценностей (к каковым несомненно относятся "сущность" и "бытие"), который требует внимания к тем актам существования в мире, для которых еще нет знаков.

Но здесь есть и своя опасность, поскольку когда мы постоянно говорим о кино, то возникает иллюзия его тотальности и универсальности, особой ценности, позволяющей именно ему, а не литературе или живописи, быть новым. Именно поэтому хочу подчеркнуть, что данная книга не столько о кино, не о фильмах и режиссерах, сколько об изменениях, о тех восприятии, мышлении, опыте существования в современном мире, в мире, где уже есть кинематограф, в мире, в котором образы функционируют уже в основном как "кинематографические".

Именно поэтому книга названа "Метакино", что можно читать как "после кино". Слово это позаимствовано мной из первого тома "Кино" Жюль Делёза ("Образ-движение"), где он использует его как метафору для описания образов в философии Бергсона, называя последние также и своеобразным "кинематографом-в-себе". Мне кажется, что слово это удачно описывает тот мир современного существования, о котором идет речь, мир изменившихся страхов и удовольствий, желаний и ожиданий, мир, для описания которого все еще пытаются приспособить прежние поэтические языки "воображения", в то время как образы уже другие и продолжают меняться на наших глазах. Кино зачастую удается схватить саму эту ситуацию

8

сверхскоростного изменения образа, когда рефлексия и воображение словно не поспевают, когда образ выходит из-под власти языка, перестает быть образом-объектом, но оказывается тем не менее действующим, имеющим непосредственное отношение к тому в нашем существовании, что еще не схвачено языком.

При этом нельзя сбрасывать со счетов то, что само кино долгое время развивалось и формировалось именно как особый язык визуальных образов. В результате многие понятия кинематографической теории такие, как кадр, крупный план, монтаж, ракурс, план-эпизод и другие, уже включены в особое "языково-технологическое" описание кино, функционируют как определенные знаки чтения и интерпретации фильмов. Это нельзя не учитывать, с этим приходится сталкиваться постоянно, когда обнаруживается некая зона

недостаточности такого описания. А это происходит всякий раз, когда выделяется некоторое "событие", определяемое нами как специфически кинематографическое, и которое заставляет "рождаться" в том числе и перечисленные выше теоретические конструкции. Речь идет о тех структурах восприятия, которые фактически лежат в основании как нынешнего кинематографического языка, так и языка кинотеории. Однако, в отличие от обосновывающей сущности, "событие" частно и безосновно. Оно только тогда "событие", когда слабо и незаметно, когда вторгается в ту сферу восприятия, где мое "я" не принадлежит себе, где оно недооформлено, недосформировано. Это — зона открытости, где бытие еще себя не обнаружило. Это — нереклексивное в мысли и нечувственное в восприятии, аффект, который мы еще себе не присвоили, удовольствие, в котором еще не готовы признаться.

"Событие" - момент вхождения в пространства другого, в зону смутных и неясных образов, где задержаться крайне трудно, поскольку онтологические подпорки, механизмы рефлексии и понимания оказываются здесь потерянными, восприятие раскоординировано. Однако именно в нахождении такого рода "невнятных событий" нам помогает кино. Помогает ощутить грядущую и непонятную "новую чувственность".



Часть I. Кинематографическое событие

К теории глубинной мизансцены Андре Базена

Самый простой вопрос, с которого естественно начинается любое размышление о предмете будущего исследования, звучит именно так, как озаглавлена серия книг Андре Базена, выпущенных уже после его смерти — "Что такое кино?". Нет названия более подходящего для этого теоретика, которого природа кино интересовала всегда в гораздо большей степени, нежели отдельные режиссеры и фильмы. Однако куда сложнее реконструировать ответ Базена на этот вопрос. И не только потому, что столь жестко он поставлен не самим французским теоретиком, а его издателями, а потому, что ответы Базена многочисленны и не всегда определены. Тем не менее можно с уверенностью говорить о том, что перед нами несомненный опыт онтологии кино, а точнее даже - онтологии видимого.

Читая тексты Базена, не покидает ощущение, что вопрос о сущности (или природе) словно мигрирует в сторону размышлений о восприятии вообще, и не только о визуальном восприятии. Фактически первоначальный вопрос о кино становится поводом для более общих размышлений теоретика, размышлений уже метафизического порядка. Спрашивается, какова ценность подобного рода размышлений, когда вокруг столько профессионалов выстраивать суждения о языке, восприятии, о мире, то есть

13

философов? В чем преимущества киноведа Базена перед ними? Что могут дать самой философии попытки Базена говорить о реальности и об истине исходя из опыта кинематографа? Ответ на эти вопросы достаточно очевиден. Еще Гегель писал, что искусства - своеобразные "органы философии", в которых проявляют себя первичные интуиции на уровне их материального воплощения. Это значит, что задаваться вопросами о смысле, истине, мире можно не только будучи философом, но и анализируя фильмы, и даже снимая их. Правда, при этом язык и теоретика, и художника требует перевода. Даже тогда, когда он употребляет привычные философские термины. Зачастую возникающее суждение входит в противоречие с устоявшейся терминологией. В случае Базена это именно так. Его концептуализация понятий "глубинная мизансцена" и "план-эпизод" вводят кинематограф как мощный инструмент анализа восприятия, ранее не задействованный, что позволяет несколько иначе взглянуть на соотношения реальности и представления, истины и подражания. Так в поиске сущности кино и его языка открываются возможности кинотеории отложить эти вопросы в пользу других, не заданных вроде бы вовсе, но не менее важных, связанных прежде всего с изменением самого характера размышлений о реальности, продиктованным новым опытом восприятия - кинематографическим.

Начнем с очень важного и обязывающего слова, которое является ключевым для многих теоретиков кино и для Базена в том числе - "реальность". То понимание реальности, которое формируется им в текстах о кино, вполне коррелирует с феноменологическими попытками очищения сознания и обращения к изначальному опыту бытия-в-мире. Можно даже сказать, что кино для Базена является своеобразным материальным воплощением именно опыта бытия-в-мире, непосредственного контакта с самой реальностью, лишенного многочисленных культурных опосредований. Чтобы выявить, в чем состоит специфика понимания реальности Базеном, необходимо рассмотреть, как он решает некоторые проблемы, неизбежно возникающие в данном контексте. Как проявляет себя реальность в кино? Как можно ее зафиксировать? Каково соотношение реальности и ее изображения и что сюда привносит опыт кино? Базен сознает всю сложность

14

подобных вопросов. Он прекрасно отдает себе отчет в том, что в кино "во имя самой действительности всегда приходится жертвовать каким-либо элементом реальности"¹. В этой фразе, звучащей либо противоречиво, либо тавтологично, вводится важное различие, которое фактически подвешивает всякую возможность говорить о реальности в кино как о реальности предметной, физической, натуральной. Реальность не в предметах, изображенных правдоподобно и узнаваемо, но в их взаимодействии, заставляющем забыть о любой возможной неправдоподобности. То есть для него важно не соотношение

образа и подобия, объекта и его изображения, но такая связь изображений, которая имеет форму реальности вне возможного сходства с ней.

Реальность мыслится и описывается Базеном именно как форма. Он концентрирует свое внимание не на каком-то внешнем правдоподобии, а на тех моментах в фильмах, когда, говоря феноменологическим языком, реальность "сама себя показывает". Это происходит тогда, когда мир обнаруживает себя в специфической "переживаемости", которая не имеет психологических характеристик и не является данной восприятию эмпирически, но создает особый эффект вхождения в изображение, освоение изображения как более непосредственной данности, нежели физическая данность окружающего нас мира². В этот момент "значения" словно уходят на второй план: сюжет, актеры, предметы в кадре - это та фактичность, рассмотрение которой Базен постоянно задерживает, чтобы остаться наедине с тем, что он и называет "реальностью". Но и это для него только предварительная процедура. Открывая каждый раз кинематографический эффект переживания реальности, он затем возвращается к киноматериалу заново, чтобы рассмотреть его как бы с другой стороны, не как изображение, а как то, что воздействует неявно, со стороны фона, из глубины, из незначительных деталей, которые, не читаясь, не участвуя в игре значений, тем не менее создают атмосферу воздействия самой реальности. Это своего рода аналог феноменологического *erosche*, которое, конечно же, почти никогда не декларируется в текстах Базена напрямую, однако если обратить внимание на логику его анализа, то очевидно, что именно так, последовательно стараясь отказываться от психологических и эмпирических интерпретаций реальности, посто-

15

янно стремясь к достижению реальности как некоторой внутренней формы киноизображения, Базен фактически осуществляет Гуссерлеву программу движения "к самим вещам" (и надо помнить, что эти "сами вещи" у Гуссерля ни в коем случае не совпадают с их физическим обликом, видимостью, а представляют собой те сущности, которые постигаются в результате последовательно проведенной феноменологической редукции, первым этапом которой является именно *erosche*, воздержание от суждения). В кино, таким образом, реальность постигается, когда приостанавливается чтение фильма, понимание смысла, его эстетическая и художественная ценность. Но, в отличие от других искусств, для проведения подобного рода редукций не требуется теоретическое усилие. Фактически восприятие прибывающего поезда, отплывающей от берега лодки, равно как и заснятое театральное представление, имеют в качестве непосредственной составляющей восприятия этот аттракцион, который можно было бы назвать непосредственностью присутствия здесь и сейчас, то есть переживанием реальности происходящего.

Базен настолько озабочен этим эффектом кинематографа, настолько пытается анализировать фильмы исходя из этого эффекта, что для него предметы, которые располагаются на переднем плане в качестве фигур, в меньшей степени интересны, нежели все то, что связано с их фоном, делающим из этих предметов кинематографические объекты. Сами предметы - лишь знаки, оболочки пустых форм, смысл которым придается только извне, из атмосферы переживания непосредственного контакта с реальностью. Нельзя сказать, что до Базена теоретики кино не занимались проблемой фона, но именно у него фон становится важной познавательной схемой: здесь вещи освобождаются от навязываемого передним планом значения и тем самым обретают ту нейтральность, при которой восприятие свободно, непредвзято, и открыта возможность усмотрения сущностей.

Можно даже сказать, что "вещь" в кино существует как конкретная вещь только в качестве фигуры ("знак самой себя"³), но никогда вещи не бывают фоном, где они нераздельны, связны и создают то ощущение единства, которое возникает вдруг и соотносимо с той самой реальностью, которая для Базена становится единственной вещью самого кино. Попытки режиссеров проникнуть в пространство, являющееся фоном по отно-

16

шению к смыслу киноповествования и изобразительной эстетики фильма, блуждание в этом пространстве и даже его свободная деформация - все это связывается Базеном с реализмом. Не случайно реалистами у него оказываются такие разные кинорежиссеры, как Уэллс, активно "производящий" реальность, и Рукье, ее "фиксирующий". Ведь в конечном счете реальность для него - это всего лишь момент, мгновение "полного ощущения присутствия при совершении события"⁴, когда и открывается его смысл.

И "присутствие", и "событие" у Базена, как мы видели, тесно связаны с формируемым им особым понятием реальности и, в каком-то смысле, являются для него опорными. Однако здесь требуются некоторые пояснения. Дело в том, что в современной философии "присутствие" и "событие" - очень нагруженные понятия, и невозможно прямое перенесение этих слов, попадающихся нам в лексиконе Базена, на то философское поле, в которое мы его помещаем. (С "реальностью" дело конечно же обстоит таким же образом, но как раз то, что использование этого понятия Базеном имеет феноменологический характер, мы и пытаемся здесь показать.) Да, несомненно, Базену удалось сцепить эти слова в метафизическую связку, и его "ощущение присутствия при совершении события" прочитывается почти как пассаж из Хайдеггера, но если внимательно рассмотреть то, как Базен употребляет эти слова в разных планах, конкретном и метафизическом, то придется признать, что столь точная формулировка скорее исключение, чем правило для теоретического высказывания Базена. Вот пример:

"...В фильме «Манолетто» (реж. Ф.Рей, 1950) мы присутствуем при подлинной смерти знаменитого тореадора, и если наши переживания не столь остры, как те чувства, которые возникли бы, окажись мы действительно на трибунах в тот исторический момент, то, во всяком случае, они по природе своей едины"⁵.

И далее:

"Все происходит так, будто из двух определяющих присутствие параметров Время - Пространство кинематограф воспроизводит лишь ослабленную протяженность во времени, уменьшенную, но не сведенную к нулю, и восстанавливает равновесие психологического уравнивания за счет умножения пространственного фактора"⁶.

17

Эти два куска текста расположены практически рядом, и сейчас мы сосредотачиваем внимание не столько на том, о чем пишет Базен, сколько на очень характерном для него приеме перехода от описания какой-либо вещи фактического порядка (в данном случае это — психологическое переживание, связанное с видением документально заснятой смерти) к некоторой теоретической (и даже философской) интуиции, с ней связанной.

Стремление выйти за пределы видимого, прикоснуться к тому, что можно назвать имманентностью кинозрелища, побуждает Базена к использованию философского языка. И здесь происходит парадоксальная вещь: когда Базен употребляет философские понятия, то он оказывается слишком схематичен и слишком зависим от влиятельных концепций, которые можно рассматривать скорее как знаки базеновской эрудиции, нежели то, что есть собственно философствование; когда же он анализирует киноизображение, то есть когда он не отвлечен, а конкретен, находится в том самом материале, который, вспомним, как раз и должен быть отброшен, чтобы освободить место сущности кино, то тогда, не употребляя слова и термины, он оказывается по-настоящему философичен. Мысль Базена не там, где он говорит о смысле, о реальности, о событии, а там, где он, занимаясь конкретным фильмом, вдруг, может быть даже не отдавая себе отчета в этом, воспроизводит эти понятия, не называя их, с помощью выделения того слоя изображения, который остается вне пределов рационального видения, видения, представленного в качестве изображения.

Мерло-Понти писал, что художника вдохновляет философия "не тогда, когда он высказывает какие-то мнения о мире, но в тот момент, когда его зрение делается движением руки"⁷. И подобно тому, как Сезанн "мыслил живописью", также и Базен мыслил кинематографом.

Метафизика кинематографического события у Базена раскрывается в тех вещах, которые как бы необязательны, которые покоятся где-то в глубине кадра, на фоне и, казалось бы, не участвуют в непосредственном производстве смысла, но в которых неожиданным образом открывается нечто, накрепко связанное с миром, что можно назвать феноменальной истиной. Как открывается истина в произведении искусства? Этот хайдег-

18

геровский вопрос - один из главных вопросов и для Базена. Поиск ответа на него - это и есть базеновская феноменология кинематографического события.

Кинематографическое событие для Базена проявляется тогда, когда мы сталкиваемся с невозможностью редуцировать кино как необходимое условие нашего переживания происходящего на экране. Говоря языком Хайдеггера, "событие - это не то, что имеет место, но явление места <...>, прочерчивание предела, его экспозиция"⁸. Именно тогда событие восприятия переживается как кинематографическая истина, или - истина,

открываемая кинематографом, и только им одним, делает кино еще одним способом утверждения истины при неизбежном одновременно изменении понимания истины.

Когда Хайдеггер рассматривает вопрос об истине в живописи, показывая несостоятельность традиционно закрепленной за рационалистической логикой и наукой привилегии на истину, он указывает на разрыв между изображением и его видением. Это и есть событие, событие эстетического восприятия, это то самое "здесь", где благодаря художественному произведению мир открывается в его непосредственности, обнажая структуру существования в мире как здесь-бытие, являющееся началом любого опыта восприятия. В этом опыте истина не достигается последовательным прохождением соответствий, подбором явлений, приближающих нас к неявленному через систему сходств и аналогий. Истина утверждается в момент здесь и сейчас как событие восприятия, событие присутствия, открывающее непосредственность бытия-в-мире. Такие события не располагаются где-то в истории или в пространстве знаний. Они всегда "здесь", в момент, когда дорога вдруг поворачивает, когда в нарисованных башмаках Ван Гога открывается истина, скрытая изображением, - опыт хождения по земле, столь обыденный и незначимый, что кажется недостойным самого слова "истина"⁹. Событийная истина не кричит, не говорит и даже не шепчет. Она открывается во всей своей непритязательности¹⁰. Но именно эти "слабые" истины и формируют то, что обычно не поддается обсуждению - реальность, или, возвращаясь к хайдеггеровской терминологии, открытость бытию¹¹.

19

Что за истины открывает кинематограф Базена? Они столь же незаметны и молчаливы:

"Рыбак скручивает сигарку? От нас ничего не будет скрыто, мы увидим всю операцию полностью. Она не будет, как это обычно делается при помощи монтажа, сведена к своему драматургическому или символическому значению"¹².

Фактически в этом фрагменте из статьи о фильме Висконти "Земля дрожит" зафиксировано: событие равно присутствию, событие всегда событие присутствия. И невозможно говорить о теории Базена без упоминания эпизодов, подобных приведенному выше, на которых он останавливается, потому что понятия в меньшей степени обнаруживаются в его терминологии, нежели в тех микроанализах, где они исполняются.

Можно вспомнить многие "открытия" Базена, которые поначалу кажутся лишь плодом его наблюдательности и внимания к деталям. Так, значение, которое обрели потолки в "Гражданине Кейне", грязное белье, вываливающееся из шкафа, в "Аталанте", руки крестьянина в "Фарребике", отрезающие ломоть хлеба или замешивающие тесто, блики воды на лицах в фильмах Ренуара, труп в "Пайзе", проход мальчика по улицам Берлина в "Германия, год нулевой" и многое другое есть не просто элементы, из которых складываются те или иные фильмы, или режиссерский почерк. Это прежде всего те кинематографические события, в которых, помимо воли и желания зрителя, кинематографическая реальность и сама реальность уже неразличимы. В этих эпизодах кино по Базену обнаруживает свою сущность и свое основание. Когда в тексте анализируется лицо мальчика из фильма Росселлини "Германия, год нулевой", по характерному замечанию Базена *"сохраняющее тайну своего выражения"*¹³, то это значит, что оно как раз и выражает ту самую нейтральность, которая, как уже говорилось, обычно присуща фону, даже несмотря на то, что лицо, столь кинематографически значимый элемент, выведено на передний план. И подобная экспансия фона означает, что лицо перестает быть неким абстрактным знаком человека, а становится эффектом реальности.

Даже в социологических работах Базена существенное значение имеют такие "незначительные" вещи, как гнев Габена, походка Богарта, световые те-

20

ни на груди Джейн Рассел. Все это - кинематографические события, в которых реальность напоминает о себе, воздействуя не на личность некоего субъекта-зрителя, которого способны заморозить этот гнев, эта походка и эта грудь, но обращаясь к неизведанному универсальному желанию иметь в качестве реальности именно эти визуальные образы. То есть реальным оказывается не то, что "есть" и что может быть воспринято, но то, что формирует саму нашу субъективность и способность к восприятию. В этом смысле социология Базена, опираясь на кинематографические образы, исследует коллективные желания, избирающие себе будущую реальность для подражания.

Но есть еще и другой, очень важный момент, когда реальность напоминает о себе, открывает себя присутствию. Это происходит тогда, когда настоящие крестьяне в "Фарребике" Рукье скованы перед камерой, и тогда, когда актеры не замечают ее, как, например, в "Правилах игры" Ренуара. И если в первом случае сохранение "брака актерской игры" - это один из способов заставить зрителя еще раз вспомнить о том, что перед ним настоящие крестьяне, и еще раз ощутить непосредственное присутствие реальности, то во втором событийная структура оказывается более прихотливой, но очень показательной для Базена. Он отмечает, что у Ренуара актеры играют лицом друг к другу, показывая камере свои спины, располагаясь не в пространстве кадра, а в пространстве сцены, которую кадр не может охватить целиком, и камера вынуждена панорамировать, то есть, непрерывно двигаясь, выхватывать отдельные моменты действия, как бы вышедшего из-под ее контроля¹⁴. Здесь неприкрытой становится вся бутафория, весь материал, из которого делается действие, и это достигается благодаря тому, что камера осталась вне игры, ее забыли, и в результате сцена обнажила свои законы, стала более важным персонажем, чем актеры, на ней играющие.

При подобном взгляде и на Рукье, и на Ренуара использовано одно и то же правило, которое можно лаконично выразить так: сцена - необходимое условие органичности. Или так: эффект присутствия невозможен без сцены. В приводимом примере разница лишь в том, что крестьянин ощущает себя на сцене, находясь под пристальным взглядом камеры, а ренуаровские актеры уже играют, уже на сцене, и это освобождает камеру от навязчивого внимания, предоставляя ей право свободного обозрения.

21

Вообще проблема сцены, инсценировки события касается не только искусства, но естественным образом возникает и в любых размышлениях о реальности. Стихийная феноменология кинематографа открывает реальность в виде новых и неожиданных инсценировок, указывающих на недостаточность бытия в каждое мгновение "здесь и сейчас". Именно подобная нехватка бытия, невозможность совпадения бытия и присутствия, недостаточность соответствия образцу (или истине) - все это побуждает восполнять пробел восприятия кинематографическими образами, становящимися более реальными, чем обыденное существование¹⁵.

Мы уже отчасти затронули такие знаменитые базеновские темы, как "глубинная мизансцена" и "план-эпизод". Прежде всего надо отметить, что оба этих понятия разрабатываются Базеном как неязыковые элементы кинематографа, но именно те элементы, где обнажается само кинематографическое кинематографа - желаемая реальность. И глубинная мизансцена, и план-эпизод так или иначе, но вводят недостаточность переднего плана, недостаточность одной сцены внутри кадра. В первом случае мы имеем дело с челночным движением взгляда между фигурой и фоном (как в классическом базеновском анализе "Лисичек" Уайлера). Во втором - с постоянной сменой значения на переднем плане, превращающей ситуацию чтения изображения в блуждающее незаинтересованное (то есть фоновое) восприятие. Но, кроме того, оба эти сюжета связаны с определенным пониманием Базеном глубины.

Когда некоторые теоретики опровергают Базена, показывая, что глубина в кадре была всегда, начиная с люмьеровского прибывающего поезда, то они сводят базеновскую глубинную мизансцену к чисто композиционной глубине¹⁶. Представляется, что это не совсем верно. Этот подход не учитывает той постоянной апелляции к реальности, которой пронизано практически любое размышление Базена. Базеновская глубина не континуальна и имеет лишь косвенное отношение к ренессансной перспективе, она состоит только из переднего плана (фигура) и заднего плана (фон). Фон - это и есть та реальность, которая его интересует. Поэтому реалистами у Базена оказываются те режиссеры, которые как бы меняют фигуру и фон местами. Режиссеры, делающие акцент на переднем плане, факти-

22

чески превращающие кинематограф в движение дискурса, в игру значений, в определенную языковую практику, - это и есть те, кто ориентируются на монтаж. И перспектива присутствует в таком кино лишь как знак пространственной глубины.

Переосмысление ренессансной глубины на примере живописи было проведено современником Базена философом Мерло-Понти: "Дело не сводится к интервалу между ближними и дальними деревьями, лишенному всякой таинственности, каким я его увидел бы с самолета. Как не может быть сведено к частичному скрадыванию одних вещей другими, которое наглядно представляет мне перспективный рисунок: и первое, и второе

видится вполне явно и не ставит никакого вопроса. Загадку же составляет их связь, то, что существует между ними..."¹⁷ Глубина, таким образом, - это "опыт объемности, который мы выражаем одним словом, когда говорим, что вещь находится там. Когда Сезанн ищет глубину, речь идет о поиске именно этой вспышки, или взрыва Бытия, и такая глубина присуща всем модусам пространства..."¹⁸ В "Сомнениях Сезанна" Мерло-Понти пишет, что мы видим глубину так же, как "мы видим гладкость, мягкость, твердость объектов; Сезанн даже восклицает, что мы видим их запах"¹⁹. "Видеть глубину", как "видеть запах". В этой формуле выражено то, другое, видение, которое мы рассматриваем как событие. Базеновская глубина - это прежде всего событие глубины, место реальности в кадре.

Таким образом, базеновский интерес к реальности есть попытка чистого зрения, при котором восприятие фона позволяет преодолеть знаковый уровень языка, а фигура и фон взаимодействуют весьма своеобразно, поскольку это взаимодействие вынуждено происходить в каком-то разряженном пространстве, где есть только намек на размежевание и одновременное сплетение реального с означающим, то есть - это пространство события, место, где происходит вибрация фигуры и фона. Вещь не может быть видимой, пока она на фоне, когда же Базен выделяет ее, он тем самым устанавливает новое правило зрения (инсценирует), и она становится фигурой первого плана. Реальность можно поймать лишь в переходе вещи с фона на передний план. Собственно, в этот момент вещь и обретает собственное действие в кадре и становится событием изображения.

23

Но для того чтобы уловить момент этого перехода, приходится быть крайне внимательным к способу, с помощью которого извлекается событие из бесконечной вереницы видимостей. И не случайно, что Базен пользуется собственной неартикулируемой, подспудной феноменологией, соотнося которую с некоторыми мотивами Гуссерля, Хайдеггера или Мерло-Понти нельзя все-таки забывать о том, что эта общность мотивов есть прежде всего общность некоторых начальных позиций, а именно очищения собственной установки по отношению к тому, что такое "реальность", "истина", "событие", но только "в кино". Последовательность в этих вопросах приводит Базена к тому, что он переносит естественные для феноменологии процедуры редукции на само изображение, предъявляя своего рода единство предмета и метода. Рефлексия по поводу природы кино сама оказывается поставщиком "дополнительных" образов, и на каком-то этапе природа кино является Базену в самих процедурах размышления о кино, словно сами эти процедуры стали порождением его пристального неангажированного внимания к несущественным (фоновым) деталям.

Так, сама феноменология есть попытка вызволения мысли из глубины, то есть воспроизведение глубины как максимальной близости. Движение к глубине мысли, как и движение к глубине изображения, может осуществляться как через постепенное приближение (перспективу), так и через отказ от этого движения, через попытку непосредственного выхода к глубине. Схема глубинной мизансцены, этот базеновский отказ от логики перспективы, во имя "реальности" ("события", "присутствия", "глубины"), имеет отголоски и в его теории, когда фильмы, их сюжеты, жанры, конструкции чтения изображения (монтаж, ракурс, крупный план) оказываются чем-то вроде фигур, взаимодействующих с тем главным (глубиной, фоном), что интересует Базена как феноменолога кино прежде всего, с метафизикой видимого. Изначальная сцена этой метафизики — разрыв между фотографическим изображением предмета и самим предметом, которое кино постоянно стремится преодолеть, вводя множество промежуточных действий-движений, каждое из которых на поверку оказывается еще одним вариантом той самой изначально сцены, которую он описал в работе "Онтология фотографического образа". Это - смерть, единственная неизбежная реальность.

24

Все это коренным образом затрагивает теоретическую рефлексию Базена, поскольку его феноменология, а точнее, тот метафизический уровень рассмотрения, по поводу которого он несомненно питает некоторые романтические иллюзии, лишь кажется устойчивым. Это та сцена, которая им не осмысливается. Но там, где мысль его кончается, чувство удивительным образом его не обманывает, и где кончается Базен-теоретик, начинает говорить его теоретическое письмо, этот живой организм (вспомним цитировавшегося уже Гегеля), который демонстрирует нам свою органичность не вопреки, а благодаря всем тем противоречиям, которые присущи логике Базена. Это

бессознательное ощущение метафизической (в нашем случае - феноменологической) сцены заставляет его покидать, казалось бы, уже достигнутый метауровень и в каком-то невообразимом обратном движении к кино оставлять следы его посещения, вибрирующие метафоры (такие, например, как "кожа вещей" в фильмах Ренуара или "интерес к плоти" у Виго), оказывающиеся своего рода событиями теории.

Примечания

1. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 266.
2. О различении понятий эмпирически-психологического переживания от феноменологического см.: Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2. Ч. 2. Исследование V. §§ 2, 3 // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига: Зинатне, 1988.
3. См.: Якобсон Р. Конец кино? — В кн.: Строение фильма. М.: Радуга, 1984.
4. Базен А. Цит. соч. С. 162.
5. Там же. С. 168.
6. Там же.
7. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 39.
8. Нанси Ж.-Л. О со-бытии. - В кн.: Философия Мартина Хайдеггера и современность. М.: Наука, 1991. С. 99.

25

9. См.: Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987.
10. Подобную трактовку события можно найти уже у Ницше, который писал: "...я разучился верить в «великие события», коль скоро вокруг них много шума и дыма. И, поверь мне, друг мой, адский шум! Величайшие события — это не наши самые шумные, а наши самые тихие часы.
Не вокруг изобретателей нового шума — вокруг изобретателей новых ценностей вращается мир; неслышно вращается он" (Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 95).
11. Следует обратить внимание на то, что в "Бытии и времени" Хайдеггер описывает Dasein ("здесь-бытие") не как человека, не как субъекта, понимающего и воспринимающего бытие в качестве объекта или в качестве некоего представления, но как место открытости, просвета бытия, где человек только и обладает способностью возврата к началу, к естественному состоянию мысли, к непосредственному усмотрению раскрывающейся истины.
12. Базен А. Цит. соч. С. 318.
13. Там же. С. 95.
14. См.: Базен А. Французский Ренуар. — В кн.: Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарии. М.: Искусство, 1972.
15. Так, критикуя Гуссерля, Жак Деррида использует именно эту метафору: "Феноменологическая редукция — это сцена, театральные подмостки" (Derrida J. Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs. Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 86).
16. См.: Ямпольский М. О глубине кадра. — В кн.: Что такое язык кино. М.: Искусство, 1989.
17. Мерло-Понти М. Цит. соч. С. 41.
18. Там же.
19. Merleau-Ponty M. Cezanne's Doubt. — In: Sense and Non-Sense. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 15.

Мимика и грамматика

Проект кино Белы Балаша

В начале несколько слов о тех трудностях, которые возникают, когда мы сталкиваемся со многими текстами, зафиксированными в культуре как "кинотеория".

Во-первых, очевидна опасность не заметить, что, собственно, говорится, раз что-то говорится о кино. Или, другими словами, при всей любви к кинематографу, не надо забывать, что он может быть всего лишь поводом для размышлений, а потому не должен

становиться преградой, когда тот или иной теоретический текст словами из области теории кино уже начинает говорить о чем-то другом. Если удастся отследить, каким образом происходит это превращение слов в понятия, для которых область кинотеории уже мала, если удастся показать, как меняются сами понятия по мере их использования, то многие произведения узких теоретических жанров получают замечательную возможность вновь быть современными, обрести новую жизнь, уже не связанную с их историческим местом в архиве культуре.

Во-вторых, препятствием не должна быть и теория, или, точнее, тот образ теоретичности, опираясь на который легко забраковать очень многие тексты, не отвечающие его критериям. В лучшем случае будет сказано, что "это - поэзия" или "это - мистика", но теория, мол, здесь ни при чем.

27

Однако при встрече с системой так называемого научного изложения нередко возникает ситуация, когда используемые при анализе понятия оказываются всего лишь пустыми словами, поскольку не имеют ничего, кроме исторического шлейфа их бесконечного употребления.

Бела Балаш относится к числу именно тех теоретиков, которые не злоупотребляют пустыми словами, хотя при этом его работы остаются очень ясными и прозрачными. Балаш избегает тяжеловесной научности изложения. Более того, метафоричность и афористичность его текстов действительно создают впечатление, что он скорее все-таки поэт. Тем не менее и в подобном нетеоретическом дискурсе есть возможность усмотреть те существенные вопросы, которые не может обойти кинотеория.

Можно сказать, что Балаш, в каком-то смысле, придумал кино заново. Кино по Балашу практически невозможно соотнести с какими бы то ни было конкретными кинофильмами. Тот кинематограф, который он описал уже в книге "Видимый человек" и которому был неизменно верен, похоже, так и не состоялся, хотя многие увидели в нем возможное будущее искусства¹. Далее при более детальном разборе теоретических построений Балаша эти утверждения будут прояснены. Сейчас же отметим пока лишь то, что у многих теоретиков кино ощущение теории было гораздо более сильным, нежели влияние увиденного кинематографического материала. К таким теоретикам, без особых натяжек, могут быть отнесены, например, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Жан Эпштейн, но, в отличие от них, теория Балаша так и не реализовалась в программных фильмах, подобных "Октябрю" или "Человеку с киноаппаратом". Да и те фильмы, в создании которых Балашу довелось участвовать, скорее противоречат его основным положениям и не проясняют практически ничего. Когда же мы остаемся один на один с таким чистым продуктом мысли, как книга Балаша "Видимый человек", то списать все на поэтическую фантазию - это значит уйти от проблемы, а не попытаться разрешить ее. А проблема состоит в том, чтобы понять, где располагается теория в подобного рода текстах и способны ли мы отыскать те основания балашевского рассуждения, которые превратят неточные легкие слова, противоречивые формулы в теоретические аргументы.

28

Балаш начинает свою книгу "Видимый человек" с нескольких крайне радикальных утверждений, суть которых, пожертвовав замечательным пафосом его стиля, можно свести к тому, что кинематограф разрушает монополию слова, монополию филологически ориентированного языка. Фраза "человеческая культура и без языка была бы мыслима"² может, конечно, быть оспорена, но несомненно, что она очень хорошо отражает ту мыслительную атмосферу начала века, которая была характерна для Австро-Венгрии, когда почти все интеллектуалы, начиная с Карла Крауса и Маутнера до Витгенштейна и Фрейда, задавались вопросом о возможностях языка. Каждый по-своему, но все они говорят об одном, для них общем: слово не может отразить глубины (мысли, чувства, переживания), слово бессильно. Нужны какие-то иные способы вызволения мыслей на поверхность, где бы они были открыты для другого языка. Не для языка обыденной речи, не для литературного языка и, хотя многие тогда ориентировались именно на поэзию, даже не для поэтического языка. Балаш полагает, что именно кино отмечает ту "границу языка, за которой уже возможен другой язык" (Витгенштейн), и именно она будет с большей адекватностью отражать наши чувства и мысли.

И вот когда Балаш пытается представить кино как такой новый язык, то на это наслаивается другой его интерес или, можно сказать, влияние. Это влияние физиогномической теории. Именно с помощью физиогномики он строит новый язык, язык кино. И здесь возникает очень показательное и крайне продуктивное противоречие,

и то, как Балаш с ним справляется, показывает очень сильную именно теоретическую его устремленность и в то же время отчасти объясняет, почему его влияние на кинематографическую практику оказалось минимальным (если вообще оно было). Итак, он строит язык кино по принципу физиогномики и при этом наследует определенные традиции: с одной стороны, это критика языка, о чем уже было сказано, с другой - классическая физиогномика, которая сама уже была сложившимся языком. И Балашу приходится постоянно переосмысливать классическую физиогномическую теорию, приспособливая ее к нуждам кинематографа.

Здесь мы сталкиваемся с тем, что логика теории, выражение которой возможно лишь в достаточно сформировавшемся языке понятий, оказыва-

29

ется гораздо слабее, нежели некоторое еще невыраженное ощущение или, лучше сказать, *чувство теории*, когда набор неточных метафоричных формулировок тем не менее не избавляет от ощущения целостности концепции и достаточной прочности ее фундамента. И в данном случае мы не встретим ни аксиом, ни четких правил и предписаний. Здесь приходится проводить дополнительную работу по восстановлению собственно теории из того, что было названо чувством теории. Благодаря этому дополнительному усилию мы не только начинаем понимать какие-то конкретные устремления теоретика, в нашем случае - Белы Балаша, но, пожалуй, в большей степени оказываемся в состоянии встречи с самим кинематографом, его природой, его сущностью, которая открывается благодаря невозможности перенести на него безболезненно формализующие законы других языков.

Но вернемся к Балашу. Физиогномика - тот ключ, который позволяет многое прояснить в его работах, вывести некоторые его фразы из области риторики, снять тот метафорический налет, который зачастую мешает увидеть нам в авторе теоретика. Физиогномика избирается Балашем в качестве удобного образца для начала разговора о сути кино. Тем не менее уже в самом начале книги "Видимый человек" становится понятно, что классическая физиогномика, которая, по Балашу, оказывается языком без грамматики³, - это как раз тот самый язык, наглядно представляющий утрату веры в возможность общей грамматики вообще, то, что Балаш называет "новым вавилонским смешением". Но одновременно, как это бывает у Балаша нередко, наряду с подобным критическим ходом мысли появляется своеобразный чувственный оптимизм (чувство теории), связанный прежде всего и почти всегда с кинематографом, творящим, по его мнению, новую всеобщую грамматику "языка мимики и жестов", "грамматику человеческого тела", содержащуюся в зачаточном виде уже в физиогномических учениях, но не имевшую возможности проявиться в культуре слова и смысла. Вот некоторые из пассажей, демонстрирующих своеобразный отказ Балаша от интеллектуальных ценностей европейской культуры:

"Хороший фильм вообще не имеет никакого «содержания». Ибо он - зерно и оболочка в одно и то же время. Он так же мало имеет содержания, как живопись, как музыка или как выражение лица. Фильм есть *искусство*

30

поверхности и «что внутри, то и снаружи» - в нем. Но кроме того - и в этом его принципиальное отличие от живописи - фильм является временным искусством движения и органической длительности, отсюда он может иметь убеждающую или ложную психологию, ясный или спутанный смысл. Но и эта психология, и этот смысл лежат не «как более глубокое значение» в мысли, но без остатка заключены в уже готовом явлении на плоскости. <...> Несомненно, что здесь придется отказаться от чисто интеллектуальных ценностей так же, как от тех духовных конфликтов, которые могут быть выражены только в форме мыслей. Но мы получаем возможность видеть вещи, которые нельзя выразить в понятиях"⁴.

Все это проговорено Балашем достаточно отчетливо. Дальше начинается собственно кинотеория (и с каждой новой книгой именно она все заметнее), в которой Балаш занят самым материалом кино и, кажется, уходит от исходной "сильной" схемы, растворяясь в замечаниях частного порядка. Тем не менее не стоит забывать именно этот первоначальный посыл к осмыслению кино, в котором уже заложена та аксиоматика, которая в более поздних его работах будет лишь подразумеваться. Да, несомненна зависимость теории Балаша от некоторых исторических факторов. Во-первых, она рождалась в период немого кино, и отсутствие звука, слышимой речи становится для него важным эстетическим параметром кино. Во-вторых, у Балаша отчетливо

проглядывает рефлексия по поводу немецкого экспрессионизма, а также полемическое отношение к французской школе кинематографа того времени. Можно отметить и возможное влияние Брехта, а также и марксистские мотивы. Однако все эти немаловажные вещи оказываются не столь существенными ("слова"), если удастся найти то место, где, собственно, располагается теоретический фантазм, или чувство теории, впадая в которое теоретик перестает замечать "слова", "заговаривается" и даже становится навязчивым. В "Видимом человеке" происходит увлекательное блуждание таких слов, как "жест", "мимика", "физиогномия", "лицо", "тон" и т. д. Но мы должны расстаться с привычным пониманием этих слов, поскольку их порою очень туманное употребление находится, говоря словами Балаша, в "темпе чувства", которому противопоказано замедляющее слово. Но если мы все-таки решились остановиться

31

и попытаться разобраться в метафорах Балаша, то после этого необходимо совершить следующий шаг - вернуть "темп чувства". Это может быть очень неясный, но необходимый методологический ход, который трудно формализовать, но именно он дает возможность выживания анализируемого материала под прессом анализа. Говоря иными словами, в результате анализа теоретическая машина Балаша не должна быть отлажена, но сбои в ее работе должны стать проявлением того, что ее работа продолжается, что она продолжает говорить о кино и сегодня (а может, и не только о кино).

Вернемся еще раз к утверждению Балаша, что путь развития физиогномики - это язык без грамматики. Обратимся к его статье "Физиогномия", написанной за год до книги "Видимый человек", чтобы лучше ощутить всю парадоксальность этой фразы. Вот несколько фрагментов из этой работы:

"Душа ближе к телу, чем к мыслям. <...> Она является в улыбке, в дрожании век еще тогда, когда она не имеет слов. О ней свидетельствуют движения руки, когда у души больше нет слов. Кроме того, слова нам не принадлежат. Мы получили их уже готовыми вместе с выученным нами языком, и мы вынуждены выбирать между немногими уже данными нам словами.<...>

Удивительно, как в каждом лице, если оно что-то выражает, можно увидеть то, что на нем не написано. Это своего рода *docta ignoratia*.<...>

Каждое устойчивое лицо имеет свою устойчивую *физиогномию*, которую мы можем изменить столь же мало, как цвет наших глаз, а внутри этой устойчивой физиогномии имеется непрестанно меняющаяся мимика. Их соотношение, борьба между ними и выявляют все: душу, характер, судьбу.<...>

Хиромантия - тоже физиогномика. Хотя она и читает физиогномию не лиц, а руки.<...>

Физиогномия чеканится сквозь мимику. <...> Часто случается, что люди сознательно носят свою мимику, как фальшивую маску, заслоняющую их истинную физиогномию.<...>

Физиогномия всегда бессознательна, мимика же, напротив, скорее сознательна. Физиогномия - это сама природа, а потому она естественней и истинней, чем мимика.<...>

Физиогномия, разумеется, охватывает также все тело человека, его движения и прежде всего его походку"⁵.

32

Перед нами коллаж и без того небольшой по объему статьи, в котором собрано то, что касается прежде всего физиогномии (естественно, этим статья не исчерпывается), и все это выглядит вполне традиционно. С подобными утверждениями вполне могли бы согласиться классики физиогномики от Лебрена и Лафатера до Ломброзо. Но здесь еще нет ни слова о кино. Оппозиция, в которой физиогномия - форма устойчивости, а мимика - случайный затемняющий и, в каком-то смысле, расшатывающий структуру элемент, такая оппозиция хорошо известна. Странности начинаются, когда размышления по поводу физиогномии у Балаша встречаются в "Видимом человеке" с его кинотеорией. Слова здесь, кажется, все те же, но о том, что это *те же самые* слова, уже и речи быть не может.

Прежде всего отметим, что физиогномия, обладавшая ранее статусом устойчивости и истинности, теперь становится лишь разрозненным случайным собранием шаблонов, безжизненным лексиконом масок, набором пустых знаков, лишенным... грамматики. И это удивительно, ведь физиогномика в ее классическом виде представляет собой как бы воплощенную грамматику, законы, по которым происходит чтение эмоциональных состояний, сверхбыстрое бессознательное восприятие и интерпретация моментального

слепка лица, пойманного вне мимических aberrаций. Кажется, будто сама природа кино вторглась в размышления Балаша (а способность к этому есть не у всякого теоретика; даже можно сказать, что именно в этой способности и заключается чувственная сторона теории, чувство теории, или уже упомянутый "темп чувства"), деформировав его восприятие понятия "физиогномия". Теперь рядом уживаются две физиогномики, одна - то, что уже было названо языком без грамматики, другая - фактически становится "мимикой", которая, собственно, и интересует Балаша как новая возможность языка.

Мы уже могли заметить, что в статье "Физиогномия" отношение к мимике явно негативное. Мимика здесь - прежде всего мимическая маска, которую надо снять, чтобы обнажить глубинную физиогномическую сущность, которая в классических физиогномических трактатах рассматривалась в категориях типического⁶.

Какие же изменения происходят с понятием мимики в "Видимом человеке" и почему она перестает быть в оппозиции к физиогномии? Дело

33

в том, что исчезает та сцена, на которой мимика и физиогномия находились в постоянной борьбе. Эта сцена - поверхность лица. Здесь, конечно, нельзя не отметить то мощное обобщающее движение Балаша, когда он сначала распространяет понятия мимики и физиогномии на все тело человека, а в размышлениях о кино начинает распространять их и на вещи. "Каждый ребенок знает лик вещей: с бьющимся сердцем идет он через полутемную комнату, в которой стол, шкаф и софа строят дикие гримасы и что-то хотят сказать ему *удивительной игрой своей мимики* (курсив мой. - О.А.)"⁷.

Вот мы отмечаем, что противоборство физиогномии и мимики прекращается у Балаша, когда оно покидает сцену человеческого лица, когда вещь и человек оказываются уравниены. Когда вещи, в свою очередь, обретают лицо - это знак того, что физиогномия одерживает победу, поскольку кажется, что лицо вещи - идеальный физиогномический объект. Но Балаш тут же совершает обратный ход: "Вещи, как стыдливые женщины, в большинстве случаев носят на лице вуаль. Вуаль наших привычек и отвлеченных понятий. Эту вуаль художник снимает. <...> Фильм более, чем всякое другое искусство, призван к тому, чтобы показать этот «лик вещей». Потому что он может показать не только застывшую физиогномию, но и *выразительную игру ее мимики* (курсив мой. - О.А.)"⁸.

Но остается вопрос: где располагается эта мимика, вытесненная с поверхности лица и просвечивающая через наброшенную на вещь вуаль нашего взгляда, обученного смотреть по правилам говорения? Ответ на этот вопрос будет более ясен, если мы выявим принципиальное различие между *устранением подвижных мимических масок в поисках устойчивой физиогномии* ("Физиогномия", 1923) и *снятием статичных физиогномических вуалей для приоткрытия выразительной мимической игры вещей* ("Видимый человек", 1924). Уже было сказано, что вмешательство кино изменило расположение сил в этой оппозиции. Но результат не просто логический перевертыш. Нельзя не заметить, что сама процедура становится иной. Если в первом случае она вполне еще соотносима, как это нередко делается исследователями, с процедурой феноменологической редукции, открывающей путь усмотрению сущности через целый ряд отказов, то во втором, несмотря на похожие слова Балаша, искомая вещь оказывается вне сферы

34

познающего взгляда. Мимика слишком подвижна и скоротечна, чтобы ее можно было фиксировать в качестве найденного образца. Это скорее состояние (Балаш употребляет слова "тон", "ритм"), и скорее всего - "грамматическое состояние", когда слова, знаки, предметы уходят, оставляя то, что не связано с их непосредственным присутствием.

Здесь необходимо пояснение, каким образом мимику можно соотносить с грамматикой и насколько свободна грамматика от знаков, которыми она оперирует. Или, иными словами: если мимику рассматривать как грамматическую систему, то каким тогда становится ее отношение с физиогномией? Конечно, традиционное понимание грамматики как свода правил и установлений, которыми мы неявно руководствуемся при формировании высказывания в языке, не совсем отражает то, что было названо грамматическим состоянием. Такая грамматика работает, пока мы находимся на уровне слов и значений. Она являет себя особенно отчетливо в ситуации грамматической ошибки. Однако зачастую, и мы это хорошо знаем, отмечаемые нами грамматические ошибки тем не менее не мешают пониманию высказывания. Так происходит, поскольку помимо логической грамматической связи существует также чувственный остаток знака,

связанный с нашим жизненным опытом. Витгенштейн выражает это так: "В грамматику слова «стул» входит и то, что мы называем «сидеть на стуле»"⁹. Если мы переходим на этот уровень грамматики языка чувств, то приходится отказаться от формализации. Такая грамматика может только проявлять себя в какие-то моменты, указывая на вовлеченность в ситуацию более общего закона, нарушить который уже не в человеческих силах. Балаш пишет: "У говорящего актера совсем другая мимика и иные жесты. Они выражают только остаток от слова"¹⁰. В таких "остатках" и сосредоточена сущность кино, по Балашу. В этом смысле мимика не операциональна. Она представляет собой остаточные чувственные обертоны видимости вещей, которые себя исчерпали в качестве знаков.

Таким образом, если физиогномия представляет собой скрытое, но потенциально возможное видение, то мимика - это область невидимого в принципе, это лишь ощущение того, что *ты видишь*. Это своего рода "немой опыт немого значения" (Мерло-Понти), то есть нечто без бытия объекта, чистая трансценденция без онтической оболочки"¹¹.

35

Теперь соотнесем это с тем фрагментом, где Балаш пытается описать свое понимание тона в таких метафоричных выражениях: "Так же, как у людей глаза, пожалуй, выразительнее, чем шея или плечи: крупная съемка глаз больше излучает души, чем целое тело. Это задача режиссера - найти у ландшафта глаза. В крупных съемках деталей должна быть схвачена прежде всего душа целого - тон"¹². О том же можно прочесть в статье Балаша об Асте Нильсен¹³, где он находит то место для мимики, которое уже было подготовлено всеми остальными его рассуждениями. Это место - глаза; взгляд, отражающий взгляд партнера. Мимика - отраженный взгляд. Лицо Асты Нильсен описывается как театральные подмостки, но теперь это - сцена, отражающая лицо другого: мы, глядя на ее лицо, видим, что видит она. Это еще одно неявное пояснение к мимике вещей, "ликам вещей" и еще один эпизод, который демонстрирует определенную утрату антропоцентризма в балашевской концепции кино¹⁴. Вещи, подобно лицу Асты Нильсен, способны возвращать взгляд. Задача актера-человека в устранении актерства, в способности реагировать на взгляд так, как это удастся в своей мимике детям, животным, вещам.

Именно в таком образом понятой мимической игре и находит Балаш сущность фильма - "ненаблюдаемая жизнь вещей"¹⁵. Кино начинается тогда, когда мы оказываемся вне видимостей, вне изображений. До этого мы располагаемся в фотографических границах. И можно лишь удивляться, каким образом Балашу удастся отыскивать примеры из фильмов, которые бы "подтверждали" его теорию. Перед нами чистая метафизика кино, и никакой фильм, никакой эпизод не может ее ни подтвердить, ни, тем более, опровергнуть.

Не случайно, что такие элементы кино, как монтаж, звук, цвет, движение камеры, которые должны были бы противоречить основным посылкам "Видимого человека", легко интерпретируются Балашем, исходящим из грамматической презумпции мимики. Но выводы, которые он делает, настолько просты и естественны (хотя и находятся в прямой полемике со многими известными теориями того времени и прежде всего с кинотеорией Сергея Эйзенштейна), что базисное понятие мимики вполне может оставаться практически незамеченным. Мимическая природа кинематогра-

36

фа в 1924 году осмыслялась Балашем в отсутствие цвета и звука. Более того, отсутствие звука, человеческой речи было особенно очень существенно для появления самой такой концепции. Однако, как это нередко бывает, то, что, возможно, было толчком к теории, постепенно утрачивает свое значение. Сами основания кинематографа по Балашу оказываются явно иными, чем возможные кинотеории. С помощью кинематографа ему удалось переосмыслить не просто законы языка или законы восприятия, но также и само понятие "закона". Ведь, будучи положенной в основание теории, мимика неявно становится проводником некоего всеобщего закона, универсальной грамматики. И это, пожалуй, единственный способ справиться с ее беззаконностью. В своих микродвижениях мимика не может быть контролируема (контролируемы лишь физиогномические маски). Она одушевляет физиогномию. Она порождает эмоцию, а не наоборот. В этом следствии из теории Балаша нет парадокса. Просто человеческая эмоция - уже не первичная инстанция, за которой следует должный взгляд и должная мускульная активность, а сама эмоция - следствие мимической игры вещей, в которую включен в том числе и человек.

Примечания

1. См.: Музиль Р. Новый подход к эстетике // Киноведческие записки. 1995. № 25.
 2. Балаш Б. Видимый человек. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925, с. 24.
 3. Там же. С. 25.
 4. Там же. С. 32.
 5. Балаш Б. Физиогномия // Искусство кино. 1986. №2. С.91- 93.
 6. Достаточно подробно традиция классической физиогномики прослежена в работе П.Магли (Magli P. The Face and the Soul. - In: Fragments for a History of the Human Body. Part Two. N.Y., MIT Press, 1989, p. 87-128). При этом хотелось бы упомянуть о том, что, как нам кажется, имеет непосредственное отношение к Балашу, к его концепции мимики и взгляда, которые будут обсуждаться в дальнейшем. Так, Шарль Лебрен, описывая лицо в тех или иных состояниях, обращает внимание
- 37
- прежде всего на расположение бровей, век, кончиков рта, на расстояние между губами, конфигурацию морщин, пытаясь зафиксировать эмоцию в почти невообразимом совпадении всех элементов, при полном отсутствии интереса к такой плохо формализуемой вещи, как взгляд. Глаза здесь незначимы, и неявно подразумевается, что взгляд формируется на кожном покрове лица. Не случайно изображения лиц, приводимые в книге и в точности удовлетворяющие описаниям, кажутся слишком утрированными и слишком похожими на маски. Попытка использовать глаз осуществляется Лебреном в его серии рисунков, где он устанавливает соответствие внешности человека и различных животных. Механически перенося глаз животного в человеческое лицо, своими чертами схожее с этим животным, он фактически иллюстрирует не чувства, не переживания, а их языковые аналоги, закрепленные в метафорах типа "хитрая лиса", "гордый орел" и др.
7. Балаш Б. Цит. соч., с. 57.
 8. Там же. С. 58.
 9. Wittgenstein L. Generally Known as the Blue and Brown Books. Oxford, 1960, p. 24.
 10. Балаш Б. Цит. соч. С 38.
 11. Мерло-Понти для описания этой ситуации вводит понятие "плоть мира", где видимое и невидимое оказываются переплетены и неразрывны. См.: Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible. Evanston: Northwestern University Press, 1968, p. 248-251.
 12. Балаш Б. Цит соч. С 56.
 13. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 299-303.
 14. Эта тема заслуживает отдельного обсуждения. В данном случае, говоря о потенциальном неантропоцентризме концепции Балаша, мы хотим указать на то, что грамматика, таким образом, выпадает из сферы языка и носит универсальный характер. Грамматика не принадлежит человеку, но человек и его язык оказываются составной частью некоей общей внесубъектной грамматики кино, которое, сделав человека видимым, показало, как мало в нем человеческого, показало, что почти все человеческое остается в словах. Само же слово "человек" — это тоже всего лишь одна из языковых масок.
 15. Балаш Б. Цит. соч. С. 48.

Поиски антропологии

Земля и свет Александра Довженко

Фигура Александра Довженко во многом необычна для раннего советского кинематографа. Своеобразие его изобразительной манеры тем более обращает на себя внимание именно в эти годы, когда большинство режиссеров и теоретиков кино были озабочены формированием языка становящегося искусства, что предопределило их ориентацию именно на монтаж, на выделение кинематографических знаков и их связей друг с другом. Однако сказать, что кинематограф Довженко антимонтажен, было бы неверно. В отдельных фрагментах своих фильмов он демонстрирует и умение монтировать ритмически и пытается выстроить драматургию монтажа, но скорее все-таки это дань времени 1920-1930 годов, времени экспериментов с языком кино. Заметно, что монтаж не органичен для кинематографа Довженко, что почти все акцентированно

монтажные эпизоды его фильмов являются дополнительными, а доминанта здесь совсем иная. Можно сказать даже больше: язык кино ему или не интересен, или даже неподвластен. Он словно не умеет говорить на этом языке. И не случайно, что даже те немногие монтажные сцены имеют характер музыкально-ритмических интермеццо. "Земля" - наиболее яркий тому пример. Фильм состоит по сути из фотограмм, планов практически неподвижных, планов настолько самодо-

39

статочных, что они не могут быть выстроены в кинематографические фразы, и повествование возникает лишь благодаря титрам. Но именно в силу этой кинематографической афазии мы остаемся один на один с огромной избыточностью самого изображения, живущего практически независимо от того, какое сообщение оно несет. Несмотря на явно метафорическое употребление слова "афазия", оно тем не менее указывает на ряд тех довженковских нарушений в формировавшемся тогда языке киноповествования, на которые указал Р.Якобсон применительно к языку обычному, - нарушение отношений подобия, смежности, раскоординация необходимых грамматических связей¹. Однако в отношении кино эти нарушения оказываются крайне продуктивны, поскольку указывают на те возможности изображения, которые легко могут быть утеряны, когда акцент переносится на формально-лингвистические и поэтические структуры. Киноопыт Довженко без преувеличения можно назвать "естественным ероче", при котором подвешенным оказывается вербальный слой выражения в фильме, то есть все то, что подвластно читающему изображение глазу.

Прежде всего обратим внимание на довженковский крупный план. Его невозможно обойти невниманием, поскольку он обладает совершенно особой длительностью. Он зачаровывает длительностью почти нереальной, при этом избыточной становится изобразительность плана. Порой кажется, что весь фильм "Земля" - лишь череда статичных портретов, пейзажей и натюрмортов, сменяющих друг друга.

Итак, первое, что обращает на себя внимание, - длительность портретирования. Это важный момент для приближения к специфике кинематографа Довженко. Длительность неподвижного плана такова, что порою кажется, будто замедлилось движение. Создается ощущение эффекта "цайт-лупы", но это ощущение ошибочное, поскольку здесь нет попытки поймать время движения, оно не меняется, к нему просто не проявлено никакого интереса. То время, которое здесь присутствует, можно скорее назвать "временем неподвижности", когда изменения, происходящие в кадре, практически сведены к минимуму, растворены в чем-то ином, в некой материи, обладающей невообразимой устойчивостью. Конечно, это связано с самим эффектом крупного, долгого и неподвижного плана, но не

40

только с этим. Довженковский план - лишь одно из необходимых условий, при которых может состояться видение неподвижного, устойчивого мира, где любые изменения ничтожны в сравнении с присущими этому миру необъяснимыми фундаментальными законами. В каком-то смысле "Земля" - это попытка с помощью кино выявить в видимом мире нечто, что лежит глубже его видимости, сам мировой закон, для которого все видимое, изображенное есть лишь эпифеномены.

И здесь следует остановиться на некоторых вещах, которые, как нам кажется, оказываются существенными при восприятии довженковских кадров.

Начнем с изображения человеческого лица.

Лицо на экране — это всегда проблема, которую режиссеру приходится решать. Разные режиссеры, — можно даже сказать, разные кинематографические направления, - решают ее по-разному. К тому же она косвенно связана с другим очень важным и принципиальным вопросом — о роли актера в кино. Здесь достаточно вспомнить несколько примеров, чтобы показать, сколько было разнообразных подходов к крупному плану. Это, например, психологический крупный план у Пудовкина, призванный зафиксировать мельчайшие мимические изменения, своеобразные эмоциональные вибрации. Это и чистый семиозис лица в опытах Кулешова (достаточно вспомнить неподражаемую игру Хохловой), когда глаза, лоб, рот, брови находятся в непрерывном танце мимических жестов, прочитываемых как знаки из азбуки возможных эмоциональных состояний персонажа. Это и постоянное сближение лица и маски в фильмах Эйзенштейна, особенно сильно проявившееся в тяжелых гримах "Ивана Грозного". Казалось бы, Довженко более близок к фотогенической традиции, с ее вниманием к тем моментам естественности, которые обладают удивительной

притягательной силой, будучи воспроизведенными на киноплёнке. Однако и это не так. Изображение у Довженко имеет не фотогеническую мотивировку, а скорее метафизическую. Вопрос об отличии от фотогении напрямую связан с вопросом о том, что такое в данном контексте метафизика киноизображения. Ведь, слегка усиливая философский аспект, можно сказать, что фотогения утверждает мир в его способности быть изображенным, экранизированным, мир, обучающий себя видеть. В теориях фотогении всегда

41

есть ориентация на человеческий глаз, даже некоторое сочувствие ему, не умеющему улавливать зыбкие, текучие, неустойчивые образы, которые без кино пропадают бесследно, кино же, фиксируя их, подобно наркотику, потакает желаниям глаза.

Нечто иное у Довженко. Особенно это заметно в лицах "Земли", которые как-то неестественно неподвижны, глаза смотрят в пустоту, почти всегда мимо возможного собеседника. Мы узнаем в них человеческие лица, но именно их принадлежность человеку представляет наименьший интерес. Физиогномика здесь невозможна. Довженко удается достичь такой степени антипсихологичности изображения, что лица начинают казаться символами и в то же время поле, яблоко, подсолнух словно обретают лицо. Чего он хочет от появляющегося на экране лица? С одной стороны, у Довженко есть ярко выраженное негативное отношение к актерской игре в кино: "... Я всю свою работу стараюсь строить на том, чтобы актеры не играли. Я с огромной радостью констатировал факт, что мне удалось овладеть этим принципом. У меня актеры не играют, а делают..."² С другой стороны, говорить о том, что актеры в "Земле" что-то делают, — явное преувеличение. Актеры в основном пребывают в состоянии близком к летаргическому. Эпизодов актерского действия очень немного. Однако для неактера действием оказывается уже само пребывание в кадре. И именно в этом смысле, скорее всего, следует понимать довженковское слово "делают". Подтверждение тому мы находим в сценарии фильма, когда Довженко вдруг заговаривает об актере и своих требованиях к нему, что, в общем-то, не должно быть существенно именно для сценария, но эта речь об актере словно вырывается из немоты кинематографа: "...И чтоб умел этот артист орудовать косою, вилами, цепом, или построить хату, или сделать доброго воза без единого кусочка железа {...} чтоб не боялся ни дождя, ни снега, ни далеких дорог, ни что-нибудь носить на плечах тяжелое. На войне, если артист будет призван, чтоб не ленился ходить в атаки, или в контратаки, или в разведку, или не есть по три-четыре дня, не потерявши крепости духа. Чтоб с охоткой копал блиндажи или вытаскивал из болота орудия или чужой автомобиль. Чтоб умел разговаривать не только с простыми людьми и начальством, но и с конем, телятами, солнцем на небе и с травами на земле..."³

42

Ничто из этого не будет использовано в фильме, но - и это для Довженко аксиома - все каким-то образом должно проявиться в самом лице.

Итак, лицо не должно выражать ничего, все видимости должны замереть, тогда останется то, что находится по ту сторону лица, и что проявляется через него, - устойчивость мира, заключенная в самой способности человека жить на земле. Лицо оказывается тем местом, где законы мироздания обретают возможность заявить о себе, и именно потому можно говорить о его метафизике.

И в этом смысле наиболее близок к Довженко, хотя это может показаться неожиданным, оказывается Дрейер. И у того, и у другого мы находим своеобразную кинофеноменологическую процедуру, когда поверхность лица (или, если быть более точным, та поверхность, которая и есть лицо) исследуется на предмет отыскания именно в ней каких-то изначальных возможностей коммуникации человека и мира, человека и Бога. И у того, и у другого лицо становится той поверхностью, где совершается переплетение субъективного и объективного, внутреннего и внешнего. Однако различие изобразительной манеры Довженко и Дрейера столь велико, что его невозможно не акцентировать. И в этом различии кинематограф как бы зафиксировал два возможных антропологических подхода к проблеме лица.

Но прежде чем сравнивать Дрейера и Довженко, отметим то, что "лицо" оказывается в XX веке важной темой именно философской рефлексии. То есть лицо уже не есть только предмет для анализа психологов, этнологов или физиогномистов, но само являет собой особый перцептивный опыт. Другими словами, опыт восприятия лица отличается от опыта восприятия других объектов материального мира, в том числе и человеческого тела. В лице есть нечто, что выводит его за рамки обыденного существования вещей и,

кроме того, привносит в жизнь вещей совершенно неожиданный аспект: благодаря лицу как особому перцептивному опыту вещи получают возможность *олицетворения*, то есть наделяются внутренним содержанием (смыслом), проникновение куда предполагает бесконечную последовательность шагов, снятия масок, каждая из которых не соответствует лицу (истине) вещи. Именно так опыт лица производит человеческую размерность мира, но *само* лицо при этом, как начальное условие воспри-

43

ятия, не является человеческим: оно не является собственностью человека, но то эмпирически видимое лицо, которое смотрит на нас с экрана, с портрета, из зеркала — это результат уже состоявшейся процедуры олицетворения.

Что же такое "само лицо" или изначальное лицо? В современной западной философии есть две попытки осмыслить нечеловеческое в феномене лица, которые на первый взгляд кажутся противонаправленными. Речь идет о квазиматериалистической попытке описать "абстрактную машину лица", предпринятую Делёзом и Гваттари во втором томе "Капитализма и шизофрении", и о трансцендентном "отсутствующем Лице" Левинаса, Лице вне всякого выражения лица. Остановимся на этом несколько подробнее.

Делёз и Гваттари предлагают в качестве простейшей схемы олицетворения систему "белая стена / черная дыра", где "белая стена" — пространство, удерживающее знаки, участвующее в режиме означивания, пространство, останавливающее мимическую подвижность, объективирующее выражения лица, а "черная дыра", открывающаяся, по выражению Делёза и Гваттари, "за прорезями глаз", оказывается условием субъективного, или тем самым пустым местом, откуда выстраивается то самое "внутреннее", которое заставляет интерпретировать лицо в психологических терминах как отражение человеческого "я"⁴. Машина олицетворения, или лицо как перцептивная схема, предшествует пониманию лица как отражения личности ("я"). "Белая стена" — неотражающая поверхность, которая препятствует отождествлению "я" с лицом, с именно человеческим лицом, препятствует отождествлению "я" и субъекта. "Черная дыра" — глаза без взгляда, который также обнаруживает в лице (на этом, в частности, акцентирует внимание Сартр) место трансцендентальной субъективности.

Когда Делёз и Гваттари предлагают мыслить олицетворение таким образом, то они фактически лишают человеческое восприятие привилегии в распознавании лица только как человеческого. Лицом может быть все тело, другие предметы, но при этом то, что лицо принадлежит человеку — всего лишь случай, культурный стереотип языка, а не восприятия. Лицо не принадлежит человеку. И даже больше: в лице есть нечто нечеловеческое. Именно это и открывает кинематограф в крупных планах Довженко и Дрей-

44

ра, режиссеров, подходящих к схемам олицетворения мира максимально близко, хотя лицо как перцептивная схема проявляет себя в любом крупном плане. Можно даже сказать, что именно в фильмах таких режиссеров крупный план преодолевает свои языковые ограничения, демонстрируя свою принадлежность не материи киноповествования, а самому восприятию. Лицо — это *всегда* крупный план, крупный план, который существовал уже *до* кинематографа, уже был коммуникационным элементом, но лишь в кинематографе обнаружил свои языковые возможности.

Материальность кинообразов настолько велика, что открытие перцептивной схемы лица требует от режиссера особой стратегии портретирования. Так, в фильме Дрейера "Страсти Жанны Д'Арк" лицо актрисы Фальконетти словно испытывается режущей рамкой кадра на свою способность оставаться лицом. Оно не уместается в кадре, или, скорее, и кадр, и отсутствие грима, столь ответственное в кино, и слезы, и нарочитость взгляда актрисы — все стремится к тому, чтобы отвоевать у "белой стены" последние знаки субъективности, устранить всякую земную, человеческую зависимость лица, для того чтобы остаться один на один с религиозным чувством ("черной дырой"), где все изображения лживы. Только после этой технической кинематографической процедуры по рассогласованию работы машины олицетворения Дрейер может подойти к некоему следу, оставленному человеческим лицом и ведущему к Лицу невыразимому, вне всяких образов и подобий, к божественному лицу, видеть которое невозможно⁵.

Бликий мотив мы находим у Павла Флоренского. Он фактически приходит к тому же, к чему и Делёз, что лицо есть поверхность, где разыгрывается взаимодействие субъективного и объективного. Но, анализируя иконопись, он вырабатывает иную схему: лик — лицо — личина, в которой лицо опять же находится между полюсами чистой

знаковости (языка), маски, личины, тем, что близко понятию Делёза "белая стена", и плюсом абсолютного света — ликом.

При этом удивительно, насколько описание православных иконописных ликов у Флоренского соотносимо с тем, как изображает лица Довженко. Почему эти лица так освещены, будто свет не падает на них, а от них ис-

45

ходит? Кажется, что они созданы из света. Конечно, Довженко не сознательно добивается этого почти Фаворского света, но сам его подход к изображению лица таков, что приводит к этому световому акценту. Когда не должно быть актерской игры, когда мимики минимум, а взгляд остановлен и ускользает от долгого и пристального внимания камеры, не могущей этот взгляд поймать (контакт со взглядом моментально бы разрушил ситуацию, обнаружив за лицом человека), а потому оказывающейся особо внимательной к высвеченной поверхности лица. Но не столь важно, как технически добивается этого Довженко. Важно, что свет у него имеет очень существенное значение. Свет выполняет функцию, близкую его функции в православной иконописи. Вот как она описывается Флоренским:

"...Дать усиленную светолепку лица, которая своей силой противостоит случайностям переменного освещения и потому выше условий эмпирии, наглядно являя нечто метафизическое: форма лица дана светом, а не светотенью; свет — не освещение земным источником, а всепронизывающий и формы полагающий океан сияющей энергии"⁶.

И еще один фрагмент "Иконостаса", в котором Флоренский анализирует иконописную технику:

"...Просанкивание иконы; это действие в значительной мере определяет основной характер иконы и ее стиль. Санкиром или санкирем называется основной красочный состав для прокладки лица. Это не есть краска того или другого определенного цвета; она есть потенция будущего цвета лица, ну, а так как цвет лица бесконечно полноцветен и может быть протолкован в самые разные стороны, то понятно, что санкир разных иконописных стилей был весьма разных оттенков и различных составов.<...> Просанкиренное лицо есть конкретное *ничто* его"⁷.

Свет выводит лица за рамки материальности. Световая поверхность не удерживает знаки человеческого. Этому же способствует и техника, поскольку санкирь — невозможность цвета, его потенция, и благодаря этой потенциальной бесцветности в цветовой условности санкиря возникает ощущение нематериальности лиц и вещей. "Иконопись изображает вещи как производимые светом, а не освещенные источником света"⁸. Получается, что икона как будто излучает, и это излучение очень существенно для

46

православного культа, и вообще для русской эстетики, сильно связанной с византийской изобразительной традицией и с неоплатонизмом, где именно свет есть эманация божественного слова. Флоренский так и пишет, что "иконопись есть метафизика — своего рода иконопись слова"⁹, связывая таким образом воедино лик, свет и слово. На это же указывает и Евгений Трубецкой, когда описывает, как изображается на иконе тот *внутренний слух*, которому дано слышать неизреченное: "Этот слух передается в русской иконописи по-разному. Иногда - поворот головы евангелиста (неполный поворот, словно обращается к свету не глазом, а *слухом*). Поза человека — углубленного в себя, слушающего внутренний голос, который не может быть локализован в пространстве. Но в иконописи это всегда — поворот к невидимому. Отсюда — потустороннее выражение очей, не видящих окружающего. Таким образом самый свет получает символическое значение — звучащий свет..."¹⁰

Это отчасти делает понятным, откуда возникает "устойчивость", определяющая духовную гравитацию картины, и как это связано с тем, что ранее было охарактеризовано как кинематографическая афазия Довженко.

Лица, а точнее — лики, в "Земле" — это не нечто случайное человеческое, а некоторые первофеномены, элементы, лежащие в основании мироздания. Именно попытка выйти на уровень первофеноменов и определяет нарративную афазию. Это афазия иконописца, для которого сияющая немота сущностей оказывается более языком, нежели язык подвижных изменчивых знаков.

Теперь, после описания того, что мы рискнули назвать духовной гравитацией, проходящей через довженковские лица, необходимо затронуть и тему Земли. И здесь нельзя не напомнить об одной опасности. Эта тема, заявленная в самом названии фильма,

а потому невольно становящаяся главной, располагает к тому, чтобы через нее было прочитано и все остальное. И если поступать таким образом, то можно потерять те мотивы в "Земле", которые противятся подобной генерализации. Именно поэтому важно было сначала подчеркнуть ту духовную, религиозную составляющую фильма, которая опирается на православную эстетическую традицию и которая остается незамеченной, если принимать в расчет лишь нарративно-семанти-

47

ческие связи (где по преимуществу присутствуют как советская идеология, так и многочисленные языческие аллюзии) и не обращать внимания на *само изображение*. Ведь лицо в христианстве уже не просто одна из частей тела, но оно выполняет и уникальную функцию коммуникации, являясь отражением, ответом божественного лика. Ничего подобного нет в язычестве. В язычестве нет этой уникальности лица, этой его одновременной принадлежности человеческому телу (материальности) и — трансцендентности.

Исходя из вышесказанного и к самой Земле попытаемся подойти как к возможному первофеномену. В современном очень подвижном релятивистском мире беспрестанных изменений и становлений эта феноменальная устойчивость Земли тем не менее привлекает внимание ряда мыслителей и художников. Именно такой шаг совершает тот же Павел Флоренский в своей небольшой работе "Мнимости в геометрии". Вот ход его мысли:

"Земля покоится в пространстве — таково *прямое* следствие опыта Майкельсона. Косвенное следствие — это надстройка, именно утверждение, что понятие о движении — прямолинейном и равномерном — лишено какого-либо уловимого смысла. А раз так, то из-за чего же было ломать перья и гореть энтузиазмом якобы постигнутого устройства вселенной?

Но, кроме поступательного движения Земли, приходится иметь в виду еще вращательное, и тут, казалось, Коперник что-то «открыл». Этому предположению противостоит обобщенный принцип относительности, в формулировке Ленарда гласящий: "при любых движениях, все явления природы должны протекать совершенно одинаково, будет ли наблюдатель или все окружающее пространство приведено в соответствующее движение". Иначе говоря, применительно к нашему частному случаю, нет и принципиально *не может* быть доказательств вращения Земли, и в частности ничего не доказывает пресловутый опыт Фуко: при неподвижной Земле и вращающемся вокруг нее, как одно твердое тело, небосводе, маятник так же менял бы относительно Земли плоскость своих качаний, как и при обычном коперниковском предположении о Земном вращении и неподвижности Неба. Вообще, в Птолемеевой системе мира, с ее хрустальным небом, «твердью небесною», все явления должны происходить так же, как в системе Коперника, но с преимуществом здравого смысла и верности земле,

48

земному, подлинно достоверному опыту, с соответствием философскому разуму и, наконец, с удовлетворением геометрии. Но было бы большой ошибкой объявлять системы коперниковскую и птолемеевскую *равноправными* способами понимания: они таковы — *только* в плоскости отвлеченно-механической, но, по совокупности данных, истинной оказывается последняя, а первая — ложной"¹¹.

В этом фрагменте фактически реабилитируется "научно не состоятельная" система мироздания Птолемея и Данте. Причем, преодолевая все уравнивающий релятивизм, Флоренский указывает на то, что у птолемеевой Земли есть всегда преимущество достоверного опыта. Позднее, на этом же примере Мераб Мамардашвили показывает то, что он называет *феноменологическим сдвигом внимания*, когда онтологический статус не может быть приписан никакому знанию о движении Земли. "В миллионах наших психосоматических реакций и установок, в образах-манипуляторах, в артефактически восполненных и усиленных чувственных состояниях и т. п. мы имеем устойчивое, несводимое и далее неразложимое ядро представления о неподвижной Земле (еще в древности осознаваемой как элемент-стихия) и движущегося Солнца со всей динамикой его света и радиаций. Вот в этой взаимосвязи первое и может называться *феноменом*"¹². Человек, находящийся на земле, привязан к ней самым своим существованием, и никакие научные объяснения не могут изменить это свойство феноменальной привязанности к Земле, и практика научного объяснения не может это изменить. Земля описывается — не объясняется, а именно описывается¹³ — как то, что постоянно остается основанием стабильности мира.

Эта даже не физическая гравитация Земли, а феноменальная также присутствует в фильме Довженко. И здесь важное значение обретают изображения различных типов поверхностей, не только поверхностей земли, но и других вещей. Земля не только в колосах, но и в пересыпающемся зерне, и в листьях деревьев, и в яблоке, и в цветке. Каждый раз, когда в кадре воспроизводятся те или иные текстуры поверхностей, заново строится восприятие вещей. Мы не воспринимаем пространство как абстракцию, но как то, что соприкасается с нами "кожей вещей" (Флоренский), их текстурой. Человеческое восприятие ограничено, и ограничен

49

набор текстур воспринимаемых поверхностей. Через них возникает контакт с миром, основанный на тактильном знании¹⁴. Мир подручен прежде, чем видим. Когда происходит укрупнение вещи в кадре до такой степени, что она теряется как целое, как знак самой себя, и остается лишь в качестве собственной поверхности, то можно говорить о том, что эта созерцаемая поверхность уже не принадлежит самой вещи, а является своеобразным микроландшафтом, одним из множества лиц земли.

Именно такая принадлежность земному миру дана в лишенных грима лицах дрейеровской "Жанны Д'Арк". Шероховатость кожи, морщины, бородавки вводят измерение телесного присутствия, измерение земли. При этом пространство вокруг сверхматериальной кожи персонажей крайне условно, выбелено, лишено какой-либо связи со здешним миром. В отличие от духовного изобразительного ригоризма Дрейера, система Довженко оказывается менее читаемой. Вводя гравитацию земли через наборы ее лиц (текстур), он саму землю выводит из отношения верх/низ. Это особенно отчетливо проявляется в эпизоде пляса Василя. С одной стороны, невероятное ощущение земного притяжения, когда нужна огромная сила, чтобы приподнять ноги (Довженко сознательно утяжелил сапоги, вложив в них металлические пластины). Но, с другой стороны, в этом эпизоде земля неожиданно оказывается *источником света*. И можно сколько угодно объяснять, что это светится пыль, но восприятие делает светоносной именно землю. Причем это не простой свет. Довженко пишет в сценарии, что он золотой¹⁵. Это может удивить, если вспомнить, что сценарий написан *для*¹⁶ черно-белого фильма, но в то же время этот цвет очевиден, ведь песок золотой вне зависимости от цвета пленки. И этот золотой цвет (все-таки не совсем золотой, а, пожалуй, бесцветно золотой, такой, как используемый в иконописи ассист, указывающий на присутствие божества) словно окрашивает фильм. Ведь этот пляс — единственный эпизод, где фактически дана текстура главного формообразующего элемента фильма — света.

Таким образом, через свет у Довженко соединяются обе линии гравитации, и духовная, и феноменальная, и фактически устанавливается своеобразная метафизика отсутствующего Бога, место которого занимает Земля небесная, никак не отличимая от Земли земной.

50

Примечания

1. См.: Якобсон Р. Два типа афазии. - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.
2. Довженко А.П. Собр. соч. В 4 т. М.: Искусство, 1966. Т. 1. С. 260.
3. Там же. С. 114.
4. См.: Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Trans. by B.Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987. Ch.??
5. См.: Левинас.
6. Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, 1993. С.168.
7. Там же. С. 140-141.
8. Там же. С. 152.
9. Там же. С. 156-157.
- Ю.Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. М.: ИнфоАрт, 1991. С. 57—58.
- П.Флоренский П. Мнимости в геометрии. М.: Лазурь, 1991. С. 48.
12. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. М.: Лабиринт, 1994. С. 30.
13. Разведение понятий объяснения и описания как отвечающих различным типам рациональности см.: Мамардашвили М.К. (Цит. соч. С. 28—31).
14. Подробнее об этом см. работы М.Мерло-Понти [137] и Дж.Гибсона [30].

15. Довженко А.П. Цит. соч. Т. 3. С. 132.

16. В данном случае не имеет значения писался сценарий до фильма или после (как "запись по фильму"), в чем нас убеждают исторические сведения. И в том, и в другом случае — это все равно "для". В этом "для" выражена та связь, которая выходит за пределы чисто миметической трактовки соотношения между фильмом и сценарием (или между фильмом и записью по фильму). Именно нарушение мимесиса в невозможном на черно-белой пленке золотом цвете дает возможность проявиться феноменальному образу ("второй мимесис"), открывающему пространство чисто кинематографического восприятия, при котором цвет оказывается возможным даже в ситуации его видимого отсутствия.

Тело героя

Этика вестерна

Мир развивается из того же духа, что и человеческое тело. Он представляет собой более далекое и менее отчетливое воплощение бога, проекцию бога в область неосознанного. Он отличается от тела в одном важном отношении. Он, не в пример телу, не подвержен прихотям человеческой воли. Нам не нарушить его ясную гармонию. Вот почему для нас он служит наглядным проявлением божественного начертания.

Р.-У. Эмерсон¹

Многие любители вестернов согласятся: радость узнавания вестерна возникает еще до первого выстрела. Порою даже до первого появления героя. Кому не известны характерные приметы этого жанра: равнина, одинокий всадник, или их двое, или несколько, маленький городок с одной улицей, церковью, салуном, железнодорожной станцией, затерянный в открытом пространстве равнины, где, кажется, нет ничего, кроме индейцев? Когда все это на экране, мы знаем, что сейчас должен появиться герой. Пространство вестерна не может обойтись без него - не просто главного действующего лица, но персонажа, обреченного в какой-то момент выстрелить. Именно о нем и пойдет речь.

Понятно, что такой персонаж является необходимым структурным элементом вестерна как жанра. (Это понятно и не обсуждается.) Но есть и другой вопрос, который не связан прямо ни с той функциональной на-

52

грузкой, которую несет этот персонаж в вестерне, ни с его историческими или фольклорными корнями. Вопрос этот в специфической *этике* основного персонажа, героя вестерна, которая им никогда не высказывается, и даже зачастую нет никаких признаков того, осознается она им или нет.

Слово "этика" произносить не просто. Оговоримся сразу, что речь не идет о моральной стороне поступков героя. Он может быть хороший, плохой, злой — все эти оценочные характеристики не имеют значения. То, что в большинстве фильмов он оказывается нравственным персонажем, вещь очевидная. Для ее объяснения вестерн не нужен, поскольку большинству современных жанров необходима моральная сторона, выделенное место для положительного персонажа. Однако в самом вестерновом герое есть нечто, что выводит его из сферы морального суждения. Можно сказать, что существует какой-то закон его поведения, его поступков, движений, жестов, которому он следует независимо от того, кажется это действие моральным или аморальным. Этика героя — это тот неизменный "внутренний" закон, по которому мы его идентифицируем как героя. Что же касается атрибутов, таких как лошадь, шляпа, кольт, сапоги, то они, при подобном подходе, вполне случайны. Так, например, шерифская звезда во времена классического вестерна освящавшая путь героя, после того как Гэри Купер в "Полдне" (реж. Ф.Циннеман) пренебрежительно бросил ее в дорожную пыль, стала, пожалуй, даже нежелательным элементом. Тем не менее неизменные атрибуты вестерна, и шерифская звезда в том числе, продолжают жить своей символической жизнью. Семиотика их приключений по-своему увлекательна. Здесь же они будут интересовать нас лишь постольку, поскольку через отношение к ним порой прорывается та самая этика, о которой мы уже начали говорить.

Итак, попробуем на какое-то время забыть лица замечательных актеров, которые мы вспоминаем при слове "вестерн". Нас не будет интересовать тот индивидуальный вклад в развитие образа героя, который внесли Джон Уэйн, Гэри Купер, Генри Фонда и многие другие вплоть до Клинта Иствуда, чей "Непрощенный" отрефлексирует этот образ

настолько, что жанр, похоже, оказывается не в состоянии ужиться с полученным результатом. Однако постоянно происходит одно и то же: каждый новый вариант

53

героя по-прежнему необычайно зависим даже не от законов жанра, которые, кстати, вполне ему подвластны, но от тех первоэлементов, на которых базируется сам жанр и благодаря которым мы можем обнаружить вестерн там, где и вовсе нет знакомого сюжета или "говорящих" атрибутов. Итак, когда мы говорим о "теле героя", то имеем в виду прежде всего те особенности этого героя, в которых заключена сама "вестерновость", тот уровень, который не может преодолеть никакая жанровая рефлексия. На этом уровне атрибуты и традиционные сюжетные коллизии теряют свою функциональность. На этом уровне лицо актера-суперзвезды уже не имеет существенного значения. На этом уровне рассеян в первоэлементах смысл отдельного фильма, да и всего жанра в целом. Здесь обращает на себя внимание именно фигура героя, поскольку без этой фигуры нет вестерна как жанра. В этом смысле вестерн — это не только и не столько рассказ о переселении на Дикий Запад и не рассказ о войне с индейскими племенами, но скорее форма забвения всех этих событий, попытка внесения рационального в сферу экзистенциального движения, сформировавшего в каком-то смысле целый народ — американцев. Ведь если все сводится лишь к эпосу и национальной мифологии, то совершенно непонятна ключевая роль в этом самом американском из жанров именно такого *одинокого* героя, героя, который принципиально отличен от мифологических персонажей, подобных Дэниэлу Буну. Героизм Буна социально ориентирован и заключается в том, что он как мифологический первопроходец должен прокладывать путь будущим переселенцам. Что же касается героя вестерна, то он асоциален, зачастую неизвестно откуда и куда он идет, о его целях можно только догадываться. Он никак не участвует в уже отлаженном движении переселенцев. Можно даже сказать, что это движение наталкивается на этого одинокого всадника. Причем его одиночество не окрашено в драматические тона. Оно — данность, которая им не переживается и не подвергается сомнению. Скорее это одиночество искомое. (Конечно, интерпретация и обобщение не могут остановиться перед этим "малозначительным" фактом. Героя всегда легко вовлечь в исторический и мифологический контекст и так же легко его потерять в нем. Ему может быть уделено особое внимание, но он зачастую останется всего лишь атрибутом жанра. Не более того.)

54

Тем не менее именно в герое заключен некий закон, который не может быть нарушен. При этом, когда говорится, что закон располагается "в герое", подразумевается не то, что он носитель закона, носитель определенных правил, норм, индикатор морали, эталон поведения. В данном случае имеется в виду нечто иное, а именно: закон, который недоступен рефлексии персонажа. И в этом смысле можно сказать, что не сам герой, а его *тело* является проводником этого закона. Действия могут быть сколь угодно разнообразны, они могут быть подведены под разные моральные критерии, порой взаимоисключающие, но какой-то уровень поведения героя оказывается плохо сводимым к этим критериям. И тогда приходится говорить об этике не столько в категориях морали, сколько в онтологических категориях, описывающих не правила межличностного общения, а устойчивые мировые связи, разрушение которых не может быть помыслено, поскольку они не отслеживаются на уровне рефлексии. И здесь граница между этикой и онтологией стирается.

Многие жесты героя в вестерне не связаны напрямую с пафосом победы, жертвенности, преодоления, наказания, мести и др. Все они имеют протосоциальный характер. Что имеется в виду? Приведем один пример. В фильме "На несколько долларов больше" (реж. С.Леоне) есть почти незаметный эпизод, когда Клинт Иствуд входит в городок, ведя под узцы лошадь. В этот момент внезапно начинается ливень. Лошадь храпит и мечется, но ни одно движение Иствуда не говорит о перемене погоды, он не вынимает изо рта сигары, он не совершает никакого рефлекторного движения, которое в подобной ситуации было бы столь же, если не более, естественно, как и его невозмутимость. Этот и другие подобные жесты (походка, взгляд, речевые паузы, движения рук) как будто намного мельче и незначительнее поступков (как благородных, так и неблаговидных), но именно из них складывается то, что можно назвать специфической *осанкой* вестернового героя. Без нее он невозможен, поскольку именно в осанке мы фиксируем след мирового закона, освоенный нами как внутренний закон героя. Именно так: закон оказывается "внутренним", то есть принадлежностью самого

персонажа, только тогда, когда он нами, зрителями, уже освоен. Но освоение происходит через внешние элементы. Можно сказать, что герой

55

в вестерне в определенном смысле лишен внутреннего порядка, лишен той психологии, которая могла бы быть основой его субъективности. Если он и обладает какой-то субъективностью, то только той, что размещена в самом пространстве, сформировавшем его тело, тело, которое зритель всегда готов читать как некоторую машину, приводимую в движение "внутренним я" и которое в данном случае явно этому сопротивляется.

В связи с этим следует отметить некоторые вопросы, которые так или иначе необходимо возникают в ситуации предложенного рассмотрения вестерна. Они касаются прежде всего возможности описывать этику, закон в терминах чувственности. Ведь понятия тела или осанки в данном случае указывают, что область, где располагается психика, сознание, рациональность в ее классическом европейском понимании, то есть фактически некоторое место, где мы находим содержательность образа героя, оно в данном случае оказывается второстепенным, а если быть последовательным — просто-напросто пустым. Герой — пустое пространство, которое зритель наделяет какими-то своими ожиданиями, а имя героя, его возможные исторические прототипы, остальные персонажи фильма создают для этого приемлемый сюжетный, мифологический, моральный и другие возможные контексты.

Конечно, нельзя отрицать, что ковбой в исполнении голливудской звезды наделен определенными психологическими характеристиками. Это уже нами отмечалось. Однако эти характеристики могли бы принадлежать не только героям вестерна, и в то же время то, что было названо осанкой, присутствует в каждом из них с неумолимой необходимостью, которая не может быть выведена лишь из некоторой абстрактной особенности жанра. Чем более психологичен персонаж, тем менее заметна его осанка. Ведь психология и рефлексия — это то, что невольно заставляет *говорить*. Хотя бы мимикой и манерами. И это речепорождение не может не вступить в противоречие с той стоической невозмутимостью, атараксией, которая вообще характерна для тех, кто перепоручил себя судьбе. Таким образом, психологическая пустота — основа героической осанки. Тело же оказывается своеобразной границей рациональности, последним пределом ratio. Оно принимает все правила мира, чтобы показать невыразимость закона.

56

Рациональность в ее классическом виде, сформированном прежде всего картезианством, ориентирована на фундаментальное разделение "внутреннего" и "внешнего" типа восприятия объектов. При этом сознание, психика, время (то, что связывается с "внутренним") — это взаимозависимые подвижные и неустойчивые формы, а пространство, протяженность, материя (или "внешнее") — пассивные и устойчивые образования. Америка периода формирования собственной культуры, Америка времени переселений, то есть та Америка, которая предстает перед нами в вестерне, фактически объективировала движение, попыталась представить движение в качестве своего уникального закона, противоречащего закону европейской оседлости. И здесь, конечно же, не случайно, что первые переселенцы были пуритане с их паломнической активностью. Но если для европейских пуритан "путь" — это понятие прежде всего внутреннее, метафизическое, и именно в этом ключе ими прочитывается знаменитая книга Дж. Баньяна, то американский пуританизм привносит движение в ранее устойчивый внешний мир. При этом происходящая материализация духовного пути уравнивалась крайним моральным ригоризмом. В этой ситуации смещения типов восприятия герой оказывается зоной устойчивости, поскольку он, посреди пришедшего в движение мира, остается традиционным в своем пристрастии к ускользающим в безграничном пространстве равнины классическим нормам рациональности. Но он устанавливает их особым способом — своей осанкой, выражающей память тела об этих нормах, утраченных сознанием паломника. Он оказывается отшельником, то есть *остановившимся* паломником.

Равнина вестерна — это пустыня, в которой герой — единственный отшельник. Пустыня — это не место, где нет жизни, но место, где невозможна жизнь человека, где человеческих сил всегда недостаточно. Тело героя сформировано пространством пустыни. Пустыня порождает движение по ее преодолению. Герой — переселенец, остановившийся в одиночестве среди пустыни. Ему не надо ее преодолевать, поскольку именно она вернула

его телу тот смысл, который был утрачен его номадическим окружением. Высвобожденная именно пустыней энергия аскезы открывает для героя путь к религии в пределах только тела.

57

В вестерне часто создается впечатление, что ковбой мыслит телом, но еще точнее было бы сказать, что телом он верит. И эта вера оказывается необходимым каркасом, внутри которого *движение* рационализируется.

Нет ничего более выразительного, чем молчание героя, когда сама его поза уже есть опыт высказывания. Его общение с миром через взгляд, слух, прикосновение гораздо более эффектно и значимо, чем человеческая речь. Единственный референт подобного общения — божественный закон, который исполняешь, хотя он и не выразим словами.

Итак, мы опять вернулись к вопросу, каким образом чувственность аккумулирует этическое. Или, другими словами, как эстетическое (в том классическом понимании, которое вкладывали в термин "эстетика", начиная с Баумгартена, и Кант, и Киркегор; то есть когда под эстетическим понимается все то, что имеет отношение к сфере чувственного опыта, находящегося за пределами разума) может соприкасаться с этическим. Что это за поверхность, стороны которой настолько взаимореактивны? В нашем случае это очень условное разделение. Оно нужно лишь для того, чтобы показать, каким образом такие понятия классического знания, как этика и эстетика становятся вдруг неразличимы и сохраняются только в качестве метафорических разъяснений. Естественно, в такой ситуации неуместна как процедура реконструкции этики по тем эстетическим формам, на которые может быть разложена осанка, так и обратная ей — по собиранию этических приоритетов и установлению зависимости от тех или иных действий, реакций, состояний. И то и другое приводит нас к тому, что мы выбираем какую-либо систему в качестве приоритетной. Постулировав неразличимость чувственной и этической сфер в вестерновом герое, необходимо при анализе его жестов постоянно отдавать себе отчет в том, что именно в них, и больше нигде, сосредоточена его этика.

Конечно же, невозможно не обратить внимания на то, что некоторые движения, реакции героя превосходят своей точностью и быстротой любые мыслимые. Где бы ни находился противник, он все равно под контролем. Иногда создается впечатление, что герой видит спиной, настолько невероятна скорость и точность его реакции. И действительно, отношения его с окружающим миром не совсем обычные. Он, кажется, не проявляет

58

никакой хитрости. Он выходит один против двоих, троих, семерых... Он встречает врага лицом к лицу, не вынимая заранее пистолета из кобуры. Тем не менее его несколько выстрелов быстрее и точнее, чем тот один, который мог бы поразить его самого. Можно сказать "закон жанра", и тогда проблема закрывается сама собой. Однако закрывается *другая* проблема, проблема соотнесения воображаемого тела ковбоя с реальными возможностями человеческого тела. Здесь же вопрос стоит иначе: как в рамках этого жанра оказывается возможным именно такое универсальное тело, и почему оно необходимо для этого жанра?

Если задуматься над этим вопросом, тогда становится понятно, что дело не в сверхскорости слуховых, двигательных и тактильных реакций, а в ином способе общения с миром через сферу чувственности. Герой не должен сначала понять, что уже пора стрелять, затем понять, куда стрелять, и после этого лишь отдать приказ руке нажать на курок. Он не проходит всех этих стадий с умопомрачительной скоростью, поскольку сам акт выстрела — это есть знание мирового закона, универсальное знание, перепорученное телу. Действие не является в данном случае результатом или проявлением мысли или человеческой воли. Оно больше походит на акт трансцендентной воли, который *post factum* осмысливается нами в терминах сознания.

Выстрел — это и необходимая деталь и постоянная проблема вестерна. Герой обязан выстрелить, этот выстрел должен быть смертельным, но и христианские нормы должны быть при этом соблюдены. Такой выстрел возможен лишь в соответствии с нечеловеческой волей.

Исходя из всего ранее сказанного, можно заключить, что в момент выстрела герой исполняет мировой закон. Его тело в этот момент — лишь посредник, а выстрел — своеобразное духовное упражнение. Чтобы совершить это неизбежное убийство, необходимо полностью отрешиться от всего мирского. Ни благородство, ни любовь, ни

сострадание — ничто не должно помешать этой высшей религиозной задаче: исполнить божественный закон, совершить выстрел (иногда на это уходит весь фильм). В этот момент разрешается кардинальное сомнение, и герой выбирает для себя единственное возможное решение (подсказка уже была дана в его осанке) - он испы-

59

тывает свою способность в установлении закона, выходя лицом навстречу смерти. И победить — это значит совершить уже нечеловеческое усилие. В этот момент и Бог, и мир должны быть на твоей стороне.

Здесь присутствует чисто американский пафос неразрывности природы, мироздания и того, что Эмерсон называет Духом, невыразимой чистой возможностью единства, в которой сосредоточена причина, порождающая деятельность человека ("американца", "молодого американца", "американского ученого" и т. п.) во всем ее размахе. "Эта сущность сопротивляется попыткам выразить ее в виде формулировки; но если человек почитает ее в своей душе самой достойной, задачей природы становится служить знаменем бога"². Еще более связывает эту тему со сферой чувственности Торо в главе из "Уолдена" с характерным названием "Высшие законы": "Зрелище природы стало удивительно привычным. Я ощущал и доньше ощущаю, как и большинство людей, стремление к высшей или, как ее называют, духовной жизни и одновременно тягу к первобытному, и я чту оба эти стремления. Я люблю дикое начало не менее, чем нравственное"³. И именно на этом фундаменте строится многое в американской культуре, и жанр вестерна в том числе.

Поиск некоторых первичных составляющих жанра крайне затруднен, когда мы имеем дело с его классическими образцами. Однако в тех произведениях, где возникает рефлексия по поводу жанра, именно в них, фактически осуществляется попытка зафиксировать жанр в деталях, а не в его неразрывном единстве. Те детали, о которых мы говорим, остаются на заднем плане в "Железном коне", "Дилижансе", "Юнион Пасифик" и многих других вестернах двадцатых и тридцатых годов, в период формирования и расцвета жанра; позже они становятся предметом более пристального внимания, иногда осмысляемыми почти пародийно. Именно поэтому обращение к более поздним фильмам позволяет зачастую выявить те формообразующие элементы, действие которых скрыто герметичностью классической жанровой структуры. Но и здесь есть почти незаметное различие, на которое необходимо указать. С одной стороны, вестерн осмысляет себя как жанр, выходя на метажанровый уровень, а с другой — пытается нащупать предел, за которым он уже перестает быть вестерном. Вот, например, в фильме "Буч Кэссиди и Сэнданс Кид" есть несколько эпизодов, которые лучше

60

помогают прояснить как раз жанровый момент, связанный с выстрелом. Так, когда после карточной игры в салуне некто выражает сомнение по поводу того, что перед ним Сэнданс Кид (Роберт Редфорд), то серия метких выстрелов последнего оказывается чем-то вроде документа, удостоверяющего личность. В другой сцене, однако, выясняется, что знаменитые своей меткостью Кэссиди и Кид тем не менее никогда не избирали человека в качестве жертвы. Но если в этом фильме такой отмеченный режиссером зазор между этикой героя и моралью обыденной жизни несет в себе почти ироничный экивок в сторону жанра, то подход Серджо Леоне в его серии фильмов, явно незаслуженно получивших от кинокритиков уничижительное прозвище "спагетти-вестерн", можно с не очень большим преувеличением назвать "исследовательским". Леоне испытывает границы жанра в его предельной форме. Сюжетный канон вестерна полностью подчинен эстетическому (чувственному) элементу. Женщины, дети, шериф, священник практически исключены из набора основных персонажей. Проявить сострадание, любовь, жалость, дружбу, раскаяние здесь нет никакой возможности, а если какие-либо чувства и можно заподозрить, то Леоне умело отсекает их репликами или действиями персонажа. Остаются только герой и его враги. Герой Клинта Иствуда - пример достигнутой атараксии. Он лишен всего, кроме способности убивать. Он — не результат всеобщего произвола, как может показаться поначалу, а исполнитель никому не ведомого безличного закона смерти, возвращающего рациональность в мир беззакония. В Иствуде явлено то, что формирует и героя любого классического вестерна, но для того чтобы увидеть это, приходится отказаться от множества психологических и романтических масок. В иные времена вестерн мог даже уступить мелодраме во внутрижанровой борьбе, и как следствие этого, например, можно рассматривать тот факт, что Гэри Купер в "Жителе равнин" (реж. С. Де Милль) погибает в конце концов от предательского

выстрела в спину. Но все же сущность вестерна и его героя в том (и это демонстрируют Леоне и Иствуд), что смерть не является здесь проблемой. Отношение к смерти если хоть как-то и явлено, то оно скорее скептическое, а чаще всего трудно обнаружить даже и такое, поскольку в скепсисе порой легко обнаружимы психологические состояния страха или надежды.

61

Тело героя, избранное для проявления высшего закона, бессмертно, точно так же, как бессмертна душа в европейской метафизической традиции. В этой смене кодов вновь обнаруживает себя определенный американизм, проявляющийся в том, что достаточно, казалось бы, поменять местами стороны оппозиции, чтобы открыть *новый* закон. Однако в своих основаниях безличный мир устойчив настолько, что усилие американской культуры (в том числе и вестерна) по преобразованию закона, по введению динамического элемента в самые собственные основания, оказывается только лишь малозаметной возможностью другой культуры, другой рациональности, другого пространства. Куда важнее то, что этот динамизм получает свое киновоплощение. Образы кино, без которых сегодня вестерн уже немыслим, — это и есть именно тот способ предъявления закона, где реальность уступает свое место материализованной в теле героя этике. И только благодаря кино эта этика оказывается не столько трансцендентной миру, сколько имманентной ему.

Примечания

1. Эмерсон Р.-У. Природа. - В кн.: Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 215.
2. Торо Г.-Д. Уолден, или Жизнь в лесу. М.: Наука, 1979. С. 218.
3. Там же. С. 246.

62

Звук и время

'Простой случай' Всеволода Пудовкина

Уже из первых теоретических работ Всеволода Пудовкина видно, что его интересует в кино прежде всего. Есть две темы, два лейтмотива, постоянно присутствующие в пудовкинских текстах. Во-первых, музыкальность, а во-вторых, ритм. Хотя постепенно эти понятия им переосмысляются, но в целом они конечно же остаются выдержанными в рамках классического мышления, когда "ритм есть простое сочетание ударных и неударных элементов"¹. Логика теоретических работ Пудовкина, в отличие, например, от Эйзенштейна или Дзиги Вертова, вполне традиционна и, можно сказать, линейна. Его рассуждения слишком гармонизированы и практически не дают сбоев. Естественно, что он не игнорирует такие характерные практически для всех теоретических работ того времени темы, как крупный план, человеческое лицо в кадре, игра актера, но, похоже, что они для него не столь значимы. Это скорее лишь элементы, доставшиеся в наследство от кулешовской школы, из которых строится, монтируется идея общей гармонии фильма, его композиционной чистоты, достигаемой через музыкальность и ритм изображения. Вообще интересно сопоставить Пудовкина с его учителем Кулешовым. Для последнего внутрикадровое пространство, его монтажные деформации, жесты актера-натурщика, мимика лица, это —

63

сущностные характеристики кинематографа, на которых базируется грамматика будущего киноязыка. Что касается Пудовкина, то он, напротив, огромное внимание уделяет киноречи, интонационно-музыкальным аспектам фильма. Музыкальность и ритм настолько подавляющи в его фильмах, что за ними невольно чувствуется "звучание", при этом смысл отдельных кадров оказывается порой абсолютно не важен. И здесь вполне уместно еще одно сравнение, с Довженко, стремившимся к статическим кадрам-значениям.

Итак, интонационные элементы, своеобразная "артикуляция изображения" - таков специфически пудовкинский путь к киноязыку. Свою киноречь он строит по аналогии с человеческой речью и пением как воплощением наибольшей гармонии речи. В этом и классичность, и прямо-таки руссоистский романтизм Пудовкина. Это делает его немые

картины уже как бы озвученными, но не технически ("реально"), а теоретически, тем имманентным звуком, который мы бы здесь рискнули назвать феноменальным. Звук, еще не явленный, но переживаемый, ощущается уже в фильме "Мать", но особенно в "Потомке Чингиз-хана" и "Конце Санкт-Петербурга"... И звук этот ищет своего соответствия в поэтическом ритме речи и в музыкальности фразы.

В то время была практика целенаправленного написания к некоторым фильмам музыки. Про музыку к немым фильмам Пудовкина ничего не известно, но в принципе она представляется совершенно лишней, избыточной, настолько мелодически и ритмически музыкально подобран видеоряд его фильмов.

И вот в кино приходит звук. Пудовкин должен снимать свою первую звуковую картину "Простой случай". Это 1930-й год, когда у него возникает множество проблем с кинематографом, которые на первый взгляд кажутся неожиданными. А ведь он, после своей знаменитой трилогии, уже классик. Создается впечатление, что реальный звук страшит его, хотя он постоянно декларирует свою радость по поводу его появления, свое стремление делать новое, прогрессивное, звуковое кино. Его имя стоит под знаменитым текстом "заявки" Эйзенштейна-Пудовкина-Александрова, приветствующей новое звуковое кино.

64

Есть искушение связать возникшие трудности Пудовкина в режиссуре с монтажной системой его мышления периода немого кино и невозможностью ее непосредственного совмещения с появившимся звуком. (Именно на такую интерпретацию наталкивает фильм Пудовкина "Дезертир", в котором звуковой монтаж движется вслед открытым законам изобразительного монтажа.) Однако систематической теории монтажа у Пудовкина как раз не было в том виде, в каком мы находим ее у Кулешова, Эйзенштейна или Вертова. Он несомненно находился под влиянием идей своих коллег, но его путь был иным. Он монтирует *музыкально*, а это значит, что в своем опыте он следует законам гармонии, связывающей в целое мелодическую (интонационную, выразительную) линию и ритм (серии повторов, ритурнелей, изобразительных параллелей). Попытаемся разложить так называемый "пудовкинский" монтаж на составляющие музыкальности и ритма. Ведь "музыка" и "кино" для раннего Пудовкина синонимичны, "ноты на бумаге" приравнены им к "кино на ленте". Основой монтажа (да и вообще кино) является для него именно музыка (феноменальный звуковой слой или "чистое" время), а ритм связан с механикой изображения.

И здесь необходимо небольшое отступление, поскольку возникло понятие времени. Возможно, что именно в нем ключ к пониманию кино, который дает нам Пудовкин, и именно к нему мы подходим, когда заняты музыкальностью, ритмом и этим феноменальным звуком, который не звучит. Несколько слов о том, что происходит в классическом европейском мышлении и с чем можно связать этот звук.

Традиционное европейское мышление опирается на очень жесткие оппозиции, такие как душа — тело, внешнее — внутреннее, пространство — время, хаос - гармония, бытие — сознание, идеальное — реальное и т. д. Можно вспомнить и еще одну, сосюрговскую оппозицию языка и речи, которая уже была задействована в нашем описании кино по Пудовкину. Подобных оппозиций очень много, они сами собой возникают всякий раз, как только мы начинаем размышлять об основаниях, но — и это очень важно — они всегда неравновесны, в них нет нейтральности, всегда есть преобладающая, и в классической метафизике она всегда связана с сознанием (знаменитое картезианское *cogito*) и, как следствие, — временем. Иногда

65

этот приоритет замаскирован, как, например, в трансцендентальной эстетике у Канта, или, напротив, декларирован, как в системе Гегеля, но везде, в любом метафизическом проекте пространство всегда зависимо от времени, время всегда главнее, поскольку связано с сознанием и с субъектом.

Возвращаясь к Пудовкину, важно отметить, что он целиком находится в классической ситуации, когда именно музыка, звук, речь — атрибуты той субстанции, из которой по преимуществу делается немое кино. Неудивительно, что определяющими становятся также категории гармонии и композиции. Это традиционно ожидаемые результаты созидательной, целенаправленной деятельности сознания, собирающего субъекта восприятия из внутреннего представления времени.

Что же происходит, когда снимается фильм "Простой случай"? Этот фильм должен (вынужден, обречен) делаться звуковым. И создается впечатление, что экзотичность,

гипермузыкальность изобразительного ряда, как и крайняя упрощенность сюжета, связаны именно с неким страхом, что "реальный" звук уничтожит "феноменальный", несущий в себе смысл кинематографа по Пудовкину. В лекциях 30-х годов, в его постоянных размышлениях о будущем звуке наметились интересные противоречия, когда отлаженная система стала распадаться. Хорошо работавшая теоретическая машина вдруг дала сбой. И это сбой не только со звуком, но и со всей цепочкой зависимых от него понятий вплоть до понятия времени.

Неожиданными оказываются и практические решения. Так, в "Простом фильме" Пудовкин крайне настойчиво и даже сверх меры эксплуатирует прием "цайт-лупы", когда съемка делается в ускоренном режиме, что позволяет замедлить изображение движения на экране. В режиме гармонизации мелодии и ритма, характерной для музыкального монтажа Пудовкина немого периода, замедления и ускорения времени в том виде, в каком они предстали в "Простом случае", были невозможны, ибо музыка и была необходимой и достаточной абстракцией времени и субъекта. Zeitlupe "Простого случая" должна фиксировать уже то время, которое, по раннему Пудовкину, временем и не является вовсе, некоторое "время дыхания", где образ и его восприятие оказываются почти неразделимы, время, фиксирующее те жизненные ритмы, которые только и могут противостоять вторжению извне технического звука,

66

уничтожающего пудовкинскую кинематографическую музыку. Что значит знаменитое пудовкинское понятие "время крупным планом" в таком случае? Это значит — показать время не как основу музыкальности, а как результат существования неритмизованной непрерывной музыкальной материи кинематографа, из которого рождается в том числе и понятие времени.

К счастью, а из сказанного можно предположить, что и вовсе не случайно, "Простой случай" так и остался неозвученным, и до того латентное время Пудовкина захлестнуло экран, обрело свой материальный эквивалент в монтаже изменчивых длительностей, заставило изображение, ориентированное на гармонические и музыкальные структуры, уступить место образу, формируемому аритмичными ускорениями и замедлениями восприятия.

Так Пудовкин, уже выработавший свой подход к кино, оказывается вдруг в русле уже совсем неожиданных и радикальных размышлений, с которых, например, Эйзенштейн и Вертов, каждый по-своему, пытались начинать строить свои модели кинематографа как нового типа восприятия и субъективности. Оба они целиком уже принадлежали эпохе пересмотра классических ценностей. Традиционалист Пудовкин, как видно из его заметок этого времени, напротив, подавлен тем, что понятия, которые он вырабатывал, теперь оказываются неоднозначны, двусмысленны, что только-только обретенный кинематограф гармонии оказывается частным и случайным в мире совершенно новых образов. И если многие (в основном режиссеры, ориентированные на авангардные эксперименты) увидели возможности новой образности уже в немом кино, то для Пудовкина прикосновение к этому опыту связано именно с невозможностью в какой-то момент совладать с изменяющейся ситуацией взаимодействия оптических и звуковых знаков.

Здесь уместно привести фрагмент из конспекта, где вполне отчетливо видны все те противоречия, которые пытался осмыслить Пудовкин в этот период. Перед нами в своем роде дневник распада замечательной теоретической машины Пудовкина, одной из частиц той общей мировой гармонии, которая была поставлена под вопрос на рубеже XIX-XX веков в науке, философии, искусстве. Вот какие вопросы стал задавать себе Пудовкин:

"Что такое аритмия?

«Aritmia» — неверный ритм? Отсутствие ритма?

67

Откуда это может прийти? (Идти от примеров.)

С н а ч а л а.

Почему взяли в искусство «ритм»?

Бороться против отсутствия ритма.

Одна сторона неправды.

Неправда обнаруживается в аритмии.

Связность, слитность естественного движения.

Без связности-слитности ритм не обнаруживается.

Внутренний ритм обусловлен

состоянием... переживанием...

Внешнее его выражение обусловлено волей.

<...>

Приближение к формам и поведению

живого организма — важно.

Ритм - мера.

Течение жизни, явленное во времени.

Меру можно абстрагировать.

Крайняя мера абстракции — метр.

Чередование точно одинаковых длительностей.

<...>

Телодвижения.

Ощущение времени.

Быстрое движение в покойном ритме — Бегун.

Медленное движение в напряженном ритме — Ожидание.

Темпоритм.

Ритм в искусстве связывается с фактором живого движения
(не механическое).

Музыка, метроном, ноты, виртуоз, дирижер.

Воспроизведение живого движения.

Где начинается ритм?

Что такое ошибка в ритме?

Ритм — это прежде всего непрерывность.

Непрерывность не абстракция — единство проводимой мысли. <...>"²

68

Это текст весь соткан из противоречий Пудовкина немого периода и Пудовкина, переосмысляющего понятие ритма в связи с появлением звука. Особенно важно здесь слово "непрерывность", благодаря которому можно связать куски и соединить распавшееся единство, вновь обрести музыку смысла. Но уже состоявшееся расщепление звука не позволяет ему это сделать, поскольку ритм здесь становится основанием не геометрически последовательного картезианского времени, но, как бы сказал Башляр, "вертикального времени", в котором проявляется сама жизнь. Таким образом, пудовкинская ось времени распадается на горизонтальную (традиционную, классическую), которую он постоянно пытается воспроизводить, и неожиданно возникшую и остро переживаемую им ("Простой случай" тому пример) вертикальную, связанную с теми цезурами, которые привносит "сама жизнь", с дыханием, ритм которого сразу же становится неуловимым, лишь только пытаешься его поймать с помощью механики кино, и которое стремится стать новым образом, для которого еще нет ни представления, ни формы, и которое при этом готово стать основанием кино взамен утраченной музыкальности.

Вернемся еще раз в эпоху немого кино. Приход звука был, как хорошо известно, большой проблемой. И для уже упомянутой заявки Эйзенштейна—Пудовкина—Александрова, и для классической статьи Якобсона "Конец кино?" приход звука требовал переосмысления каких-то базовых вещей в отношении с фильмом. А книга Арнхейма, например, "Кино как искусство", написанная как раз в момент появления первых звуковых лент, вообще пыталась осмыслить эстетику кино именно в терминах недостаточности — цвета и звука. Многие высказывания режиссеров того времени сводились к тому, что звук разрушает уже сложившуюся киноэстетику, что использование его требует учета уже сформированного киновосприятия и складывающегося на его основе языка визуальных образов. Можно вспомнить и первые звуковые фильмы, в которых происходило нечто странное, что сегодня мы уже не замечаем. Хрестоматийный пример, как справляется с проблемой звука Рене Клер, когда в фильме "Под крышами Парижа" то уводит людей за стекло, чтобы не было слышно синхронной речи, то в момент разговора дает заглушающий речь гудок паравоза. Все

69

это вполне справедливо связывают с попыткой вернуться именно к эффектам немого кино. При этом очень редко замечают, что тот же Рене Клер начинает часто использовать затемненные изображения. И эта темнота - важная вещь. Именно в темных кадрах, практически лишенных изображения, звук обретает свою самостоятельную, если угодно — эстетическую, ценность. Теоретики немого кино боялись, что звук уничтожит

изображение, но уже у первых режиссеров звукового кино в их стремлении ввести звук в кино можно заметить, что само изображение если и не уничтожает, то сильно ограничивает возможности звука, что звук постоянно стремится следовать за картинкой, дублировать ее, стать ее неощутимым дополнением... Звук не есть нечто самостоятельное, и не нечто только дополняющее изображение. Он приходит, как реальность, которая неотделима от изображения. Потому так странно (можно сказать "авангардно") сегодня выглядит "Дезертир" Пудовкина, в котором совершается попытка работать со звуком как с "всего лишь" дополнительным элементом, подчиняющимся к тому же тем же правилам монтажа, которые применялись к изображению. И потому так современно смотрится "М" Фрица Ланга, где звуковой элемент тоже часто вводится через темноту, но как только возникает освещение, мы попадаем в другую ситуацию, в которой звук *есть*, есть как данность, в освоении которой мы не нуждаемся, даже когда он несинхронизирован с изображением.

Пудовкинский немой "Простой случай" оказался на пересечении двух различных подходов к звуку и по-своему воплотил каждый из них. С одной стороны, он имеет дело с звуком как новым языковым средством кино, для использования которого еще нет правил. С другой — он рефлексировал звук как всегда уже заданную составляющую любого кинематографического образа. Одна сторона проблемы осмыслялась Пудовкиным и Эйзенштейном, Якобсоном и Рене Клером: звук (а точнее, звучащая с экрана речь) есть большая опасность для кинематографа, его появление грозит уничтожить сложившуюся эстетику кино. Другой подход рассматривает звук не как прерывание некой складывающейся эстетики немого кино, но как естественное развитие кинематографа, то есть как то, что так или иначе при-

70

сутствует в самой материи кино вне зависимости от того, немое оно или звуковое, или, другими словами, звук есть некая необходимая составляющая кинематографического образа, вместе с которой кино обретает самое себя. Именно эту теоретическую линию развивает в 80-е годы философ Жиль Делёз в своем двухтомнике о кино, связывая такое становление кинематографического образа с изменением самого понимания времени и субъективности. Он утверждает, что с приходом звука кино перестает быть тем средством выражения, которое ориентировалось на традиционные типы выразительности, прежде всего на представление, на способ осмысления кино как искусства, а становится чем-то иным. Согласно Делёзу, звук в кино постепенно создает такую "оптико-звуковую ситуацию", как он это называет, в которой мы получаем совершенно иной тип образа³. И мало сказать, что этот образ оказывается в каком-то смысле более реален, чем сама наша реальность; как раз "нечто похожее" на реальность не возникает, оптико-звуковой образ не дублирует образы реальности, но звук, совмещаясь с изображением, создает некую фантазматическую реальность, притягательность которой гораздо выше, чем просто соответствие каким-то конкретным вещам. Это создает специфическую виртуализацию мира, втягиваясь в которую мы уже не можем просто разделить звук и изображение, анализировать их отдельно друг от друга. Говоря сегодня о кинематографическом образе, мы можем выделить звуковые и визуальные знаки, формирующие этот образ, но сам образ уже не может быть описан как визуальный или звуковой. Более того, такая неразделимость звука и изображения присуща и образам немого кино, просто оно было ориентировано прежде всего на формирование языка, то есть на коммуникацию посредством визуальных знаков. Из нынешнего времени, когда язык монтажа, ракурсов, крупных планов уже освоен, оказывается заметен этот "непроявленный звук" немого кино, или — звуковая составляющая кинематографического образа.

Для Пудовкина, как мы говорили, звук, прежде всего — музыка и ритм. И в его фильме интересно то, что он осваивает как оптико-звуковой тот образ, в котором именно музыка и реальность пытаются найти зоны имманентности друг другу. И приходит именно к "времени дыхания", к жизнен-

71

ным ритмам человека, общества, земли, природы, как источнику субъективности, основанию, на котором покоится сама наша способность видеть и слышать определенным способом.

Это принципиально отличает его от многих сознательных экспериментов с закадровой музыкой, которая зачастую не имеет источника своего звучания, что неоднократно обыгрывалось режиссерами от Виго до Мела Брукса. Действительно, такая музыка

является настолько важным элементом фильма, что порой более важна, чем сама картинка (и это уже настолько естественно, что сегодня трудно разглядеть то невольное и радикальное открытие, которое совершает Пудовкин). Само отсутствие закадрового музыкального сопровождения уже воспринимается как некий прием. Даже отказ от цвета сегодня выглядит менее нарочито. Возможно потому, что звучащая музыка не является звуком в кино, а скорее уже давно принадлежит изображению. Она принадлежит эпохе немого кино, когда отсутствовала речь, но музыка уже была, была с самого начала, с первого тапера. Музыка всегда была необходимой частью кинематографического образа. Она словно всегда звучала из некоторого "кинематографического пространства", а не из зала (как в немого кино) или внутрикадрового пространства (как в звуковом кино). Она необходимый компонент кинематографической иллюзии. Когда же мы говорим о звуке сегодня, то имеем в виду, конечно не музыку, а шумы (и в том числе музыку как один из шумов) и человеческую речь. Так вот, эти компоненты звука постепенно лишаются своей самостоятельности и, подобно музыке немого кино, становятся частью кинематографического образа. Иллюзия без них уже неполноценна. И сегодня это не учитывать невозможно, но во времена, когда снимался "Простой случай", предвидеть это было трудно.

Пудовкину удалось схватить в опыте то, что многие ощутили только тогда, когда уже прошли десятилетия работы со звуком. Например, одним из следствий прихода звука стало то, что пространство кадра деформировалось. Благодаря закадровому голосу, шумам и звукам фактически исчезла рамка кадра. Физическая реальность теперь входит в кадр вся целиком и говорить о каком-то соответствии ей уже не имеет смысла. Возникает то, что называется закадровым звуковым пространством. Звуки идут отовсюду

72

ду, мы уже не ограничиваем наше видение рамкой кадра. Это первый шаг к тому, что Делёз называет виртуализацией реальности, к той оптико-звуковой ситуации, которая, еще раз подчеркнем, вступает в конфликт с эстетикой раннего кино. Уже невозможно с приходом звука говорить о тех же эстетических принципах, которые были в немого кино. Звук диктует свои законы изображению. И эти законы связаны с тем, что звук становится незамечаем. Он замечаем, только когда он "плохой". Он замечаем, когда он нас раздражает, когда акцентирует на себе внимание, то есть становится приемом в руках режиссера. Если же все "хорошо", мы находимся в ситуации вовлеченности в изображение, в такой легкой атараксии, когда по большому счету неважны ни звуки, ни даже сама картинка.

Зададимся вопросом: а какие звуки мы слышим во сне? Не те же самые звуки мы слышим и в кино? Как устроена акустика сна? Если мы ответим на этот вопрос, то следующим, и не менее важным оказывается следующий: какое изображение мы видим во сне? Чем-то это напоминает кинематографический образ, и в какой-то момент анализ, разлагающий изображение на знаки, коды и соответствующие им смыслы, для восприятия оказывается явно избыточен.

То есть мы сегодня с гораздо большим трудом можем говорить об искусстве кинорежиссера, чем в те времена, когда кино осваивало свои знаки чтения и восприятия, свой язык. Сегодня оптико-звуковая ситуация уже сама формирует определенные приемы режиссуры. И если мы размышляем о звуке в кино как особой системе выразительности, то "искусства" здесь явно недостаточно. Кино сегодня меньше, чем искусство и больше, чем восприятие. Можно даже сказать, что в кино наше восприятие вынесено. Мы не воспринимаем мир отныне органами чувств. Мы воспринимаем сегодня его кинематографом.

В каком-то смысле "Простой случай" с его почти психоделическими искажениями в кадре, монтажом движений и длительностей - это своеобразное предчувствие иного характера времени и иного типа субъективности, которое еще не было ощутимо, но уже генетически присутствовало в кинематографе.

73

Примечания

1. Пудовкин Вс. Собр. соч. В 3 т. М.: Искусство, 1974-1976. Т. 1. С. 91
2. Пудовкин Вс. Цит. соч. Т. 3. С. 253-254.
3. См.: Deleuze G. Cinema 2. L'image-temps. Minuit, 1985. Ch. 1.

Коммунизм врасплох

Неоконченный эксперимент Дзиги Вертова

Перед нами наиболее характерные метафоры Дзиги Вертова. Эти его максимы хорошо известны теоретикам кино. Из них сложилось то, что называют вертовской теорией, хотя, конечно, это не теория в прямом смысле слова, а только некоторая активность по созиданию факта, факта будущей теории с пока отсутствующим языком описания¹.

"Психологическое" мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной" (с. 46).

"У нас нет оснований в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку" (с. 47).

"Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей" (с. 47).

"Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом кино съемки" (с. 47).

"Исходным пунктом является:

использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство" (с. 53).

75

"Я киноглаз. Я глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу его увидеть.

Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезаю на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами. Вот я, аппарат, бросился по равнодействующей, лавируя среди хаоса движений, фиксируя движение с движения от самых сложных комбинаций" (с. 55).

"...Я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их не зафиксировал" (с. 55).

"Мой путь к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому известный вам мир" (с. 55).

"...В помощь машине-глазу — кино-пилот, не только управляющий движениями аппарата, но и доверяющий ему при экспериментах в пространстве..." (с. 56).

"Мы определяем кино вещь двумя словами: монтажное «вижу».

Кино вещь — это законченный этюд совершенного зрения, утонченного и углубленного всеми существующими оптическими приборами и главным образом — экспериментирующим в пространстве и времени съемочным киноаппаратом" (с. 71).

"«Киноглаз» понимается как «то, чего не видит глаз»..." (с. 75).

"Мы отодвигаем «искусство» на периферию нашего сознания" (с. 82).

"Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни *так, как он есть*, скрытой съемкой, врасплох или другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на пленку фактом, *кинофактом*, как мы его называем" (с. 87).

"Под монтажом в художественной кинематографии принято понимать склейку отдельно заснятых сцен по сценарию, более или менее разработанному режиссером.

Киноки придают монтажу совершенно иное значение и понимают монтаж как организацию видимого мира" (с. 97).

"Пятнадцать лет учился кинописи. Умению писать не пером, а киноаппаратом. Мешало отсутствие азбуки кино. Пытался создать эту азбуку" (с. 143).

76

Предварим анализ одним весьма примечательным "недоразумением". Посмотрев "Симфонию Донбасса", Чаплин назвал Вертова музыкантом (с. 261). Но недоразумение не в этом, а в том, что сам Вертов был польщен таким замечанием, а история кино фактически уже закрепила за ним эту должность, быть музыкантом от кино, или в крайнем случае — певцом киноправды. Конечно, трудно отказать себе в удовольствии быть киномузыкантом и тем самым продолжить столь влиятельную традицию в искусстве. Поразительно то, что это случилось именно с Вертовым, который увидел в

кинематографе новый тип чувственности, противопоставленный классическому (Вертов его называл буржуазным) искусству, а вместе с ним, неявно, и музыке, которая была его полномочным представителем. Этот пример показателен. С подобного рода противоречиями приходится сталкиваться постоянно, когда теория создается в рамках манифеста. Манифест — это стремление выразить то, что не имеет еще языка для своего выражения. В каком-то смысле манифест — это крик, и, пожалуй, не совсем справедливо связывать его с теми смыслами, которые мы находим в нем при чтении успокоенным историей взглядом. Но то, что есть в манифестах Вертова, чего не отнять, так это стремление к предельному состоянию мысли, возможной в рамках избираемого им вполне рационалистического подхода². Но это рационализм, преодолевающий пределы здравого смысла. Это отчетливо выражено в теории киноглаза, теории фактически лишавшей человека права на универсальное зрение (завоевание картезианства) и передающей это право кинокамере, машине. У Вертова человек присутствует в статьях и манифестах как нечто неизбежное, о чем приходится периодически с сожалением вспоминать, и чаще всего это лишь слово для обозначения некоторого "психического порядка". Человек как субъект оказывается практически устранен, поскольку одна из основных функций классического субъекта, способность видеть и познавать реальность, передана киноаппарату. Классический мир у Вертова теряет тот центр, который придавал ему стройность и порядок. Субъект становится пассивным и вытесняется на периферию, а его место должна занять машина-идеал, стать которой и должен стремиться человек, мнивший ранее себя субъектом. Создается впечатление вывернутости наизнанку картезианской доктрины механиче-

77

ского тела, приводимого в движение разумом, способным вторгаться в любые микропроцедуры телесной механики. У Вертова отсутствует эта связь, заставляющая мир быть гомогенным и видимым. Механический глаз вертовской машины отличен от глаза субъекта нового времени тем, что он не помещен в центр, не воспроизводит круговое движение, заставляющее воспринять пространственную целостность, и не воспроизводит перспективное движение по прямой, открывающее сознанию глубину. Благодаря силе механики этот глаз кинокамеры может видеть самостоятельные части, не связанные еще человеческим сознанием в представляемое целое. Вертов характеризует свой "киноглаз" как *новое движение*. Оно соответствует движению самой материи, разнорядковому движению атомов, порождающему тот ритм, который должен быть воспроизведен в монтаже интервалов, монтаже, соединяющем далекие взаимодействия, воспринять которые не способен психически и биологически несовершенный человеческий глаз.

Попробуем теперь разобраться с тем, что такое эти вертовские интервалы и вертовский ритм. Во-первых, несмотря на то, что сам Вертов приводит сравнение с музыкальными интервалом и ритмом, но у него эти термины обретают не-музыкальный смысл, поскольку не связываются им с человеческой чувственностью, по законам которой жил классический мир, и предельным выражением которой в искусстве считалась музыка. Во-вторых, эти термины обретают анти-музыкальный смысл, поскольку через них Вертов фактически описывает изначальный хаос, лишая видимый мир убажывающей гармонии.

На эту сторону его теории обращает внимание Жиль Делёз, который несомненно симпатизирует материально-машинному сверхчеловеческому хаосу Вертова, чем-то отдаленно напоминающему машинный хаосмос "Анти-Эдипа" Делёза и Гваттари. Он пишет: "Оригинальность вертовской теории интервалов в том, что она уже не создает пробел, который вырезается (выделяется), дистанцию между двумя последовательными образами, но, напротив, вводит корреляцию двух далеких друг от друга изображений (несоизмеримых с точки зрения нашей человеческой перцепции)"³. Фактически Вертов предлагает такую концепцию сборки мира, в которой человеческая перцепция не зависит от субъективности монтажа. Само понятие

78

монтажа уже входит в конституирование изображения. Поэтому предельным элементом такого кинематографа интервалов оказывается фотограмма, на что, кстати, обращает внимание Делёз, когда говорит о *секрете*, за которым всегда охотится кино, как еще одном значении интервала, "той неопределенной точке, в которой движение останавливается", но не устраняется, и это не возврат к фотографии, "это генетический элемент изображения или такой иной элемент движения <...>, при котором оно (движение) создается в каждый момент заново, *clínamen* эпикурейского материализма.

<...> И если кино выходит за пределы перцепции, то это надо понимать как то, что оно достигает *генетических элементов* любой возможной перцепции, тех точек, которые создают перцептивные изменения самой перцепции"⁴.

Напомним, что поиск перцептивных генетических элементов Вертов начинал именно со звука, еще до революции, когда экспериментировал с монтажом грамзаписей, был организатором "Лаборатории слуха", записывал звуки лесопильного завода, "пытался описать слышимый завод так, как слышит его слепой"⁵, буквами вводил шумы в свои футуристические стихи, но был крайне разочарован недостаточностью средств.

"...Меня не удовлетворяли опыты с уже записанными звуками. В природе я слышал значительно большее количество разных звуков, а не только пение и скрипку из репертуара обычных грамзаписей.

У меня возникла мысль о необходимости расширить нашу возможность организованно слышать. Не ограничивать эту возможность пределами обычной музыки, в понятие «слышу» включать весь слышимый мир"⁶.

Невозможность остановить движение звукового потока, отсутствие прибора, машины, способной это сделать, привели Вертова к кино, которое предоставляло необходимые возможности для задуманных им экспериментов. Остановка времени, когда музыкальное движение замирает и мы оказываемся в интервале, в котором вибрируют далекие образы и в который мы не можем попасть, если оставляем за собой право *слышать в нем музыку*, то есть навязывать ему субъективную (мелодическую) чувственность. Такое кино снимается уже для иного зрителя, способного воспринять закон хаоса изображений как новую сборку мира, где нет случайных и ненужных элементов"⁷.

79

Это очень решительный ход, в результате которого музыка, воплощавшая в себе целую идеологию искусства (особенно после Вагнера), оказывается лишь одной из случайностей человеческого выбора. И эта случайность порождает множество вещей, с которыми Вертов не может ужиться. Во-первых, интонация, явление с точки зрения универсального механического глаза просто вульгарное, а говоря мягче, слишком человеческое. Во-вторых, ирония, основная сила теоретического разума, постоянно переинтонирующего сказанное. Вертов стремится к миру без интонаций, без иронии, неявно вводящих вместе с собой мелодическую составляющую в восприятие материи. Его мир кинофактов обязан быть найден в домусикальном состоянии, поскольку своим присутствием музыка уже придает миру культурный (или культовый) смысл.

Сегодня это не столь очевидно, поскольку внутри самой музыки происходили подобные течения, а то, что получалось в результате, опять же именовалось музыкой, пусть даже "новой". Таким образом, само употребление слова "музыка" приводит в некоторое замешательство, поскольку музыкой уже давно и привычно именуется все что угодно. Она является одним из вариантов онтологии. Но мы должны отдавать себе отчет в том, что это "все что угодно" — продукт выбора вполне определенных ценностей (классических или буржуазных). Когда же Вертов пытается освоить азбуку кинофактов, научиться киноязыку, то эта азбука и этот язык не создаются им, а *уже есть*, просто человеческое зрение им не обучено, это то, что ускользает именно потому, что для фиксации выбраны интервалы и ритмы музыкально-темпоральной природы, под которую подвёрстывается даже работа глаза. При этом надо оговориться, что в данном случае выражение "уже есть" означает не некоторое вечное наличие (или присутствие) в мире, а именно возможность изменения того, что мы характеризуем как наличное, то есть изменение самого характера присутствия, или, говоря иначе, изменение чувственности. Это означает, в частности, что музыка, музыкальная интерпретация мира, их взаимосвязь, кажущаяся неразрывной, — фантом, идеология определенной политики образа в искусстве, политики, стремящейся к максимальной абстракции образа, видящей в образе приближение к трансценденции. И музыкальный образ наиболее соответ-

80

ствует этой тенденции к дематериализации мира в искусстве, в результате чего создается иллюзия универсализма музыки в отношении других искусств.

Рассмотрим в этой связи попытку разделения музыки и мира, но внутри самой музыки, из которого рождается этика, условие возможного действия. Этот мотив особенно привлекает внимание Антона Веберна, суждения которого по своей радикальности и метафизической направленности, пожалуй, представляют для нас в данном случае даже больший интерес, чем идеи основателя додекафонической школы Арнольда Шёнберга. Однако это уже не радикализм манифеста, это скорее радикализм

этический, заставляющий мысль идти к очевидностям, которые уже практически невыразимы. И, как и в случае с Вертовым, в какой-то момент сами произведения лучше представляют теоретическую мысль Веберна, чем его слова.

Веберн исследует мир звука, который для него практически неотличим от музыки. Можно сказать, что он ищет пространственную форму звука, которую он собирается обнаружить в том, что додекафонисты называют "новой музыкой". Хотя само это словосочетание понимается им своеобразно: "Новая музыка — это музыка небывалая. В таком случае новой музыкой в равной мере является как то, что возникло тысячу лет назад, так и то, что существует сегодня, а именно: такая музыка, которая воспринимается как еще никогда ранее не *созданная* и не *сказанная* (курсив мой. — О.А.)"⁸. Вообще, для Веберна характерна связь крайне этицированного действия (в частности, создание музыки) и говорения (в том числе и с помощью музыки). В этом он необычайно близок к своему соотечественнику и современнику философу Людвигу Витгенштейну. Внимание обоих сконцентрировано на тех правилах, которые задает им этически понятый мир в момент речи. Такой мир невозможно познавать, его можно лишь принимать как дающий тебе закон⁹. И такой закон не может быть зависим от субъективного времени, но должен саму временность представлять как элемент закона, языка мира, в котором музыкальный образ равнозначен образу слова и выражает мысль с предельной очевидностью. Веберн использует слово *Fasslichkeit*, переводимое как "наглядность", но той визуальной метафоры, которая присутствует в русских словах "очевидность",

81

"прозрачность", "наглядность", нет в немецком слове. Здесь, на уровне обыденного языка, нет той визуальной пространственности, которую было бы приятно заметить, говоря именно о кино, но есть действие, *движение*, не приобретенное, но данное. Наглядность (*Fasslichkeit*), даваемая повтором, для Веберна высший закон выражения мысли. "Повторение! Как будто по-детски просто. Как легче всего добиться наглядности? — Путем повторения. На этом зиждется все формообразование, все музыкальные формы строятся на этом принципе. <...> Как можно применить принцип повторения, если мысли развертываются лишь в одной линии?"¹⁰ Ответ, который дает Веберн: секвенция, то есть повтор *ритмической* последовательности с другой ступени. В каком-то смысле *Fasslichkeit* (схватывание формы) синонимично повтору. Повтору, возвращающему утраченное и тем самым останавливающему движение. В этом движении находится не столько мир, сколько язык, скользящий, проскальзывающий мимо мира.

Сближение Веберна с Витгенштейном не кажется странным, когда речь заходит о схватывании формы мира. Мир нагляден и показывает себя, но эти элементы наглядности, элементы формы, промежутки, мы постоянно пропускаем, поскольку язык руководит нашим разумом, а не мы языком. Нам не удастся совершить остановку, вернуться и попытаться повторить все заново, на *другом* языке. Внимание Витгенштейна к связи логики высказывания с языком, в котором, помимо логической конструкции (грамматики), есть еще что-то, что он называет то пространством, то видимостью, то наглядностью и что всегда предполагает возможность еще одного языка, открытие которого (как открытие в грамматике) способно охватить и эту область тоже.

Конечно, это тема многих языков, языковых игр как различных форм жизни, — тема позднего Витгенштейна периода "Философских исследований". Но если на какое-то время забыть все те важные отличия раннего и позднего Витгенштейна, которые отмечают историки философии, а попытаться увидеть некоторые константы, своеобразные неустранимости, фигуры, которые обуславливают очень разные и противоречащие друг другу положения его теорий, то небезынтересно отметить, что принцип секвенции реализуется уже в витгенштейновском "Логико-философском

82

трактате", когда заключительная фраза ("о чем невозможно говорить, о том следует молчать"), завершающая линейно-логическое построение трактата, заставляет пересмотреть (воспроизвести заново) всю его внутреннюю структуру. Так происходит, поскольку язык слов оказывается оторван от той логической реальности, в которой сосредоточена, по Витгенштейну, сама истинность мира, то есть его этика, место, где не вещи, а только сама форма мира всегда в наличности.

Здесь уместно привести один фрагмент:

"В грамматике не существует пробелов; грамматика всегда является полной. Это кажется парадоксальным, поэтому мы склонны полагать, что в состоянии делать открытия в математике и логике. Существует фундаментальное различие между

грамматическими «открытиями» и открытиями любого другого типа. Это различие логического плана, и оно вводит в соблазн использовать в обоих случаях одно и то же слово. Поэтому штриховая функция Шеффера не является открытием. Заполнив проблему в грамматике, Шеффер обнаружил новое пространство"¹¹.

Здесь мы видим: то, что Витгенштейн называет "новым пространством", — это как раз и есть особая форма пространственности, которая не связана с физическим или видимым (и то и другое есть результат оптики, для которой уже есть логическо-грамматический закон), но с возможностью иной грамматики. То, что им описывалось как "молчание", было своего рода неформализуемым ощущением этой возможности. Это целый мир между (в промежутке, в интервале) фактами. На него можно указать, не сломав логику языка, но выйдя за ее пределы, в пространство, где эта логика превращается в простой объект, не требующий детализации. Молчание, таким образом, — попадание в пространство, которое чем-то близко кантовскому пониманию пространства, но только оно для Витгенштейна является не условием существования вещей, а условием существования универсальной (божественной) грамматики.

И вертовское "замерзающее" движение, и веберновское "межобертонное пространство", и витгенштейновское "молчание"— все эти элементы имеют нечто общее, на чем мы сейчас и сосредотачиваем внимание. Это те элементы, в которых каждый посвоему преодолевает безвозвратность

83

музыкально-временного континуума мышления, отождествляющего субъекта и человека. Это места, где возможна остановка темпоралистского восприятия, где осуществляется вхождение в иное пространство, пространство интервала, опространствливающего время.

Казалось бы, похожие вещи можно найти и в музыке Эрика Сати, о котором Жан Кокто пронизательно заметил, что он пишет музыку, залепив уши воском; и в тех пропусках, которые в "Проблемах стихотворного языка" Тынянов называет "эквивалентом текста"¹², благодаря чему преодолевается чисто акустический подход к поэтической форме; и в понятии *espacement* Жака Деррида¹³, вводящего таким образом в фоноцентрическую систему классической метафизики деконструктивные пространственные понятия, такие как "письмо", "след", "стирание" и др. Но к этой похожести надо относиться с определенной долей подозрения. Не всякая остановка, интервал, а тем более — молчание являются проводниками того отношения, которое мы здесь выявляем как определенную формообразующую конструкцию¹⁴.

Более того, как только речь заходит о форме, в которой закрепляется само время субъективности (некая до-субъектная этика мира), то сразу же на первый план выходит принципиальное отличие вертовской интуиции от поисков Веберна и Витгенштейна. И возможно, что именно движение, обнаруживаемое кинематографом, становится тем пунктом различия, в котором они не могут сойтись. Так, изначальная форма, содержащая в себе возможность любого произведения, или, говоря иначе, "мировой закон" (он же: онтология, совпадающая с этикой), открываемый Веберном в звуке, а Витгенштейном в языке, распадается в вертовском монтаже движений, в том атоме перцепции, который ориентирован уже на иное восприятие, уже не человеческое, но никогда не божественное. В перцепции форма никогда не может быть закреплена, она фиксируется в момент ее изменчивости и ухода. Кино демонстрирует нам это именно в движении форм, или -в "монтаже движений". И в этом смысле кино изначальное материалистично, а кино, по Вертову, в силу именно этой своей особенности, дает возможность прикоснуться к коммунизму не как к идеалу и некоторой абстракции, а "здесь и сейчас", в момент ускользающего восприятия, в момент становления восприятия иным.

84

А восприятие может изменяться именно в силу того, что человек — существо несовершенное, незаконченное и, как форма — недостаточное. В нем есть недостаточность перцепции, требующая постоянного выбора на уровне восприятия, что важно, ценно, необходимо, а что нет. Этого как раз нет в машине, способной фиксировать не выбирая. Отсюда принципиальное отношение Вертова к монтажу, который для него не есть некая языковая форма, в которой человеческая недостаточность перцепции преодолевается, а то, что в очередной раз возвращает нас к тому в изображении, что восприятие не хочет замечать, к непотребимому в изображении для глаза, естественному и незначимому. Поэтому вертовский монтаж хотя и находится в поисках языка кино, но сам носит неязыковый характер.

Вспомним, что теория кинематографического языка формировалась в 20-е годы вокруг теории монтажа. Монтажные опыты Гриффита и Кулешова уже стали азбукой кинорежиссуры, полемика шла вовсе не вокруг эффективности применения того или иного монтажного приема. Основным был вопрос: что является элементом монтажа? Для Кулешова это кадр, некоторое изображение. Для Эйзенштейна — аттракцион, нечто аффективное в самом изображении, от чего зритель не может быть эмоционально свободен. Для Вертова это — "движение", момент, когда вещь меняется, прежде чем успевает обрести значение. Если монтажные эксперименты Кулешова и Эйзенштейна были так или иначе направлены на манипуляцию зрительским восприятием, то для Вертова внимание к зрителю, выработка языка кино на основе принципов зрительского восприятия представлялись абсолютно чуждыми, поскольку это вновь возвращало к феномену искусства, манипулирующего фактами. Он постоянно декларирует, что искусство должно быть вытеснено на периферию нашего сознания, что оно должно быть отделено от факта. Но это значит одновременно, что должны быть подвергнуты переосмыслению многие (если не все) устоявшиеся логические связи. Мир должен быть радикально переинтерпретирован исходя из правды кинофакта.

Вертовское "право на эксперимент", о котором он не раз говорил в связи с выходом его программного фильма "Человек с киноаппаратом", — это прежде всего право на отказ от всего того, что навязано кинематографу ли-

85

тературой, музыкой, искусством вообще. Это — право на непонимание, на разрушение сложившейся традиции восприятия. Не смысл эпизода, не конструкция целого интересуют его в этом фильме, но "монтаж движений", "динамическая геометрия". Все кинофакты для Вертова равноправны, ни у какой киновещи нет привилегии. Единственный принцип монтажа — движение, которое раньше оставалось без внимания и лишь технически (грамматически) соединяло осмысленные статические состояния. Момент изменчивости для него — микрореволюция в кадре, преодоление человеческих установок на уровне психофизики восприятия, способ приблизиться к восприятию, не захваченному идеологией.

Эксперимент "Человека с киноаппаратом" оказался настолько радикальным, что и сегодня его изобразительный хаос поражает. Но Вертов настаивал: зритель с его эмоциями и предпочтениями не может диктовать правила монтажа, этот фильм не для зрителя, а "фильм, помогающий делать фильмы". Это эксперимент с хаосом, возникающим вследствие всеобщего равноправия правд кинофактов. Хаос здесь — это не просто беспорядочность, бессмысленность или анархия. Это движение кинофактов, каждый из которых, будучи зафиксированным, еще не стал видимым, это движение, еще не обретшее свой закон, но уже имеющее свою этику — коммунизм, или бытие, которое не может состояться, пока восприятие не будет изменено. Вертовский хаос (коммунизм на перцептивном уровне) возникает по правилам, которые имеют свою логику, хотя и выражены зачастую в форме провокационных манифестов. Чтобы держаться этой логики, необходимо постоянно иметь в виду вопрос о том, кто является потенциальным зрителем фильмов Вертова, или, другими словами, кто субъект восприятия этих фильмов, а еще более точно, кто субъект, воспитуемый посредством восприятия его экспериментальных фильмов. Это — "новый человек", человек, способный к кинематографу, прошедший кинематографическую "педагогику перцепции" (выражение Жиля Делёза)¹⁵. Так же как и ницшевский "сверхчеловек", "новый человек" — это прежде всего новая (измененная) чувственность. И это уже не человек в привычном смысле слова, это — субъект, в котором человеческое (индивидуальное, личностное, буржуазное) преодолено. Вертовский субъект восприятия

86

оказывается одновременно и субъектом коммунистического общества. Таким образом, киновосприятие оказывается имманентно тому типу общности, которая находится в постоянной динамике становления коммунистической общности, где от речи остается не слово и не молчание (сохраняющие этику целостности, производящие мир индивидуализированных форм), а коммуникация (связь с другим из ситуации недостаточности "я"). От восприятия же сохраняется то, что не может быть закреплено в изображении, потреблено в качестве знака, образа, представления — *кинофакт*.

Кинофакт как элемент киноправды вводит свою этику, и эта этика, будучи универсальной, тем не менее оказывается не онтологичной. Она несет с собой идею различия и изменчивости (движения, становления), а не единства (образа,

представления). И ритм, и монтаж, и многие другие эффекты кинематографической технологии оказываются элементами десубъективации человека и открытия такого типа общности, в которой недостаточность человека не восполняется, а становится позитивной, ибо именно в этой недостаточности обретает себя непотребительское отношение к другому, преодоление систем господства и потребления, формирующее сообщество коммунитарное, или - коммунистическое. Коммунизм предстает перед нами не как общий смысл или общая идея, но как ритмическая соединенность разных изображений, образов, идей, устремлений, движений. И Вертов пытается строить язык кино исходя не из универсальности языка, а универсальности изменчивости, то есть как не принадлежащий традиции буржуазного присвоения вещи, смысла, чувства.

Таким образом, ключевые вертовские понятия, такие как "машина", "движение", "ритм", "правда", "коммунизм" и другие - это не набор случайных слов, метафор. Этика, мировоззрение, теория и киноэксперимент неразрывно связаны друг с другом в его творчестве. Он отрицает искусство за неправду. Он отрицает иерархию правд. Его интересует коммунизм как особая ситуация ("ритм", достигнутый восприятием), где реализовано равноправие, со-существование, совместность различных правд, где не надо доказывать что-либо логически, но достаточно лишь показать. Показать не выделив, не навязав, а указав на одновременность, множественность и совместность фактов, лишь один из которых — человек.

87

Примечания

1. Страницы в скобках указаны по изданию: Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966.

2. Сциентизм вертовской теории, зависимость ее от математики и физики начала века рассматривается в статье А.Майклсон (Michelson A. The Wings of Hypothesis. On montage and the theory of the interval. — In.: Montage and Modern Life: 1919 - 1942. Cambridge, The MIT Press, 1992).

3. Deleuze G. Cinema. Vol. I. The movement-image. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989., p.85.

4. Ibid. P. 83.

5. Вертов Дзига. Как родился и развивался "Киноглаз" // Искусство кино. 1986. №2.

6. Там же. С. 72-73.

7. Отсюда и сложные монтажные пропорции, и варьирование длин монтажных кусков, вплоть до практически невидимых на экране, и многое другое, что нашло свое отражение в теоретическом фильме-манифесте "Человек с киноаппаратом". Детальный анализ этого фильма см.: Цивьян Ю. "Человек с киноаппаратом" Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста. - В кн.: Монтаж. Литература—искусство—театр—кино. М.: Наука, 1988.

8. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975. С. 16.

9. Можно, например, вспомнить, что Веберн постоянно говорит о том, что нет принципиальной разницы между диссонансом и консонансом и, что "диатонический ряд не был изобретен, он был обретен" (Веберн А. Цит.соч. С. 21).

10. Там же. С. 35.

11. Wittgenstein L. Philosophical Investigation. L, 1991, p. 288.

12. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. - В кн.: Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 36.

13. На подобную связь с концепцией Тынянова указал в беседе с Деррида В.Подорога (см.: Жак Деррида в Москве. М.: Ad Marginem, 1993).

14. Особенно показателен в этой связи пример Джона Кейджа. Если взять его шлягер 4'33" или его книги о музыке, то тишина и молчание здесь понимаются

88

именно как музыкальные компоненты. Для Кейджа нет немзыкальности в мире. Более того, музыка для него — принадлежность физического тела, проводящего свою мелодию. Характерны и его пример с звукоизоляционной комнатой, в которой начинаешь слышать два звука: высокий — звук нервной системы, и низкий — звук циркуляции крови (Cage J. Silence. Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 8), и сама форма изложения материала как своеобразная музыка для глаз.

15. Deleuze G. Pessimism, Optimism and Travel. — In: Deleuze G. Negotiations. N.Y,

Имманентная биография

Кино и семиотика реальности Пьера Паоло Пазолини

"Давайте внимательно посмотрим шестнадцатимиллиметровую пленку, на которой заснят момент убийства президента Кеннеди. Эта пленка есть типичнейший план-эпизод. Самый типичный из всех возможных.

Естественно, человек, который снимал, не выбирал специально точку съемки. Он просто стоял в толпе с кинокамерой и с того места, где стоял, снимал, помещая в кадр то, что его глаза видели лучше, чем объектив его кинокамеры.

Типичный план-эпизод — это взгляд субъекта. Для настоящего фильма о смерти Кеннеди не хватает всех возможных точек зрения: самого Кеннеди, Жаклин, убийцы, его сообщников, охранников, других участников драмы, занявших к той минуте более удачную позицию. <...>

Эти мгновения запомнились каждой из пар органов чувств (каждому техническому приспособлению) по-своему (дальний план, средний план, крупный план, бесконечное разнообразие ракурсов). Каким бедным, неполноценным и даже жалким нам покажется отдельно взятый образ реальности, если мы вообразим, что кроме него есть еще много других образов той же реальности.

90

В любом случае бесспорно, что реальность самовыразилась во всех своих ипостасях. <... > Она о чем-то рассказала на своем языке, языке действия, дополненном языком человеческих символов и обычным человеческим языком. Выстрел, еще выстрел, падает человек, останавливается автомобиль, кричит женщина, кричат люди... Все эти несимволические знаки означают одно: что-то стряслось. Убили президента. Здесь и сейчас, в настоящем времени. Повторюсь: подобное настоящее время — это время различных «взглядов», которые мы понимаем как планы-эпизоды, снятые с различных точек зрения. С тех точек, куда судьба расставила свидетелей с их несовершенными органами чувств. Следовательно, язык действия — это язык несимволических знаков настоящего времени. Но в настоящем времени язык не имеет смысла, а если имеет, то субъективно. А значит, и неполноценно, неточно, непостижимо. Погибая, Кеннеди выразился своим последним, предельным действием — падением на сиденье черного президентского автомобиля на руки к американской обывательнице. <...>

Но дело в том, что этот язык, ни с чем не сопрягаясь, как бы «провисает». Как всякий мгновенный отпечаток языка действия, язык последнего действия Кеннеди — поиск. Чего? Сопряжения с самим собой и с реальным миром. Это поиск сопряжения с языками всех других действий и поступков" (П.П.Пазолини. Еретический эмпиризм)¹.

Как бы ни была устроена любая биография Пьера Паоло Пазолини, ее начальной точкой с неизбежностью становится "смерть". Какую бы доминанту не выделял биограф в жизни Пазолини, но ужас его смерти оказывается своеобразным аффективным коллапсом любой возможной биографии, или - тем самым действием, в котором, как в плане-эпизоде, зафиксирована сразу и вся целиком реальность жизни Пазолини. Биография словно не может сдвинуться с этой точки. Возможно, ни у кого другого это не было столь четко выражено: день, когда прервалась его жизнь, моментально стал началом той самой записи жизни, которую мы привычно называем биографией. Возможно, ни одна смерть не была столь провокативна в отношении "начала" биографического письма.

91

2 ноября 1975 года изувеченное тело Пазолини было найдено на пустыре в нескольких километрах от Рима. Он был зверски убит семнадцатилетним юношей-гомосексуалистом, то ли его любовником, то ли обыкновенной проституткой — одним из тех самых ragazzi, что описаны в его раннем романе "Шпана". В этом убийстве по сей день много загадочного. Несмотря на выводы следствия и решение суда, многие предполагают в нем политическое убийство, находя тому различные косвенные подтверждения. Есть и другая версия, которую нельзя обойти вниманием, и не только потому, что она высказана близким другом Пазолини, художником Джузеппе Дзигайной, но прежде всего потому, что в ней, как ни в какой другой, ярко выражен — даже доведен до крайности — принцип героической биографии. Согласно этой, не очень популярной среди исследователей, версии, Пазолини сам срежиссировал свое убийство. Другими словами, Пазолини

совершил последний творческий жест — продуманное самоубийство, доведя до крайности собственный миф о жертвоприношении².

Полемика, которая развернулась вокруг этой частной биографии Пазолини, весьма показательна. В основном она ведется вокруг интерпретации того или иного факта биографии или, что особенно характерно, вокруг интерпретации *внутренних* личностных характеристик самого Пазолини. Вся полемика, однако, располагается в одних координатах — в координатах *исторической биографии*, то есть такой биографии, где каждый биографический факт оказывается своеобразной "принадлежностью" личности Пазолини.

Значение концепции Дзигайны заключается именно в том, что он последовательно проводит и доводит почти до абсурда принцип исторической биографии, когда строит свою интерпретацию на фактах жизни и мотивах творчества Пазолини, которые коррелируют (иногда, признаемся, поразительным образом) с последним эпизодом его жизни. Именно последовательность биографа в проведении этой идеи приводит нас к осознанию смерти как ключевого биографического явления вообще. Таким образом, героическая биография в духе Дзигайны оказывается не просто вариантом исторической биографии, с которой мы привыкли иметь дело постоянно, но таким ее вариантом, который сегодня для нас демонстрирует очевидные ограничения, связанные с данным типом биографирования. Хочет того

92

Дзигайна или нет, но он взрывает биографию Пазолини в прямом смысле слова *изнутри*, из ситуации *знания* факта. Причем знания как субъективного (долгая и тесная история личных взаимоотношений биографа и биографируемого), так и объективного (множество документов, с которыми невозможно полемизировать). Единственное, на что приходится уповать историкам, критикующим Дзигайну, так это его *интерпретация*, толкование и выстраивание фактов таким образом, чтобы подтвердить гипотезу о смерти Пазолини как об авто-жертвоприношении.

Смерть Пазолини понимается Дзигайной как действие, собирающее *смысл* жизни, становящейся в результате — произведением. Однако нельзя ли сказать то же самое в отношении любой смерти, а уж тем более — смерти насильственной? Действительно, физическая смерть является необходимым условием исторической биографии как произведения. Героическая биография требует героической смерти. Героическая биография *делает* из любой смерти — героическую. Ненасильственная смерть оказывается полна исторической несправедливости ("в нищете и забвении", "от нелепой болезни", "по ошибке врача", "по стечению обстоятельств" и т. п.). И это вполне понятно: сама жизнь биографируемого *уже* стала такой ценностью, что от его смерти требуется еще одно дополнительное подтверждение этой ценности. Это "уже" характеризует сам момент написания биографии: жизнь пишет себя только тогда, когда момент смерти охвачен ею, то есть когда мы имеем дело с замкнутой структурой произведения. "Жизнь пишет себя" — это репродуцирующее действие, акт копирования, когда от копии требуется подтвердить (репрезентировать) жизнь. Так мы приходим к тому, что любая форма исторической биографии (и научная, и романтическая, и героическая) есть *подобие* жизни. Но для этого требуется, чтобы жизнь была в себе завершенной. Физическая смерть — лишь одно, частное, но вовсе не обязательное, условие этого требования. Более существенным требованием является "объектность" этой жизни, способность ее к биографической воспроизводимости, становление факта объектом для интерпретации, или, более общо — *объектом для взгляда*. Смерть, понимаемая как *внутреннее* биографии, оказывается идеальным биографическим объектом. Это — момент остановки движения жизни, когда мы способны осво-

93

ить "внутреннее" жизни как "внешнее", то есть представить, предложить тот *образ*, который и будет репродукцией самой жизни. Биография оказывается серией таких остановок-смертей, серией моментов-снимков, которые мы способны видеть, которые обладают должной ясностью в своей представленности нашему взгляду³.

Итак, Дзигайна, воспроизводит жизнь Пазолини, опираясь на единственную точку — его физическую смерть, которая становится для него в тот же миг и точкой метафизической — смерть, присутствующая в каждом сохранившемся факте жизни Пазолини-режиссера, Пазолини-поэта, Пазолини-художника, Пазолини-теоретика. Здесь очень важно обратить внимание на взаимозависимость "сохраненности" факта-документа и апелляции именно к сферам творческой деятельности, а точнее, той деятельности,

которая мыслится как "язык высказываний" самого Пазолини. Но это "язык высказываний", всегда *приписываемый* Пазолини, всегда формирующий его личность через интерпретацию, через видение другого. Так происходит неминуемо, поскольку язык организуется через ясные высказывания или через те высказывания, которые предполагают собственную ясность. "Язык высказываний" формируется через очевидное, через то, что проводит интерпретацию окольным путем, путем видимости и достоверности. Такой язык, будучи неминуемо образным, предполагает зоны "смутного", подвижного смысла, который не удостоверяется даже смертью. Однако традиционно понимаемое "поэтическое" оказывается необходимой составляющей образа. Выясняется, что неясность "поэтического" совсем не мешает той политике образа, которая призвана способствовать биографическому представлению.

Почему же "героическая" творческая биография, написанная Дзигайной, была встречена с таким недовольством "учеными" биографами и историками? Что составляет существо непонимания между этими жизнеописаниями, если, как мы выяснили, и то и другое — лишь вариант одной и той же концепции биографирования? Можно, конечно, предположить, что различие только лишь в интерпретациях, но этого явно недостаточно. Дело в том, что *соответствие истине*, на котором базируется любая научная биография, в случае Дзигайны получает очень сильный иронический мо-

94

мент, который сам Дзигаина явно не контролирует. Его попытка научности оказывается, в каком-то смысле, даже пародийна, поскольку он опирается на смутные намерения Пазолини, на его двусмысленные высказывания, на его теоретический и художественный опыт в не меньшей, а даже в большей степени, чем на факты жизни. Вопрос о том, что является биографическим фактом, релятивизируется Дзигайной до предела: *все видимое*, а точнее, все, что попадает в "поле зрения" исследователя. Это "поле зрения" устроено таким образом, что любая данность оказывается сразу же, по факту принадлежности этому полю, символична, то есть обладает неким избытком присутствия. Так зрение, усмотрение и интерпретация связываются воедино, образуя некий замкнутый круг "достоверно" видимого факта, факта-для-биографии, факта привилегированного, обладающего объяснительной ценностью.

Почему так трудно историкам полемизировать с Дзигайной? Потому что он опирается на "достоверность видимого", на то же, на что и они, но составной частью этой достоверности для него является аффект смерти, неустранимый для любого читателя биографии Пазолини сегодня (в том числе и для историка). Этот сильный аффект смерти оказывается тем нечетким основанием, тем "поэтическим" в самой реальности, которое заставляет обратить нас внимание на сами принципы биографирования. В том числе и на те слабые аффекты, которые вводят "темноту" в столь ясные основания научного (опирающегося на достоверность фактов) дублирования жизни биографией.

Два аспекта оказываются существенно затронуты в этом случае: "принцип реальности" и "принцип высказывания". Первый имеет отношение к самой ситуации воспроизведения жизни в биографических образах. Второй — к тем поэтическим основаниям, которые присутствуют в самом языке, производящем эти образы. Фактически мы имеем дело с определенной логикой, в которой образ является продуктом взаимодействия двух технологий - видения и говорения, причем последняя всегда готова захватить первую, организуя особый порядок биографического дискурса. Другими словами, биографический факт, оказывается образом, в котором правила говорения о другой жизни формируют всю область видимости и достоверности.

95

Интересно, что сам Пазолини как раз пытается разорвать эти рамки в отношении высказывания вообще и биографического в частности. В работе "Поэтическое кино" он вводит совершенно необычную концепцию поэтического, согласно которой поэтичной является "сама реальность", а не те языковые тропы, которые призваны ее заместить. Пазолини вводит понятие *кинемы*, понимаемой им как объект реальности в кадре, становящийся *частью* образа, но никогда не целым образом. Именно в своей "частности" кинема имеет больше отношения к реальности, чем воспринимаемый образ, считываемый и интерпретируемый. В этом смысле пазолиниевская кинема обладает некоторой символической полнотой, куда включены и язык и культура, то есть она превышает любую возможность восприятия. Так, падающий после выстрела Кеннеди есть не просто зафиксированный зрением и техникой факт, но некое означаемое совсем иного порядка: символ, предшествующий любой способности восприятия этого факта как реального.

Таким образом, кинема (а это, в принципе, *любой* объект в кадре) есть элемент языка самой реальности, который, согласно Пазолини, оказывается проявлен именно благодаря кинематографу. Это не статичный элемент, а некий процесс ("действие"), нечто происходящее, участвующее в производстве смысла, но в своей отдельности и единичности смысла не имеющее.

Именно кинематограф открывает нам сферу смутной образности, из которой производятся знаки киноязыка. Позиция Пазолини резко противостоит семиотическим теориям кино 60-х годов (К.Метц, У.Эко и др.), поскольку отказывается от интерпретации кинематографического высказывания как лингвистического, отказывается от намерения *читать* кадр. В результате в отношении кино подвешиваются очень важные для структурализма оппозиции, такие как язык/речь, означаемое/означающее, поэтическое/прозаическое. Каковы же последствия того, что реальность оказывается прежде всего семиотичной, а не лингвистичной? Это значит, что нам приходится иметь дело с системой, где знаки, во-первых, не являются организованными в высказывания в соответствии с неким синтаксисом, а во-вторых, не являются единицами организации. Кинемы — это не знаки, а силы движения и изменчивости, вступающие в отношения друг с другом,

96

производящие *ощущение смысла* вне способа представления (языка) смысла. Итак, введенное еще русскими формалистами различие языка поэзии и языка прозы получает у Пазолини следующее развитие: поскольку кино — "язык реальности", а точнее, некая семиотическая система, в основании которой лежит асинтаксическая, аграмматическая материя нашей повседневной "смутной" образности, являющейся исходной, а не произведенной метафорами, то и понятие "поэтического языка" должно быть переосмыслено. Неустойчивость грамматических связей, отсутствие словаря, невозможность абстрактной терминологии и т. п. позволяют Пазолини сделать вывод о принципиальной метафоричности (поэтичности) любого киноизображения, которое не может подавить даже кинематограф, ориентирующийся на нарративные системы правил: "Фундамент кинематографа — это тот самый мифический и инфантильный под-фильм, который в силу самой природы кино лежит за каждой коммерческой лентой, пусть даже вполне пристойной, то есть достаточно зрелой с гражданской и эстетической точек зрения"⁴. То, что Пазолини называет под-фильмом (*sotto-film*), демонстрируя самим этим словом его непроявленность, подчиненность тому, что мы привычно называем фильмами, участвующими в определенной политике репрезентации, — это и есть сосредоточие поэтического в его непотребности любой возможной политикой языка. Под-фильм обладает высшей степенью объективности в силу "непреодолимой и грубой натуралистической фатальности кино"⁵, которая проникает в любую субъективность кинематографического авторства настолько, что разделить их практически невозможно. Именно в этом пространстве формируются кинематографические знаки, образы-знаки, имеющие, по Пазолини, не лингвистическую, а коммуникативно-миметическую природу. Воспоминание ("коммуникация с самим собой") и миф ("коммуникация с другими") в кино становятся функциями самого языка, определяя его изначальную поэтичность, поэтичность "возвращения" воспоминания и мифа.

Итак, поэтичность — временной разрыв, несовпадение двух планов прошлого в настоящем (воспоминания и мифа), постоянное уклонение от настоящего, которое задано только в языке и политике, всегда непосредственно связанной с языком. Кинематограф становится для Пазолини той

97

схемой, в соответствии с которой он пытается мыслить множественность времени настоящего таким образом, чтобы оно не превратилось в единое настоящее время, в остановленный снимок, фотографический образ, "свидетельствующий" о биографическом факте.

Рассмотрим теперь, как пытается осуществить (написать) свою биографию Пазолини. Взамен фотографического принципа, когда биография понимается как ряд снимков-смертей, остановленных образов-объективаций, монтаж которых создает саму ситуацию воспроизведения (репродуцирования) жизни, он предлагает биографию как набор кинематографических образов (незавершенных движений, недооформленных перцепций), каждый из которых становится воспоминанием только в силу того, что он *уже* принадлежит семиотике реальности, он *уже* кинема. И в этом смысле эти образы составляют своеобразную "имманентную" биографию, моменты постоянной и

непосредственной актуализации воспоминания. Другой стороной вопроса оказывается постоянная незначительность "имманентной" биографии в сравнении с биографией как осуществленным мифом, то есть с любой формой исторической биографии, в которой любое воспоминание оказывается воспоминанием Другого. Биография всегда имеет потребность в языке, переводящем образ-воспоминание в ту или иную форму репрезентации. Не является исключением и автобиография, в которой воспоминание и миф сплетаются, воспоминание получает статус *внутреннего* автобиографического свидетельства, а миф — *внешнего*. На уровне высказанного биография и автобиография не имеют отличий. И то и другое — воспроизведение, удвоение жизни, то есть введение трансцендентального порядка, иллюзии целостности "я", способности контроля правил, формирующих это "я" биографии. Но на уровне высказывания автобиография в значительной степени предполагает имманентную биографию в качестве основания. Имманентная биография располагается исключительно в сфере выразительности, способа выражения, даже — стиля.

(Когда Пазолини говорит о кинематографическом высказывании как опыте выражения, имеющего явный приоритет по отношению к высказанному, то речь идет именно о том, что кинематографический образ удерживает моментальность и изменчивость эмоции, а не ее смысл. Поэтому в кино

98

стилистика (набор образов среды, атмосферы, жанра и т. п.) оказывается более говорящей, чем возможное конкретное сообщение. Стилистика, как утверждает Пазолини, выполняет грамматическую функцию.)

Имманентная биография — это прежде всего сфера экспрессии воспоминания, то есть *не внутреннее*, не потаенное, но то, что непосредственно принадлежит поверхности воспоминаний как *их самое внешнее*, то есть место, где время обнаруживает себя как воспоминание (отношение к себе) и как миф (форма забвения, обнаруживающая отношение к себе как к другому). При этом воспоминание и миф — не члены оппозиции, они не противостоят друг другу и друг другу не противоречат. Они формируют границу, линию внешнего, которая организует биографию как протяженность особого рода, как длительность самой жизни, все еще не ставшей собственной записью. Именно эта линия внешнего, или имманентная биография, участвует в формировании нашего представления о времени, *времени, становящегося субъектом*. Воспоминания и миф в данном случае лишены психологических и социальных характеристик. Воспоминания — образы, принадлежащие самим вещам⁶. Именно эти образы-воспоминания участвуют в производстве знаков биографии, они формируют субъекта биографического высказывания. Образы-воспоминания — это своеобразная возможность возвращения утраченных вещей, а говоря словами Делёза, актуализация виртуального существования. В этом смысле прошлое *всегда есть*, в то время как настоящего *всегда уже нет*. Миф, в свою очередь, это такое прошлое, которое в самом себе несет невозможность возврата. Образ-миф не участвует в формировании какой бы то ни было субъективности, он формирует *общность*. Он является необходимым условием существования настоящего времени в своей отделенности от каждого частного воспоминания. Именно поэтому исторические биографии и многие автобиографии оказываются своего рода схемами для любой биографии, набором правил по обретению собственной биографии.

Имманентная биография в том виде, в каком она здесь представлена, оказывается почти эфемерной, она вводит дистанцию по отношению к образу, и эта дистанция простирается за пределы всех вещей. Она — за границей чувственного мира, но в то же время она *ближе*, чем любое мыслимое

99

внутреннее (характер, душа, психика, порой — бессознательное и т. п.). Она существует (актуализуется) в момент выражения и исчезает в тот момент, когда выражение становится высказыванием. Пазолини говорит об "инфантильном под-фильме", и мы должны понимать это так: "я" встречается с виртуальностью прошлого, обыденной актуализацией которого становится кино, кинемы (образы-воспоминания) захватывают "я" настолько, что, будучи абсолютно внешними, они предстают в виде самых близких, самых ранних, самых своих, о которых психическая память даже и вспомнить не может.

У Пазолини есть пристрастие к психоаналитической трактовке образов, и надо сказать, что его фрейдизм порой является преградой для понимания той биографической концепции, которая вытекает из многих его интервью, эссе, теоретических работ и

фильмов. "Инфантильный под-фильм" — это не фрейдовское бессознательное, это погружение в материальный хаос образов, взаимодействия которых оказываются "началом" всякого твоего действия ("начало" в данном случае является не историческим и не феноменологическим, а скорее началом, понимаемым как делёзианский "генетический элемент", то есть как перцепция любой возможной перцепции, как бессубъектная структура восприятия, несущая в себе изначальное различие, не сводимое ни к какой атомарной сущности)⁷. Сама восприимчивость мира обнаруживает здесь себя, производя из себя те значения и смыслы, которым предстоит стать фактами реальности индивидуального восприятия. Пазолини неоднократно проводит различие между кино (как системой мимических знаков, которые не требуют для себя значения, являясь по сути прото-грамматическими) и фильмами (в которых уже возобладали знаки культуры и политики). Под-фильм имеет отношение к кино, к тому в фильме, что отсылает нас к опыту детства или архаическому опыту человечества, где мимические знаки обнаруживают себя в исходной чистоте, откуда берет начало генезис любых культурных форм представления реальности.

В своих воспоминаниях Пазолини пишет, что где-то в тринадцать лет наступает "старость детства, то есть мудрость". Характерный для него оксюморон — "старость детства", и очень точный, если мы говорим об "ин-

100
фантильном под-фильме" как предварительной метафоре имманентной биографии. Воспоминания детства только тогда образы-воспоминания, когда они беспредметны. Это воспоминания цельности ощущений, их конкретности и значительности. Они проникают в его стихи и прозу, они становятся неотъемлемой частью его фильмов. Такое воспоминание заново переживается в каждом творческом жесте. Нам совсем не обязательно знать, что перенесенные в нашу эпоху сцены с новорожденным Эдипом в фильме "Царь Эдип" воспроизводят обрывочные воспоминания Пазолини о собственном отце. Более того, мы вовсе не принуждены видеть в этих образах *самого* Пазолини. К тому же мы прекрасно понимаем, что помнить себя в таком возрасте невозможно. Перед нами не просто воспроизведенное воспоминание, но именно образ-воспоминание. Здесь куда важнее антураж того времени, которое сам не помнишь, мундир отца, армейского офицера, пейзажи Фриули, итальянской провинции, где родился и провел детство Пазолини, и т. д. Все эти кинемы формируют образ-воспоминание, провоцирующий переживание, впадение в имманентную биографию. Эти образы Пазолини никогда не присваивает (только его интерпретаторы), они принадлежат также и порядку мифа, но без этих образов невозможно никакое воспоминание. Зрителю остается только энергия воспоминания, материализующая образы прошлого, придающая всем этим кадрам неожиданную достоверность, предельную достоверность, каковой обладает только память и ощущения младенца.

Или, например, что происходит, когда Пазолини снимает в роли девы Марии свою мать ("Евангелие от Матфея")? До неизбежного символического прочтения этого жеста, прочтения, ориентирующегося на знание, внеположенное самой материи фильма, на знание, которое требует *чтения* изображения, - до всякого подобного способа остановки движения изображения, - этот жест оказывается имманентно биографическим. Этот жест собирает знак "мать" из образов, символическое чтение которых невозможно, поскольку оно предполагает внутреннее единство знака "мать". А этот знак не принадлежит ничьей частной биографии. Частной, индивидуальной биографии принадлежит образ "мать", который всегда - образ-воспоминание, когда мы уже находимся в состоянии "старости детства". Кинематограф для

101
Пазолини — средство депсихологизации подобных образов, средство их не-присвоения: мать, друзья, он сам, а также близкие вещи, пейзажи, события, будучи зафиксированы на пленке, обретают иной статус. Они становятся кинемами, они проявляют ту несубъективную составляющую образа, которая всегда ослаблена в нашем восприятии, ориентирующемся на настоящее. Эти образы вступают в отношения друг с другом, их зыбкие и неустойчивые связи создают то, что мы называем здесь имманентной биографией. Это биография без дат и фактов, она существует до чтения и интерпретации, она существует лишь в сфере выразительности, а точнее — *выразительной достоверности*. Эта достоверность находится по ту сторону вопросов о соответствии историческим и биографическим фактам. Она не апеллирует к знанию, она *произведена* образами, вступающими в отношения друг с другом и формирующими

восприятие как достоверность. Это область неприсвоенности частных воспоминаний, которая оказывается общей. Здесь, следуя Пазолини, и пролегает граница между воспоминанием как авто-коммуникацией и мифом как коммуникацией с другим. Здесь же, если брать время жизни как некий топос, располагается "старость детства", место, где все чувства, бывшие собственными, частными и индивидуальными, оказываются (вдруг) сопоставимыми с чувствами и ощущениями других. Но это место частного воспоминания, атомарного перцептивного опыта (сразу же) занимает язык образов, язык, говорящий о воспоминании и ощущении. Эта граница между опытом и речью об опыте всегда была очень значимой для Пазолини. На этой границе рождается для него *поэтическое* языка, сочетающее в себе достоверность детского восприятия мира и образ, делающий это восприятие достоянием другого⁸. Удержать "старость детства" - значит овладеть материальностью образов-воспоминаний, прикоснуться к непрерывности "себя" в опыте имманентной биографии. Это не непрерывность самотождественного "я", но непрерывность указывающая на то, что "я" во времени жизни несамотождественно, а постоянно требует для себя "я в качестве другого", отмечающего границу субъективности, проявляющегося, в частности, в образах-воспоминаниях или в поэтическом языке.

102

* * *

"Различные точки зрения исчезнут после того, как будут проведены операции отбора и координации, а на смену экзистенциальной субъективности придет объективность. Не будет больше трогательных пар глаз и ушей (камер и магнитофонов). Не им теперь схватывать и воспроизводить мимолетную и столь малоприятную действительность. Их место займет рассказчик. Это он превращает настоящее в прошедшее.

*Отсюда ведь и следует, по сути дела, что кино (а лучше сказать — аудиовизуальная техника) — это бесконечный план-эпизод. Пока мы способны видеть и слышать, реальность является нашим глазам и ушам именно такой, в виде нескончаемого субъективного плана-эпизода (нескончаемого, пока не окончится наша жизнь). Как я уже неоднократно писал, такой план-эпизод есть не что иное, как воспроизведение языка реальности, воспроизведение настоящего времени. Однако, когда вступает в свои права монтаж, то есть когда кино превращается в фильм (понятия совершенно разные, как *langue* и *parole*), и происходит и превращение настоящего времени в прошедшее (путем координации нескольких живых языков). Это прошедшее внутренне присуще кинематографу, и дело совсем не в эстетике. Просто оно всегда принимает вид настоящего и называется поэтому историческим настоящим "(П.П. Пазолини. Еретический эмпиризм)"⁹.*

Интересно в свете сказанного ранее проследить путь Пазолини к кинематографу. Уже в самых ранних поэтических циклах Пазолини явно ощущает давление литературного языка, навязывающего свою образность тем ощущениям, которые он бережно сохранял и для которых найти язык было крайне трудно. Живя во Фриули, Пазолини учит диалект местных крестьян и начинает писать стихи на этом диалекте. Страсть к диалектам будет проявлять себя и позже, когда он издаст антологию диалектальной поэзии, заполонит роман "Шпана" жаргонной речью люмпенов, а Феллини будет консультироваться с ним как со специалистом по языку римского дна, и он напишет диалоги к "Ночам Кабирии". Все это будет позже, и всегда его будет привлекать *чужой* язык, даже не чужой, а чуждый; близкий,

103

почти такой же, как тот, на котором говорят все, но все-таки иной, сохраняющий в себе память прошлого, изживаемую из современного городского языка. Его всегда будет интересовать *бессознательное настоящего*, которое проявляет себя и в речи фриулийских крестьян, и в городском жаргоне. И то и другое — формы диалекта, то есть ненормативные, отклоняющиеся языки. Литература отказывает этим языкам в праве на образность, хотя и использует их как выразительное (но лишь декоративное) средство. Пазолини также не ищет в них образность, но он видит в диалектах нечто иное, забытое, как самое раннее детство, а потому так сильно влекущее к себе, - ощущение соприкосновения с миром, с "самой реальностью"¹⁰.

Когда мы слышим диалект, то далеко не сразу схватываем смысл речи, мы можем вовсе не понять эту речь, но именно в ней и заключена "естественность языка", его неразрывная связь с прошлым. Нормативный (литературный) язык технологичен, за ним стоит культурная традиция, правила изображения и представления природы, человека,

мира. Все возможные красоты нормативного языка оказываются подчиненными передаче смысла. Даже сложность и изощренность современной литературы не противоречит ее ясности на уровне конструкции произведения. Диалектная речь прежде всего коммуникативна, художественной делает ее уже литература. Она же не стремится замкнуть внимание на себе (то есть уклоняется от "поэтической функции языка" в терминологии Якобсона), она не представляет себя как объект (искусства), но несет в себе непосредственность связи с другим, превращает тебя в другого, и в этом своем действии обнажает имманентную биографию. Диалект приближает нас к той самой "достоверности", о которой мы говорили в связи с кино. Звуки проскальзывают мимо возможных смыслов, слова конкретны и не стремятся быть общезначимыми. Мир крестьян открывается во фриулийской речи, но точно так же культурная архаика открывается и в специфическом языке городских нищих и бродяг которых еще Бодлер назвал "крестьянами Парижа". "Прошлое" становится "настоящим" в этих уходах языка в сторону или, точнее, в те стороны, где речь избегает быть поглощенной языком, где она остается материальным (фонетическим) эквивалентом совместного бытия, где она остается диалектной речью, материально изменчивой, но постоянной в своем отличии от культурной традиции развития языка.

104

Очевидно, что в соссюрской оппозиции "язык/речь" Пазолини отдает явное предпочтение речи, которая своей изменчивостью и вариативностью предполагает возможность сохранения смутных образов-воспоминаний, утрачиваемых в языке (*langue* Ф. де Соссюра) безвозвратно. Речь, а уж тем более диалектная речь, коммуникативна, аффективна и а-культурна. П. Клоссовски, на которого не раз в своих интервью ссылается Пазолини, писал, что речь — это единственная активность, соотносимая как с пассивностью зрения, так и с его страстностью и перверсивностью. Но для Пазолини речь не просто соотносима со зрением, она является тем лингвистическим фактором, который предполагает выход за пределы лингвистики, в сферу чистой выразительности, соприкасающейся с такими зрительными образами, которые для себя еще не получили правил чтения, а значит, не функционируют как образы языка (тропы). Однако они продолжают участвовать в формировании смысла, смысла не содержательного, для которого любой язык стремится к схватыванию высказыванием зрительного образа, но смысла-действия, проходящего мимо высказывания, окрашивающего любое высказывание в ложные тона, заставляющего не доверять никакому высказыванию, порождающего ту достоверность, где реальность стягивается в точку, не отсылая ни к чему иному, кроме самого момента выразительности, самого становящегося образа, единичного, но всегда предполагающего другой образ, всегда меньшего, чем любой лингвистический (и биографический) знак¹¹.

И тогда стремление Пазолини к кино оказывается очень логичным. От литературы и живописи — к кинематографу, в котором он обнаружил богатейшие возможности для "лингвистической трансгрессии", минимального действия по преодолению идеологии, которая у Пазолини (и в этом он последовательный марксист) соединяет в себе европейский разум и всю сферу политического. Чистое "настоящее" для Пазолини есть сама политика, сфера спаянности языка и смысла.

Между тем нельзя утверждать, что, при всем стремлении Пазолини к диалекту как наиболее радикальному проявлению речевого (а для него — поэтического и реалистического) в литературе, он создает какие-то подобию конкретных голосов, речевых практик. Речь им понимается по пре-

105

имуществу достаточно абстрактно, как некий предельный уровень языка, за которым он обретает материальность образов прошлого, образов-воспоминаний и образов-мифов. Поэтому неудивительно, что Пазолини постепенно отходит от прямого использования чужой речи и все более приближается к речи собственной как чужой, то есть к непосредственному речевому действию, *опыту чужой речи*, десубъективирующему его собственное "я". Это можно назвать опытом невозможного, но именно в актуализации этого невозможного (возможность всегда задана политикой, языком или — "будущим" настоящего) обнаруживают себя единичные образы, непредсказуемые связи которых образуют линии имманентной биографии.

В этой связи крайне важным представляется постоянное внимание Пазолини к концепции "несобственной прямой речи", которая в его теоретических размышлениях о кино преобразуется в "несобственную прямую субъективность".

Проблема несобственной прямой речи широко обсуждалась в языкознании конца XIX - начала XX века. В ее основе лежит естественное для обыденного языка, но парадоксальное с точки зрения лингвистики, совмещение двух типов передачи чужой речи (прямой и косвенной), дающее возможность высказываться через речь другого. Причем это не просто соединение в одной фразе двух типов субъективации, формирующих нового субъекта высказывания, но *взаимодействие* двух актов субъективации в их различии, взаимодействие, препятствующее каждому из образов, участвующих в нем, быть субъективированным. Дело в том, что косвенная и прямая речь являются интонационно разнонаправленными. Косвенная речь более аналитична в отношении чужого высказывания, в то время как прямая речь служит передаче (воспроизведению) эмоционально-аффективного состояния говорящего во всей его полноте. Совмещение этих форм дает в результате возможность автору и персонажу оказаться неразличимыми в экспрессивной составляющей высказывания. Автор здесь не просто воспроизводит речь персонажа, но словно теряет дистанцию в отношении этой речи. Он не заставляет персонажей говорить, но *воспринимает их говорящими*¹². Собственно, именно это гетерогенное пространство, в котором язык теряет свою субъект-объектную определенность и является для

106

Пазолини той самой *речью*, к которой он постоянно стремится. Именно здесь для него и сосредоточено само поэтическое речи. Следуя бахтинскому пониманию несобственной прямой речи, Пазолини вводит "поэтическое" как взаимодействие двух не сочетаемых друг с другом актов субъективации, выраженных им в виде диалектной речи и литературного языка. В кино же для него "поэтическое" имеет характер "несобственной прямой субъективности"¹³, то есть кинематографический образ мыслится им как образ, всегда принадлежащий другому. Именно эти образы других участвуют в формировании собственного высказывания кинематографическими средствами. Именно поэтому — *через других* — эти образы, несмотря на то что они воспринимаются в момент "сейчас", не принадлежат настоящему, не являясь ни субъективными, ни объективными. Это - образы-отношения, в которых невыделимо в чистом виде ни личное воспоминание, ни общий миф. Противоречие, заложенное в этих образах, которое не может быть разрешено в самый момент восприятия, а требует для своего разрешения языка и интерпретации, это противоречие провоцирует смещение, отклонение, "перверсию" внутри "настоящего", лишая его временного приоритета в восприятии. Субъект восприятия оказывается в подвешенном состоянии — между поэтическим (прошлое настоящего) и политическим (будущее настоящего).

Когда мы имеем дело с биографическим высказыванием, то не происходит ли то же самое? Не имеем ли мы здесь дело с еще одним вариантом несобственной прямой речи, или — всегда частной, пульсирующей несобственной прямой субъективности, данной в кинематографической конкретности образов, каждый из которых в пределе является "образом смерти"?

И когда биограф пытается теоретически опереться на собственно пазолиниевский "образ смерти", то надо иметь в виду, что здесь обнаруживает себя та несобственная прямая субъективность, которая становится для него *действенной формой записи биографии*, то есть имманентной биографией.

Вот фрагмент из книги Пазолини "Еретический эмпиризм", которым Дзигайна завершает свою книгу:

107

"Пока я не умру, никто не может быть уверен в том, что он действительно меня знает, то есть что он может придать смысл тому, что я делал. Поэтому поступок как элемент языка с трудом поддается расшифровке.

Умереть совершенно необходимо. Пока мы живы, нам недостает смысла, а язык нашей жизни (с помощью которого мы выражаем себя и потому придаем ему столь большое значение) непереводим: это хаос возможностей, это непрекращающийся поиск связей и смыслов без продолжающихся решений. Смерть молниеносно монтирует нашу жизнь, она отбирает самые важные ее моменты (на которые больше не могут повлиять никакие новые, противоречащие или не соответствующие им поступки) и выстраивает их некую последовательность, превращая наше продолжающееся, изменчивое и неясное, а значит, и не поддающееся языковому описанию настоящее в завершенное, устойчивое, ясное и, значит, вполне описуемое языковыми средствами (в рамках Общей Семиотики) прошедшее. Жизнь может выразить нас только благодаря

смерти"¹⁴.

Дзигайна видит в этом фрагменте обоснование собственных поисков, однако действует именно в русле "описания языковыми средствами", превращая всю жизнь Пазолини в одну лишь семиотику смерти, семиотику жертвоприношения. Он отбирает из жизни Пазолини именно те моменты, которые оказались структурированы смертью, но при этом делает вывод, что якобы смерть есть их результат. Однако даже из приведенных рассуждений Пазолини заметно, насколько речевой хаос материальной жизни, непосредственно данный нам в кинематографической образности, для него важнее формообразующей смерти. Смысл, придаваемый ею, случаен, но этот случай уже не может быть оспорен никаким другим поступком, никаким другим человеческим действием. Тем более что интерес к смерти - существенный момент в творчестве Пазолини, и можно заметить, что смерть для него — всегда явление внеязыковое.

Он пишет прямо: "Лишь смерть героя — зрелище, и лишь она полезна. Потому-то режиссеры-мученики по доброй воле стилистически всегда

108 находятся на линии огня, то есть на линии нарушения языковых законов"¹⁵. Пазолини, несомненно, относил себя к режиссерам-мученикам, которые каждым своим поступком режиссируют смерть. А значит, по его же логике, смерть — действие бессубъектное, присутствующее помимо воления, — включена в жизнь *стилистически*.

Даже если бы его смерть не была столь ужасной, она все равно *уже была* срежиссирована, *уже* вписана в жизнь как возможность, или как предельное речевое действие. Но это не деяние самого Пазолини. Это — действие сил противоречия, та нереализуемая интенция смысла, которую только смерть способна разрешить, поскольку только тогда некому будет противоречить, отказываясь от идеологии интерпретаций "одними языковыми средствами".

Необходимо четко разделить физическую смерть Пазолини и постоянно преследовавшую его в творчестве *тему смерти*. Смерть и рождение — возможно, это и есть навязчивые образы с тем отложенным смыслом, который в неявном виде присутствует в его зачастую странных ("непонятных") художественных решениях. Это две темы, в которых выявляется метафизический интерес Пазолини к миру. Однако если рождение - акт чистой открытости (возможности, множественности возможностей), который сопряжен для него с порядком чувственности, со зрением, обостренным эротизмом, а также с регрессией к доисторическим образам в культуре и до-сознательным детским воспоминаниям, то смерть — это акт, в котором мир оказывается решенным в его единственной возможности (то есть актуализованным), когда все "настоящие времена" возможных субъективных взглядов, или высказываний, или же "несимволических знаков настоящего времени" (для Пазолини именно это и есть язык действительности), уже стали прошлым, уже не могут быть заново пережиты. Иначе говоря, смерть есть предельное действие, в котором мир обретает смысл именно в силу того, что в этот момент (и только!) умирающий отпускает от себя свой собственный смысл. Другие уже готовы присвоить этот смысл себе, готовы интерпретировать. И нет никакого шанса разрушить грядущее представление. Мир оказывается собран только на мгновение. Этот миг ярче всего освящен смертью. В этот миг ты теряешь не только язык комму-

109 никации (и даже свой диалект), не только весь вещный мир (и даже его пустынность), но саму возможность противоречить. В этой точке ты присвоен другими, другие придают тебе смысл. Друзья и враги — и те и другие. И именно этот последний смысл убивает.

Вернемся заново к тому, как Пазолини иллюстрирует свою концепцию "языка реальности" кадрами смерти Кеннеди. Он и здесь вновь связывает кино и реальность, сопоставляя смерть и монтаж (что, собственно говоря, является лишь одной из вариаций спинозистской концепции смерти как перераспределения функций движения и покоя). Однако что же за действие совершает Кеннеди, когда в него попадает пуля? Он откидывается на сиденье. Пазолини говорит об этом действии как о *поступке*, но поступок этот уже не принадлежит воле президента, он принадлежит видящим. И, что характерно, именно этот "поступок" фактически является единственным фактом биографии Кеннеди. Его имманентной биографии. Множество поступков Кеннеди-политика оказываются подчиненными не просто политике, но "политике настоящего", они невычленимы из сферы политического языка, который пишет биографию политиков. Смерть Кеннеди оказывается единственным поступком, оказавшимся в сфере самой

реальности, то есть, по Пазолини, в сфере действия, в сфере поэтической. И это произошло во многом благодаря кинематографу, проявившему себя в этот миг как мощнейшее средство биографической выразительности. Через минуту образ "смерть Кеннеди" будет принадлежать всем, он станет мифом, он будет перемонтирован многократно, он войдет во множество нарративов. Но пока все замерли в шоке — мир собран, и реальность открыта нашему восприятию, в этот момент открыта и биография Кеннеди. Однако смерть-в-действии — лишь самый сильный из образов, которыми говорит реальность, образов, составляющих имманентную биографию, образов, к которым стремился и которыми пытался фиксировать свою жизнь "кинематографически" сам Пазолини.

110

Примечания

1. Pasolini P.P. *Empirismo eretico*. Milano, 1991, p. 237—239. (Цит. по сб.: Пьер Паоло Пазолини: миф и сакральность техники. Москва—Милан, 1989. (Перевод исправлен)).

2. Развернутому обоснованию этого тезиса посвящены следующие книги: Zigaina G. *Pasolini e la morte*. Marsilio Editori, 1987; Zigaina G. *Pasolini tra enigma e profezia*. Marsilio Editori, 1989.

3. В.Подорога на своих лекциях, посвященных проблеме автобиографии, вводит понятие "метанойи" (обращения) как момента "начала биографируемости". С одной стороны, "метанойя" есть вариант смерти "я" в субъекте биографии. С другой стороны, такая смерть является биографическим знаком, который не должен быть закреплен за определенным биографическим фактом (в случае подобного закрепления мы имеем дело именно со смертью-остановкой, то есть с исторической биографией). Динамика "метанойи" предполагает обращенность в любом моменте жизни, такое установление различия-в-настоящем, которое не может быть преодолено никакой смертью. "Метанойя" в трактовке В. Подороги отмечает такое касание биографии, которое претерпевает становление авто-био-графией "я" в момент его утрачиваемости.

4. Пазолини П.П. Поэтическое кино. - В кн.: Стрoение фильма. М., 1984. С.51.

5. Там же. С. 52.

6. См.: Бергсон А. Материя и память. А также разработку этой бергсонизанской теории образа в кн.: Deleuze G. *Le Bergsonisme*. Paris: PUF, 1966. Ch. 3.

7. См.: Deleuze G. *Cinema 1. L'image-mouvement*. P., 1983. Ch. 5.

8. Пазолини, опираясь на введенное русскими формалистами различие языка поэзии и прозы в литературе, указывает, что применительно к кино понимание "поэтического языка" должно быть изменено. В кино не так устойчивы грамматические связи, не сформирован словарь, невозможны абстрактные термины и т. п. Пазолини делает вывод о принципиальной метафоричности киноизображения, которую не может подавить даже кинематограф, ориентирующийся на "язык нарративной прозы": "Фундамент кинематографа — это тот самый мифический и инфантильный под-фильм, который в силу самой природы кино лежит за каждой

111

коммерческой лентой..." (Пазолини П.П. Поэтическое кино. - В кн.: Стрoение фильма. М., 1984. С. 51). Воспоминания ("коммуникация с самим собой") и миф ("коммуникация с другими") в кино становятся функциями самого языка, определяя его изначальную поэтичность.

9. Pasolini P.P. *Op. cit.* P. 240.

10. А.Грамши в своих "Тюремных тетрадах", обсуждая вопрос, почему одни пьесы Пиранделло написаны по-итальянски, а другие на диалекте, замечает: "...В Италии существует множество «народных» языков, и к местным диалектам прибегают, как правило, в интимной беседе для выражения повседневных, обычных чувств и страстей; литературный язык в Италии в значительной своей части все еще является языком космополитическим, своего рода «эсперанто», и потому его возможности для выражения чувств и понятий оказываются ограниченными... <...> Замечено, что человек из народа делает много ошибок в произношении итальянских слов: «profugo» и «roseo» и т. д. Это значит, что слова были им прочитаны, а не постоянно воспринимались в потоке речи..." (Грамши А. Искусство и политика. Т. 2. М, 1990. С. 43). Грамши на примере Пиранделло выявляет определенную тенденцию перехода от диалекта к итальянскому языку ("депровинциализация и европеизация"), приводящую к собиранию смысла

"национального" (в противовес диалектно-региональному), к тому, что итальянский язык становится общенациональным явлением. Опыт Пазолини можно считать прямо противоположным. Он стремится к выявлению поэтизма в естественном речевом потоке. Уже здесь возникает то понимание поэтического в языке, которое будет сформулировано им в отношении кино.

11. В лингвистике смещение характеристик смысла и значения из области представления и содержания (закрепленных за языком) в область выражения и даже выразительности (экспрессивности) речи см. Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М., 1992. Ч. 4.

12. См.: Волошинов В. Марксизм и философия языка. — В кн.: Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995, с. 367. Именно в этой работе дан тщательный анализ несобственной прямой речи в лингвистике. В книге последовательно проведена критика как объективистских интерпретаций несобственной прямой речи (Балли), так и субъективистских (сторонники Фосслера), и сделан очень важный вывод: "Победа крайних форм живописного стиля в пере-

даче чужой речи объясняется, конечно, не психологическими факторами и не индивидуально-стилистическими заданиями художника, но общей глубокой субъективацией идеологического слова-высказывания. Оно уже не монумент и даже не документ существенной смысловой позиции, оно ощущается лишь как выражение случайного субъективного состояния. В языковом сознании настолько дифференцировались типизирующие и индивидуализующие оболочки высказывания, что они совершенно заслонили, релятивизировали смысловое ядро его, осуществленную в нем ответственную социальную позицию" (там же, с. 380). Фактически, в волошиновской трактовке наличие в языке несобственной прямой речи становится аргументом в пользу диалогической концепции высказывания М. Бахтина, согласно которой высказывание носит характер речевого акта, не описываемого с помощью субъект-объектных категорий лингвистики.

13. Подробнее о "несобственной прямой субъективности" у Пазолини см.: Deleuze G. Cinema 1. L'image-mouvement. Ch.5; а также в кн.: Green N. Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy. Princeton, 1990.

14. Pasolini P.P. Op. cit. P. 241.

15. Ibid. P. 275.



Часть II. Кино-театр

Эффект присутствия

В одном из эпизодов фильма Макса Офюльса "Письмо незнакомки" мы видим героев в купе вагона поезда, за окном которого медленно проплывают нарисованные пейзажи. Условность декораций фильма, бутафорская павильонная Вена, воссозданная Офюльсом в Америке, неестественность снега, света, самого воздуха позволяют нам спокойно смириться с еще одной степенью условности — пейзажем за окном купе. Удивление застигает зрителя в тот момент, когда герои выходят из купе и оказывается, что они были вовсе не в поезде, а в кабинке балаганного иллюзиона, имитирующего езду в вагоне поезда. Именно этот аттракцион внутри фильма позволяет зрителю, поглощенному рассказываемой с экрана историей, ощутить саму материю кино. Реальность фильма на какой-то миг пропадает, и зритель оказывается наедине с отсутствием какой-либо реальности. Он оказывается в ситуации абсолютной условности всего происходящего на экране: в это мгновение декорации становятся главными героями фильма, "театральность" выходит на первый план.

Однако этот эпизод из фильма Офюльса содержит в себе нечто более загадочное, нежели просто фокус со зрительским восприятием. Здесь в концентрированном виде выражено кинематографическое кредо режиссера,

117

которое можно выразить примерно так: реальность, а уж тем более кинематографическая реальность, заранее театральна. Бутафорская Вена "Письма незнакомки" принципиально не отличается от "реальной" Вены других его фильмов, Вены, которая является своеобразной декорацией самой себя. Дело вообще не в декорациях, которые, обнаруживая свою искусственность, оказываются для нас лишь знаком театра. Дело в неустранимости сцены, отделяющей зрителя от разыгрываемого на ней представления. Офюльс утверждает почти каждым своим фильмом (и особенно в "Лоле Монтес"), что насколько бы мы ни были захвачены изображением, кинопредставление все равно обнаруживает себя в некотором неразложимом атоме театральности, сталкиваясь с которым (и в этом загадка) всегда утрачивается "возможная сущность" самого кино.

Но прежде чем подойти к этой теме, зададимся сначала вопросом: какова функция такого часто используемого элемента, как "театр внутри фильма"? Обычно такой прием имеет ярко выраженный нарративно-семантический характер, что не имеет прямого отношения к театру или кино (характерный пример такой геральдической конструкции — спектакль бродячих актеров в шекспировском "Гамлете"). Это даже не театр в театре, а повествование в повествовании, то есть ситуация нарративного остранения. То же можно сказать и о фильме в фильме. Но использование конкретного театрального действия в кинокартине явно не ограничивается этим. Оно всегда, помимо прочего, указывает на различие между двумя независимыми реальностями — театральной и кинематографической. Однако если про театральную реальность можно достаточно определенно сказать, что все искусственное (неестественное), от декораций до актерской мимики и жестикуляции, является для нее дополнительным (пренебрегаемым) по сравнению с ситуацией присутствия при игре здесь и сейчас, то в отношении кино все это ("присутствие", "игра", "здесь и сейчас") оказывается подвешенным.

Позиция Офюльса может быть проинтерпретирована так, что кино фактически всего лишь "невидимый театр", как, впрочем, и сама жизнь. И эта интерпретация имеет свою историю, укорененную в европейской культуре. Ведь театр для европейца не только конкретное зрелище, но еще

118

и очень устойчивая модель (метафора) некоторого соответствия. Театр — это игровая форма представления мира. Другими такими формами являются наука, техника, искусство, сформированные в определенных традициях видения, знания, понимания, то есть в рамках "изображения истины". Перед нами ситуация технического отношения к миру, когда мир превращается в изображение (которое, в свою очередь, становится инструментом познания и присвоения истины), а субъект оказывается выведен за его пределы и обладает несомненными привилегиями активности, деятельности, разумности.

Именно захваченность изображением провоцирует такую интерпретацию Офюльса. Однако театральный прием в его фильмах явно избыточен, он выходит за пределы изображения и провоцирует вопрос "что изображает?" во всей его двусмысленности. Изображение перестает быть только средством, оно становится то ли субъектом без объекта ("что-то производит изображение"), то ли объектом без субъекта ("некто изображается"). Оно обретает самостоятельное существование вне изображения.

В этом случае мы имеем дело, если воспользоваться языком Хайдеггера, с разрывом в картине мира, понятием как картина. И здесь важно отметить именно это удвоение изображения, позволяющее выйти за пределы самого изображения, обрести "опыт себя", опыт, возможный только в повторе. ("Мы всегда что-то изображаем, а то, что мы есть, можно показать изображением изображения", как говорил М.Мамардашвили.)¹

Если мы находимся в рамках субъект-объектной модели, то различия между искусствами (например, между театром и кино) могут быть лишь частными, ибо важнее то, что они называют себя искусствами, то есть используют образ как инструмент "изображения чего-то" (истины). Существенным оказывается один лишь момент — сцена. Не просто театральные подмостки, но сама сцена представления, сцена, проводящая границу между воспринимающим и воспринимаемым, удерживающая ситуацию субъективности, делающая объект безопасным (пассивным). Такая размеченность мира, когда в каждый момент очевидно, где жизнь, а где игра, где реальность и где сцена, где я и где другой, где внутреннее и где внешнее, где субъект и где объект, отрицает возможность места, нахождение в котором делало бы все эти оппозиции не столь безусловными. Офюльсовский

119 эпизод в псевдокупе, возвращая зрителя к театральности происходящего, достигает именно этого эффекта: "реальность" на мгновение (пока она не стала театральной) словно провисает, она не имеет в этот момент никакой сущности (уже не-кино, еще не-театр). Этот момент и есть место потери зрителем своей субъективной позиции, место всегда пустое. Феноменология пыталась обнаружить в этом месте "саму вещь". Можно даже сказать, что философская феноменология есть наиболее развитая, возможно даже предельная, форма представления. Очищающая восприятие феноменологическая редукция — попытка устранить со сцены все, что искусственно. Парадокс, однако, состоит в том, что на сцене все искусственно. Результатом феноменологии как философской дисциплины можно считать то, что речь идет только о сцене, то есть только о том начальном условии, при котором мы понимаем, что перед нами объект представления, то есть "сама вещь". Отметим здесь важность именно этого понимающего "мы" (а не "я"), содержащего внутри себя первичное согласие в отношении границы, которая нами понимается в данном случае как сцена. Отчетливость этой границы внутри театра обеспечивается именно ситуацией "здесь и сейчас": занавес и рампа могут отсутствовать, актеры могут выходить в зрительный зал, зрители могут быть рассажены как угодно все это — частное нарушение частных театральных конвенций, сама же граница сцены отчетлива и непреложна.

Где пролегает подобная граница сцены в кинозале? Кинозал даже внешне похож на помещение театра и всем своим видом словно утверждает преемственность этих зрелищ. Даже самый заштатный кинотеатр сохраняет фиктивные подмостки, существование которых функционально необъяснимо. Это уже даже не сцена, а приступок, ступенька к экрану, призванная напомнить о том, что происходящее на/над ней, с одной стороны, "объективно" (объектно представлено), а с другой — принадлежит иной реальности (например, "возвышающейся над жизнью" реальности искусства). Атавистическая ступенька к экрану в кинозале — только одна (и не самая главная) попытка сближения театра и кино. Подобная ступенька есть и в нашем сознании, и ее мы всегда легко перешагиваем, когда "естественно" входим в киноизображение. И это вхождение иное, не-

120 жели ситуация театрального переживания. Да, степень условности (некоторая "внутренняя театральность" кино) сохраняется, но эффект "самой реальности" неизмеримо ощутимей и значимей. Обыденная видимая реальность — вот то, с чем приходится постоянно иметь дело кинематографу и что не просто необязательно, но порой даже разрушительно для театрального зрелища.

Итак, театр нас отсылает к особой "реальности театра", организованной вокруг физического присутствия при совершаемом действии. Кино же всегда имеет своим

предметом "саму реальность", мир видимостей, становящийся нашим собственным миром. Иначе говоря, в кино мы имеем дело с реальностью (в данном случае за этим словом скрывается только лишь иное по отношению к широко понимаемой сцене) именно потому, что не видим изображение, а впадаем в него. Такое вхождение в киноизображение ничем не опосредовано. Место, где в кино проходит граница сцены, всегда неопределенно, оно случайно, оно не совпадает ни с экраном, ни с рамкой кадра, ни с занавесом, падающим в кадре. Вообще, этот часто используемый прием - падающий занавес внутри фильма - именно потому так эффектен, что отмечает неизбежное несовпадение с границей сцены. Однако таким "падающим занавесом" является любой рефлексивный театральный жест внутри киноповествования. Он, разрывая характерную непрерывность восприятия кинематографического пространства как пространства самой реальности, застает смещение реальности в нашем восприятии. Мы словно получаем дополнительную "точку субъективности", одновременно оказываясь на сцене и вне ее, то есть в положении, когда ни одна вещь не может быть "естественной", когда любое положение вещей неестественно. С "падением занавеса" мы пробуждаемся от кинематографических иллюзий: "присутствие" было эфемерно, "игра" — скрыта, "здесь и сейчас" — невозможно. Нас застали вошедшими в изображение и в этот миг лишили его. Мы - в пустоте, где нет никакого равновесия, никакого *между* театром и кино, в месте, где господствует утрата (подлинности, присутствия, театра, кино, представления, образа, понимания), а то, что обретоно, кажется по-настоящему несущественным — только видимость, даже — иллюзорность любой видимости.

121

Кино таково, что, соприкасаясь с театром, оно обретает театр в качестве своей сущности. Но это же можно сказать и о связи кино с литературой, с живописью и даже музыкой. Если о сущности каждого из этих искусств можно говорить достаточно определенно - все они, так или иначе, связаны с временем присутствия, то есть с таким присутствием, которое физично, которое требует конкретности места и времени; то присутствие в его утверждающем наличность мира (и конкретного произведения) смысле для кино отсутствует. Каково же оно - кинематографическое присутствие? Это вопрос, ответ на который позволит нам если не приблизиться к природе кино, то по крайней мере не путать ее с природой театра.

В статье "Кино и театр" Андре Базен замечает, что способ воспроизведения реальности в фотографии принципиально иной, нежели в остальных искусствах: "Это уже не изображение предмета или существа, а, скорее всего, — его след"². Те же слова вполне относимы и к кинематографу. След указывает на отсутствие, на утрату реальности; реальность самого следа, в свою очередь, мнима. Кино — искусство мнимостей. Кино же как искусство — допущение, что следы реальности оставлены посредством искусств, которые все наперечет нам известны. Театр — одно из них. Такие разные типы кинематографической театральности, которые мы находим у Феллини, Висконти и, скажем, Бергмана, схожи в том, что в них создается общий эффект: перед нами больше чем кино. И это "больше чем" — тот избыток, где мы обычно (и, пожалуй, ошибочно) видим сущность кино. Но если не идти слепо за собственной "любовью к искусству", то надо признать — все, что делает кино искусством, дополнительно... Парадокс же заключается в том, что остальное — пустота, интервал, коммуникационный промежуток. Только благодаря этим "дополнительностям" кинематограф существует не как документирующая технология, а оказывается возможен в качестве особого типа представления, в качестве искусства.

Но вернемся к театру. Мы неявно установили по крайней мере два типа проникновения театра в ткань кино: собственно театральность (условность, искусственность) образа, а также знаки театра, напоминающие нам о возможности потери той реальности, которая обретается нами в кино как

122

сама реальность. В первом случае мы имеем дело с выведением условности на первый план. При этом условность не обязательно связана с театром как таковым. Это может быть и определенная нарочитость монтажа, неестественность цвета, музыкальные или звуковые эффекты, то есть все то, что не принадлежит только театру, но делает киноизображение условным, утверждая дистанцию зрителя по отношению к изображению, постоянно удерживая в самом изображении границу сцены. Именно такого рода "театрализация реальности" превращает фильмы Годара в исследование законов кинематографического восприятия. "Театральность" (театрализация) — это метафора

устойчивости образа (как изображения). Она утверждает: образ не будет потерян в следующую минуту, а сохранится как некая смысловая постоянная, не могущая не быть конкретной (хотя и не обязательно — понятной), и будет продолжать действовать в своей временной протяженности. "Театральность" — законченность приема внутри себя, сохраняющая сам прием после по-кинематографически беззаконного ускользания изображения. Неудивительно, что одним из основных вопросов кинематографа Годара является вопрос о том, как кино формирует нарратив. Для Годара театрализация — аналитический инструмент, формирующий мета-позицию по отношению к изображению, позволяя различать реальность (то, что всегда по ту сторону сцены) и ее идеологический образ (то, что на сцене). Примечательно, что "реальность" в таком виде оказывается не непосредственно данной, но обретается через серию отказов, серию острачений псевдореальностей. Нечто близкое можно усмотреть и в кинематографе Бергмана, для которого исследовательская функция театрализации по отношению к кино сосредоточена в крупном плане человеческого лица.

Что касается знаков театра (театр внутри фильма: занавес, декорации, костюмы, интонации и т. д.), то они, в отличие от театральных эффектов, "позитивны", в том смысле, что создают для киноизображения еще один порядок представления, еще одну интерпретационную схему, переводя визуальный образ в план чистой семиотики. (Характерный пример — анализ Ю.М.Лотманом "Чувства" Висконти³.) И рассыпание материи кино, посредством введения все более изощренных элементов

123

театрализации, и ее собирание в неустранимых знаках реальности, которые не могут быть заменены знаками театра или других искусств, обе эти тенденции, зачастую идущие рука об руку, выполняют совместно общую функцию — они лишают кино непрерывности физического присутствия. Присутствовать в данном случае значит обладать временем представления, или, что то же самое, иметь возможность присвоить себе изображение. Такого рода присутствие указывает на то, что кино в качестве своей сущности обрело нечто иное, например, театр. Но каким образом мы можем мыслить кино только как "след реальности", а не как какую-либо реальность? Что за форма присутствия сохраняется в кино, когда реальности, при которой можно присутствовать, нет? Можно ли в данном случае говорить об отсутствующей реальности, как некоторой форме собирания "я"? Эти вопросы — следствие некоторой феноменологической установки в отношении кино, когда требуется все, что имеет отношение к не-кино, вывести за пределы рассмотрения. Однако опыт вынесения за скобки театра как не-кино оборачивается тем, что выделенный феномен обладает неизбежным "отпечатком театра", оставленным в результате самого анализа. Реальность театра, другими словами, неустранима из кино, если наш взгляд ее однажды там обнаружил. Ни про какой момент кинематографического времени мы не можем уже утверждать, что это не-театр, что это сама правда жизни. То же можно сказать и о других искусствах: когда искусство дает знать о себе "внутри" фильма, кино как "след реальности" (чистое "вне") перестает существовать и обретает это искусство здесь и сейчас в качестве собственной сущности.

Проблемы с выделением нозмы кино трудноразрешимы уже на самом первом этапе феноменологической редукции. Редуцируемое (в нашем случае — театр) словно обладает большей силой и к тому же по мере редукции (как мы пытались это показать) еще и усиливается в остатке.

Базеновское описание кино как "слепок вещи во времени", заставляет ускользать из зоны нашего понимания даже "фотографический след вещи". В кино этот фотографический след является записью присутствия, неотличимой от самого присутствия. "След реальности" в кино не имеет даже конкретности следа. Он не есть нечто сущее, он, вообще, не *есть*.

124

Оказываясь в кинозале перед экраном, мы заранее знаем, что на экране будет кино, даже если нам показывают заснятую театральную постановку. Мы называем это кинематографом. Мы располагаемся в кресле кинотеатра, уверенные в эмпирической данности фильма на экране, который, однако, всегда уже отчасти театр, поскольку мы "в" кино-театре, "вне" изображения. Способы, какими мы входим в изображение или обретаем представление, разнообразны, но все это — способы обретения присутствия. Однако эти типы присутствия принципиально отличны. Антагонизм театра и кино слабее, чем желание зрителя установить сходство и приемственность в этих типах

зрелища. *He = бóльшая аномальная игра*

Настаивая на рассмотрении именно антагонизма, даже не театра и кино, а двух типов присутствия, укажем лишь на театральные концепции Брехта или Мейерхольда, которые вполне справедливо рассматривать как внутри театра реализующие иной тип вовлеченности зрителя, и полемичные именно по отношению к физическому присутствию как одному из основных театральных эффектов. Это тем более очевидно, когда речь идет об игре актера. Ведь театр традиционно опирается не столько на визуальные эффекты, сколько именно на идентификацию зрителя с актером, находящимся на сцене в этот момент переживаемого настоящего ("здесь и сейчас"). Именно в физической наличности актера, при сокращении зрительской дистанции через театральное действие, переживание, волнение, катарсис, театр добивался эффекта соотнесенности физических присутствий актера и зрителя. Что касается Брехта, то он вводит "вторичную театрализацию", когда актеры, сцена, декорации, занавес, зрительный зал становятся знаками в уже иной семиотической системе, вскрывающей иллюзию театра; и для него (так же, как и для Мейерхольда) актер (актерская игра) становится одним из средств, закрывающих доступ к переживанию. Разрыв идентификации с актером приводит к тому, что физичность (психо-физиологическая составляющая) присутствия ослабевает. Актер в таком театре не представляет более некое "я", но скорее "мы", лишенное индивидуальных характеристик, то есть если структура присутствия и сохраняется в этом случае, то уже в качестве неличностного, неиндивидуального, десубъективированного. Критический пафос театра Брехта призван

125

вскрыть подспудную идеологию этой "естественной" связи внутреннего "я" и способов его представления на сцене. Таким образом, в самом театре есть тенденции, пересматривающие его основания, отрицающие возможную устойчивость этих оснований. "Вторичная театрализация", "очуждение" привычного театрального образа, коррелирует с тем, что мы говорили об остранении псевдореальностей применительно к кино. Соприкасаясь, кино и театр взаимоостраняют друг друга, открывая зону "чистого" присутствия, где никакая реальность не может быть обеспечена нашим восприятием, и мы остаемся один на один с *только* игрой (в театре) и, что почти то же самое, с *только* следом отсутствующей реальности (в кино).

Вернемся теперь к нашей предварительной формуле театра как "присутствия при игре здесь и сейчас". Мы выяснили, что кинематографическое присутствие лишено тех пространственно-временных характеристик ("здесь и сейчас"), которые позволяют его мыслить как некое переживание. Однако этот вывод должен быть подкреплён сравнением игры в театре с тем, каков статус игры в кинематографе.

Ограничимся пока только актерской игрой. В традиционно понимаемом театре актер (играющий) - субъект игры. Это важный мотив, приводящий к идее представления, в которую вовлекается зритель. Дело в том, что, будучи субъектом игры, актер неминуемо несет с собой определенный смысл своих действий, некую "цель", ради которой он изображает. В театре, когда актер изображает, мы уже заранее имеем в виду предмет изображения, то есть некий образец ("цель"), соответствие с которым перепоручается установить зрителю. Это может быть узнавание или конкретного персонажа, или определенного эмоционального состояния, или какой-либо коллизии. В любом случае, актер через свое игровое (подражательное) действие вводит ситуацию соответствия, провоцирующую зрителя на идентификацию, включающую его в представление. Представление - не просто некий конкретный спектакль, но более общая ситуация вовлеченности в определенную образную систему, в которой есть нечто незыблемое, "истина" (предмет игры), и "я" (субъект игры), через игру прикасающийся к ней. Как мы уже указывали, понимание игры может быть и иным. Театр Брехта - тому пример. Другой пример - Арто, чей театр жестокости пытается поколебать

126

связь между сценой и изображением, когда язык сцены превращается в язык аффектов, не поддающихся описанию в словах. И это уже шаг в сторону кинематографа, к которому, кстати, Арто всегда стремился - и всегда безуспешно. (Похоже, необычайно важная для него ситуация испытания немотой, бессловесностью, то есть реальностью ("иное" сцены), превращалась всегда в восприятии фильма в удовольствие от самой игры, что входило в противоречие с его установками. Пожалуй, именно этим скорее объясняется его конфликт с Дюллак и разочарование в "Раковине и священнике", чем

неточностью режиссерской интерпретации его сценария.)

Теоретическое осмысление "игры без играющих", то есть игры как таковой, игры как способа бытия, мы находим в работах Хёйзинги и Гадамера (последний опирается именно на хайдеггерианскую традицию трактовки "истины" не как соответствия, а как "открытости", разрывающей порядок представления). Игра благодаря играющим, актерам, игрокам, лишь достигает своего воплощения, но существует без них и помимо них. Играющие вовлечены в игру, но не производят ее — таков эффект кино, для которого обычная актерская техника превращается во "вторичную театрализацию", то есть становится нарочитой, искусственной, обнажающей противоречивое существование театра в киноизображении. Многие режиссеры используют это в качестве приема, но чаще всего эта избыточность субъективности не бывает отрефлексирована, и тогда мы имеем дело с "виртуальным театром", требующим от кинозрителя перевода всех изображений на язык театральной образности. Этот "перевод" делается по правилам представления, то есть зритель превращается в субъекта игры. Кино не игра. Оно становится таковой только тогда, когда обретает в зрителе субъекта игры, то есть когда приобретает сущность театра (живописи, литературы... любого другого искусства представления).

Рассмотрим такой конкретный пример, как кинематографический "крупный план". История кино (точнее, история кино как искусства) выделяет "крупный план" и как существенный элемент выразительности киноизображения, и как важную языковую единицу кино. И если уж "крупный план" не изобретен кинематографом (на этот счет есть разные точки зрения), то уж по крайней мере присвоен им. Однако если следовать предло-

127
женной нами логике рассмотрения различия театра и кино, то следует признать, что крупный план в кино - не более чем способ театрализации, способ введения сцены в киноизображение. Особенно показательны в этом смысле крупные планы человеческих лиц в фильмах Бергмана: укрупненное лицо актера, оставаясь практически неподвижным, продолжает играть. Мы имеем дело здесь с той самой ситуацией игры без субъекта игры, которая вскрывает некую предельную театральность самой реальности, выявляемой только благодаря специфике кино. Мир играет через актера, посредством него, и эта игра — предел театральности, граница представления, где "истина" уже невозможна как соотношение с образцом, которое еще мог бы попытаться изобразить актер и убедить в этом зрителя. Здесь любой играющий неубедителен, но сама игра неустраима. Этот эффект бергмановского крупного плана заставляет нас располагать театр внутри киноизображения на атомарном уровне, в пространстве, где театр и кино, казалось бы, совпадают, но их антагонизм не исчезает. Он формирует то пространство, которое занимает бессубъектная игра. Именно его мы пытались ранее описывать как присутствие. ("Отныне нельзя быть совершенно уверенным в том, что не существует мыслимого посредника между присутствием и отсутствием. Ведь источники действенности кино восходят к его онтологии". - А. Базен)⁴.

То, что для искусства представления мыслилось как "отсутствующее", для кино оказывается относящимся к порядку присутствия. Только теперь оно описывает не связь с реальностью, но раскрытие реальности в ее необсуждаемой истинности. Истинности, "истину" которой не надо доказывать, с которой не надо соотноситься, которая не дает никакого обладания (видением, смыслом, знанием), которая случайна в своей слабости перед грузом изображения. "Истина" ли это вообще? Такой вопрос неправилен. Скорее, следовало бы спросить: как то, что ранее полагалось "истиной", обретает игровой характер? Используя хайдеггеровский язык, можно ответить так: она "скрывается" (как истина), но всегда "открыта" (как присутствие)⁵.

Исторические штампы учат нас видеть традицию там, где налицо некоторое изобразительное сходство. Тогда само собой получается, что фотография вытекает из живописи, кино — из фотографии и театра. Такая история представляет собой глобальную метонимическую конструкцию, где

128
между всякими элементами может быть установлено сходство. Но в рамках данного анализа впору задаться вопросом, есть ли вообще точки соприкосновения театра и кино, помимо только внешних, изобразительных. Есть ли такое пространство, которое было бы для них общим? Все нас подводит к ответу, что такого пространства нет. Неслучайно и Базен, и Барт пришли, каждый своим путем, к неожиданному сопоставлению театра с

фотографией. Базен усматривает исток фотографического образа в присущем человеку "комплексе мумии" (сохранение мертвого в качестве живого), Барт же в книге *"Camera lucida"* прямо пишет, что фотография и театр связаны уникальным передаточным механизмом — смертью, или "работой траура". Ритуал — существенный элемент искусства вообще, в театре и в фотографии он связан с моментом переживания настоящего — "здесь и сейчас". Этот момент исчезает, он невосстановим, но именно поэтому в нем концентрируется вся подлинность ускользающего мгновения и даже — сама идея подлинности. Невосстановимость и необратимость времени, невозможность повтора конкретного переживания отличают и театр, и фотографию от других искусств. Авторская "подлинность" произведения здесь превращается в подлинность зрительскую, когда присутствие, обретая конкретные физические параметры настоящего или прошлого (пространство/время), становится произведением. "Здесь и сейчас" — тоже элемент представления, с которым спорит репродуктивная техника кинематографа. Можно сказать, что это и есть та самая граница сцены, с которой мы начинали. Конкретность этой границы в театре, становление прошлого этой границей в старых фотографиях (беньяминовская аура произведения искусства — может быть, та же граница?), — все это в кино исчезает. Кинематографическое присутствие уже невыводимо из содержания зрелища, а, напротив, сохраняется вопреки ему. Более того, чем слабее изобразительная сторона фильма, чем менее изображение стремится быть изображением, то есть когда монтаж, крупный план, освещение и другие "театрализации" стираются в восприятии, становятся обыденностью, — чем менее всего представленного, тем сильнее эффект неустранимого "присутствия", которое не имеет под собой никаких оснований, кроме "самой реальности", которая всегда по ту сторону сцены, всегда там, а не здесь, там, где нет никаких изображений.

129

Зачем нужно и что дает нам введение понятия "присутствие" в размышления о кино и театре? Тем более что для этого приходится преодолевать целый ряд неявных установок (психологических, физических и др.), полемизируя с привычным употреблением этого слова. Да, действительно, таким образом понимаемое "присутствие" не имеет содержания. Но зададимся вопросом: каково содержание нашего восприятия кино? Ответ на этот вопрос совсем не прост, ибо постоянно "содержание киновосприятия" подменяется. Мы, воспринимая кино как искусство, постоянно наделяем собственное восприятие схемами, заимствованными из других искусств. Проблема не разрешается постулированием сущности кино в светописи, монтаже, синтезе искусств, "самой реальности" или чем-то другом. Пытаясь выделить сущность кино, мы сталкиваемся с тем, что если она и находима, то всегда слабее, чем в других типах представления, называемых искусством. Все, что можно констатировать, — это то, что сохраняется некая чистая и бессодержательная форма присутствия, которая всегда готова быть заполнена "я". Но возможно, что "я" вовсе не является субъектом кинематографического восприятия? (Фактически показать именно это и было нашей задачей.) Анализ границы сцены, пределов представления, не-изобразительного начала кинематографа привел нас к выводу, что кино вытесняет "я" в качестве субъекта. Поэтому говоря о "присутствии" в кино, следует еще раз подчеркнуть, что оно не индивидуальное (когда структуры я-здесь и другой-на-сцене принципиально разведены), а имеет характер скорее совместного присутствия ("мы"), не знающего границы сцены, не знающего разделения на "я" и "другого". Это "мы" не очередная маска (изображение) "я", не некий "коллективный субъект", а пространство, где "я" теряется, где есть только другие. (Потому, в частности, кинематограф носит очень сильный и труднообъяснимый медийный характер.) Таким образом, анализ того, как проявляется "театр" (шире — театральность) в кино, приводит нас к необходимости иной постановки вопроса о кинематографическом субъекте, или — о бессубъектности кинематографического присутствия.

130

Примечания

1. Мамардашвили М. Метафизика Арто. — В кн.: Арто А. Театр и его двойник. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 337.
2. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 167.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — В кн.: Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2000. С. 304-305.

4. Базен А. Цит. соч. С. 56.

5. Отметим, что в русском переводе "Бытия и времени" (Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997) В.В.Бибихин решает использовать именно слово "присутствие" для передачи хайдеггеровского понятия *Dasein*.

Кино-документ

Эффект присутствия — 2

Кино обладает одним уникальным свойством, которое отличает его от других способов представления, предъявления изображения. Это — такое механическое воспроизведение видимого, при котором воспроизведенный образ на уровне восприятия оказывается практически неотличим от самой видимой реальности. Кинематограф как бы непосредственно апеллирует к реальности. И это принципиально отличает его от тех видов искусств, которые были до него. В кино создается эффект непосредственного присутствия, нивелируется дистанция по отношению к изображаемому, характерная для живописи или театра. При этом не имеет значения, документальный фильм мы смотрим или художественный. Разумом мы понимаем, что видимое на экране "было когда-то", но наша чувственность утверждает, что все это происходит "здесь и сейчас". Однако это "присутствие" не носит психологический характер, поскольку достигается не через образную систему (так в других искусствах), а вопреки ей - чисто механически.

Итак, мы приходим к вопросу, который может звучать примерно так: а возможен какой-либо кинематограф, кроме документального? И здесь мы должны прислушаться к таким теоретикам как, Вертов и Пазолини, которые, при многих частных различиях, утверждают документальность как

132

некий способ восприятия реальности, заданный самим киноизображением. То есть в киноизображении есть нечто такое (настолько непосредственное), что говорит нам о реальности больше, чем наблюдение за внешним миром. Можно сказать, что благодаря кино чувственный мир, мир непосредственного восприятия, оказалось возможным мыслить как документ. И сегодня вопрос должен стоять уже совсем парадоксально (но это только на первый взгляд): а есть ли нечто документальное вне кинематографа? Можем ли мы считать что-либо документом, что не зафиксировано в фотографии или на киноплёнке?

Кажется, что есть, например, документальная литература. Но та мемуаристика, которую мы часто принимаем вполне фиктивна, то есть можно сказать, что документальной литературы нет, а есть документальность как литературный прием. Если же и есть документ в литературе, то он связан с особым опытом преодоления слова, поскольку именно слово остраниет, создает дистанцию, которая сразу же подразумевает возможность мета-прочтения, возможность поэтического языка, шире — возможность искусства. Поэтому кажется естественным вывод, что документальность до кинематографа следует искать в вещах непозитических, в текстах, которые по разным причинам не имеют читателя, которые современниками воспринимаются только как архив или даже то, что не имеет и архивной ценности. Действительно, с документами работает архивист; то, что оседает в архиве, никем не востребуется, кроме ученых; и через ученых, опосредованно, возвращается к нам в виде "научной" (исторической) истины. Вот в этом опосредовании притаилось то самое *время*, которое превращает любой документ в аргумент теперешней научной идеологии, сегодняшнего способа представлять реальность.

В чем же специфика кинематографа как иного способа предъявления реальности? В том, что ему в принципе не надо ничего представлять. Документом в кино становится все что угодно. Ведь в докинематографическую эпоху документ отбирался, и в этом была определенная властная привилегия — сказать, что есть документ, что нет, что значимо для истории, а что незначимо. Сформированная такими документами история есть культурный эквивалент объективации времени. Эти документы говорят нам: время

133

есть, и оно никак не связано с нашей чувственностью. Такое положение дел меняется уже с приходом фотографии, когда все, что попадает в кадр, в каком-то смысле обречено быть документом. И этот документ обладает гораздо меньшей опосредованностью, в нем

властные интерпретации ослаблены, что позволяет явиться другой истории - "малой" истории частного существования. Фотографический документ, помимо чисто информационных функций, несет в себе особый чувственный остаток (забытое, "так было"), растворенный в незначительных деталях, запечатленных и сохраненных, помимо воли архивиста.

Выделив в кинематографе две составляющие, документальность и изобразительную традицию, обратим внимание на то, что зачастую люди, которые занимаются документальным кино, очень стремятся быть людьми искусства.

Другими словами, есть некоторая потребность в поэтическом, потребность естественная, но, возможно, противопоказанная документальному кинематографу. Больше того, кинематограф своим существованием вносит коррективы в наше представление о поэтическом языке, представление, сформированное прежде всего литературой. И когда говорится о потребности в поэтическом, то это фактически потребность в литературе, в таких способах представлять реальность, при которых документ малозначим и обладает меньшей ценностью, нежели "замысел автора", "смысл произведения" и т. п.

В документальном кино поэтическая функция в ее традиционном виде крайне проблематична, поскольку она устанавливает дистанцию по отношению к реальности присутствия, той самой реальности, которая открывается самим кинематографическим восприятием. Поэтому мы должны с большим вниманием относиться к фильмам, на которых скучаем. Скука — сигнал, что в фильме недостает поэтического, то есть фильм, возможно помимо желания автора, приближается к форме документа. Там, где сплин естественный и непотребимый настолько, что не хочется смотреть, то это значит, что заснято что-то такое в самом настоящем, по отношению к чему мы не можем установить дистанцию - обыденная повседневность. Не есть ли одна из задач документалистики выявление именно этой невидимой повседневности, которая еще не стала историей, которая не имеет самостоя-

134

тельного времени существования, поскольку слита с самим нашим присутствием в мире? Как только вторгается поэтическая интерпретация, мы должны говорить уже о художественном кино. Но столь уж принципиальна эта разница? Документальность присуща и художественному фильму, она проникает в него через эффект кинематографического присутствия (которое симулирует ситуацию физического присутствия "здесь и сейчас"), то, что многие теоретики кино называли эффектом реальности. Художественное кино предоставляет целый реестр возможностей проникновения Слова в кинематографическую материю. Слово чуждо этой материи, а уж тем более если перед нами кинодокументалистика. Конечно, здесь не имеется в виду слово, звучащее с экрана (это лишь частность), но "слово" в каком-то почти библейском смысле, слово как идея некоторого установленного порядка (культуры). В данном случае можно проще понимать как интерпретацию. Как только говорит автор, документ умолкает. Вопрос в том, как дать возможность заговорить документу.

Помимо фотографически воспроизведенных "лишних" объектов, попадающих в кадр, в качестве документа мы можем выявить определенную ситуацию, когда режиссер не знает, зачем он это снимает, зачем он использует те или иные кадры в качестве необходимого материала. В этот момент им движет не идея, а определенный ритм восприятия, ритм, учитывающий именно восприятие из точки "сейчас". Бессмысленные с точки зрения замысла кадры, но формирующие и усиливающие эффект присутствия, являются документами нашей нынешней чувственности, свидетельствами сегодняшнего дня. Именно поэтому, например, фильмы Пелешяна несомненно документальны. Но не потому, что в них использована хроника, а потому, *как* она использована. Для него в принципе не важно, что заснято. Он использует киноархив с точки зрения киночувственности, любой кадр - ее элемент в силу того, что он - на пленке.

Интересно в этом смысле замечание Пелешяна в его работе "Дистанционный монтаж", где, выражая свою позицию, он объясняет, чем отличается от Вертова и Эйзенштейна: их принцип монтажной работы был в "стыковке" кадров, а его - в "расстыковке". Если по отношению к Эйзенштейну такое противопоставление можно признать отчасти правомочным, то с

135

Вертовым это явно не так. Дело в том, что, по Пелешяну, Вертов конструирует реальность на уровне монтажа, то есть создает поэтический образ, основывающийся на

наблюдении за самой реальностью. Такое понимание снимает теоретический радикализм Вертова, в котором пелешьяновские "расстыковка" и "дистанционный монтаж" уже присутствуют неявно.

Когда Вертов говорит, что надо преодолеть человеческое (психологическое, социальное, буржуазное...) и дать возможность снимать машине, "глазу механическому", то это значит, что автор как носитель интерпретационной (и поэтической) функции должен быть потерян. Причем он должен быть потерян и на уровне монтажа. Исходить надо из документальности кинофакта, а не из психологии автора или даже зрителя. Неслучайно для Вертова так важны математические монтажные закономерности, за что его, в частности, критиковал Эйзенштейн, сторонник монтажного психологического воздействия. Фактически Вертов призывал снимать и монтировать так, как *не читает* зритель, вопреки навыкам восприятия, сформированного по законам литературы и искусства (их Вертов считал проводниками буржуазности в современном мире). Эта позиция Вертова утопична, но она является предельной постановкой вопроса (а потому - философской) о "новом языке", языке документальных кинофактов.

Зритель осваивает законы чтения киноизображения, обучается восприятию визуальной грамматики, новым приемам, ритмам и скоростям, он постепенно приучается к тому, что у головы есть ноги, но их не обязательно показывать, что между объятиями влюбленных и утренней зарей есть ночь, и т. д. Формирование этих правил чтения можно проследить в раннем немом кино.

Приведем один пример. В фильме Кларенса Брауна "Плоть и дьявол" врач поднимает руку больной (ее играет Грета Гарбо), проверяя пульс. В следующий момент он в ужасе хватается за голову (по этому жесту зритель должен понять, что героиня мертва), рука же Греты Гарбо на мгновение, прежде чем упасть, неестественно замирает в воздухе. Действие расчленено, чтобы зритель мог прочесть экранное сообщение линейно, как текстовое. По мере развития киновосприятия зритель обучается читать, и эпизоды, подобные вышеприведенному, становятся возможны только как созна-

136
 тельный прием. Но нынешний более изощренный механизм чтения никак не влияет на кинематографический эффект присутствия. Просто сегодня мы можем заметить то, что не видел зритель в 20-е годы, где проходят лингвистические швы. А для Вертова было большой проблемой то, что кино строится по законам чтения. Он в своих монтажных изысканиях пытался разрушать законы чтения, выводя на первый план *саму* реальность, но не заснятую, видимую, а тот ее образ, который формирует наше ощущение присутствия в мире. Он шел против лингвистического монтажа. "Интервал" между кадрами, который не читается, но воспринимается, был для Вертова единицей другого языка, неведомого, а потому ощущаемого порой как хаос изображений. Впадение в этот хаос равнозначно тому, что в начале говорили о выпадении из времени. Из времени, устроенного по принципу линейной связи прошлого, настоящего и будущего, из времени, которое связывает нас с историей, порождающий тот тип документов, с которыми полемизирует кинематограф в самих своих основаниях. Эти документы, рожденные в ситуации механического понимания времени, всегда говорят нам: так было, так было на самом деле. Кинематографический документ, не важно, какого он времени, 20-х или 90-х годов, говорит другое: так есть, так есть сейчас. Любое киноизображение - это прежде всего документ настоящего.

* * *

Когда мы говорим о документальном кино, то есть искушение любую проблему рассматривать исходя из некоторой специфики данного типа кинематографа. И если такой проблемой является монтаж (а монтаж для документального кино - очевидная проблема), то неявно предполагается, что сама характеристика кино как документального требует некоторой техники монтажа, чем-то отличающейся от монтажа в так называемом игровом кино. Такой путь приводит нас к тому, что сама постановка вопроса о монтаже имеет чисто практический характер: способ организации материала, его представление должно, с одной стороны, находиться в рамках некоторых законов зрительского восприятия, позволяющих этому материалу быть

137
 именно фильмом, а с другой — не разрушить "ощущение подлинности" документов, то есть быть не просто фильмом, а именно фильмом документальным.

Однако здесь есть некоторый теоретический парадокс, который на поверку оказывается больше, чем просто парадокс, а имеет очень драматичные последствия. Он

заключается в том, что "ощущения подлинности" происходящего на экране мало для фильма, претендующего быть документальным. С неизбежностью необходима зрелищная форма, учитывающая восприятие зрителя. Другими словами, документальное кино, исходящее из презумпции документа как некоторого элемента подлинности, элемента непосредственного соединения изображения и реальности (даже не соответствия, а именно соединения), декларируя себя документальным именно в этом смысле, тем не менее базируется на форме зрелища, которую стремится "вытеснить" в качестве существенной. Понятно почему так происходит: форма зрелища предполагает, что реальность замещается представлением, в котором документ теряет свою документальность. В результате то, что мы называем "документальным фильмом" располагается в очень широких границах, где правила работы с документом (в том числе и правила монтажа) оказываются подчинены законам зрелища. Фактически можно сказать, что само использование хроники, архива, интервью с реальными людьми, оказывается вполне достаточным, чтобы фильм уже получил статус документального. При этом монтаж, крупный план, операторская работа и многое другое остаются "всего лишь" техникой, чем-то вторичным, менее существенным по сравнению с самим материалом, составляющим содержательную сторону картины. Однако само неизбежное наличие этой техники представляет угрозу (иногда почти неощутимую) документу. Эта необходимая техника кинозрелища во всяком своем проявлении есть уничтожение документа, придание ему уже кинематографического смысла.

Результатом указанного противоречия являются две крайние стратегии. Первая - делать на документальной основе вполне жанровое, художественное кино, а в пределе - произведение искусства (что является в данном случае лишь "возвышенным" вариантом зрелища). Другая - нивелирование техники настолько, что документальная основа фильма оказывается

138

уже по ту сторону восприятия, то есть само "ощущение реальности" исчезает, поскольку, как выясняется, оно все-таки требует для себя некоторой техники. Попытка примирить эти две стратегии представляется неубедительной, поскольку они принадлежат, если так можно выразиться, различным логическим системам, или системам мысли, только номинально объединенным под вывеской "документальное кино". Действительно, в первом случае мы имеем дело с кино как некоторой интерпретативной машиной культуры, где искусство (и искусство кино в частности) обладает столь высоким ценностным статусом, что никакой документ не может с ним конкурировать. Во втором случае можно говорить о своеобразном кинематографическом руссоизме, отрицающем культурные технологии, верящим в то, что "правда" и "реальность" могут найти друг друга в пространстве кадра и ради этой встречи можно пожертвовать даже зрителем.

Все вышесказанное, как это ни странно, может быть адресовано и игровому кино, что наводит на подозрение: граница между документальным и игровым кино весьма условна.

Задача, однако, заключается в том, чтобы не противопоставлять документальное кино игровому, а прочертить границу документальности иначе, так, чтобы можно было говорить не просто о монтаже, а именно о таком "документальном монтаже", который отсутствует в игровом кино, а точнее, обнаруживая себя в нем, привносит некий дополнительный эффект, который мы связываем с ощущением подлинности. Поначалу кажется, что такого особого монтажа не существует. Но это так лишь до тех пор, пока мы подразумеваем под монтажом некоторую техническую процедуру соединения друг с другом кадров, планов, эпизодов, то есть пока монтаж имеет дело только с пленкой (или с изображением, как, например, в понятии внутрикадрового монтажа). Когда же мы говорим о документальном монтаже, то это значит, что, помимо материального носителя, зафиксировавшего некий фрагмент реальности "документально", помимо полученного изображения, которое можно детально изучить, есть еще и некий способ восприятия документа, который внутри себя неоднороден. То есть документ представляет собой *уже смонтированную* целостность, а его единичность каждый раз выступает только лишь в качестве образа, того самого образа документа, который со-

139

здает необходимый для зрительского восприятия эффект документальности. Первое, на что хотелось бы обратить внимание в этой связи, что не существует никакого документа, который был бы самодостаточен в качестве документа или, говоря иначе, предъявление которого в кадре свидетельствовало о том, что перед нами именно

документальный фильм. Скорее можно говорить о том, что есть именно эффекты документальности, опознаваемые зрителем. Хроника, архивные кадры, интервью, съемка с ручной камеры и многое другое, что содержит в себе эффект документальности, давно и активно используется игровым кино в том числе. И этот эффект документальности в кино воздействует сильнее документа, а имитация документальности (искусственное, техническое воссоздание этого эффекта) неотличима на уровне зрительского восприятия от некой "подлинности" документа. Это один из важных эффектов кино: реальность, воссоздаваемая в кинематографе, не имеет непосредственного отношения к видимой, физической, исторической реальности, она вполне самостоятельна, а потому "документальность" в кино не есть нечто заданное самим фактом съемки. Она имеет свои технические средства для воплощения. Документ не регистрируется, а производится некоторым кинематографическим жестом, некоторой "малой технологией" по восстановлению мира в правах.

Это требует объяснения. Дело в том, что если мы привычно мыслим документ как некоторую материальную данность (вещь), присутствующую в мире, как материальную данность самого мира, то такой документ, попадая в фильм, начинает жить по кинематографическим законам, где права реальности на высказывание сильно ущемлены по сравнению с той виртуализованной реальностью, где таким образом понимаемый документ теряет самое важное — актуальность для нашего восприятия. Даже если мы мыслим документ не как конкретную вещь, но, например, как способ восприятия этой вещи в определенное время (и тогда старый игровой фильм оказывается более документальным, больше говорящим о зрителе того времени, нежели какие-то хроникальные кадры), то и в этом случае, хотя здесь мы уже ближе подходим к идее кинематографического документа, речь идет скорее о той или иной форме закрепления знаков времени в пространстве зрительского восприятия. То есть и в том и в другом случае, так же как и в слу-

140

чае с чисто постановочным (имитационным) фильмом, мы имеем дело с тем, что документ связывается нами со знаками времени (в виде ли конкретных вещей, или способов отношения к ним, или символически преломленных связей с ними). Проблема, однако, в том, что в кино эти знаки уже не есть знаки некоторой реальности мира, сколь бы они настойчивы ни были в своем стремлении с этой реальностью совпасть, но эффекты (наряду со многими другими, составляющими материю кинематографа). Эффект документальности, так же как и эффект монтажа, — это то, из чего строится кинематографический образ. Можно даже сказать больше: в любом киноизображении в той или иной мере наличествует эффект документальности. Связан он с ситуацией "присутствия", которая больше, чем психологическое ощущение присутствия при какой-либо реальности (характерной для театрального зрителя или для читателя литературы), но явно меньше, чем присутствие-в-мире. Когда мы захвачены фильмом (а это есть необходимое условие разговора о кино вообще), то мир как некоторая данность явно отступает на второй план, а на первый выходит та сторона "присутствия", которая не исчерпывается нашими отношениями с миром, состоящими из знаков-документов. Каждый из знаков обесмысливается кинематографом, но смыслом начинает обладать их кинематографическая конфигурация. Не есть ли это монтаж? Принципиальный вопрос, однако, в том, кто задает эту конфигурацию? Если мы отвечаем "режиссер" или "зритель", то впадаем опять же в те схемы размышлений о кино, в которых для документальности нет места. Этот "кто" не есть бытие-в-мире некоторого "я", но есть такое бытие, которое наряду с миром объектов участвует в нашем повседневном существовании, выделяя в нем особую сферу — "присутствие". Присутствие здесь — это такое ощущение подлинности, которое мы не можем преодолеть, сколько бы нам ни рассказывали об иллюзорности мира буддизм или кинематограф. Но это не есть подлинность и не есть подделка. Мы вынуждены выбирать между подлинностью и подделкой (искренностью и наигрышем, свидетельством и фальшивкой и т. п.) только в том случае, если для нас "субъект" равен "я", выделенному из мира в качестве особого бытия-в-мире. Но ситуация кардинально меняется, если мы усматриваем недостаточность такой схемы при описании эффекта присутствия, замечаем, что, помимо присутствия

141

при некоторой реальности, называемой миром, обнаруживается его иная, бессубъектная характеристика, когда эффект сохраняется вне зависимости от подлинности или неподлинности происходящего. И если в театре еще есть возможность

мыслить присутствие как то, что происходит здесь и сейчас, то в кино это уже невозможно. Оно — царство общих схем восприятия, следуя которым мы удостоверяемся в наличии реальности постольку, поскольку об этом свидетельствуют некие анонимные другие, воспринимающие мир также. Кино в большей степени апеллирует к этому бытию-с-другими, нежели к наличному бытию. Фактически кинематографическое присутствие, с которым мы здесь связываем эффекты документальности, всегда произведено, оно - в той общности с другими, где "я" ослаблено и не может быть выделено из мира, чтобы получить мир в качестве собственного образа. Теперь можно сказать так: кино (не важно, игровое или документальное), ориентированное на представление, на систему образов, в которых нет разницы между актером и документом, где важно лишь установить дистанцию (представить, изобразить) по отношению к реальности, к миру, — такое кино (изображающее, имитирующее) всегда искусственно, в том числе и в том смысле, что ориентировано на искусство (представления). Такое кино центрирует мир вокруг воспринимающего "я", а помогают в этом технические средства, одним из которых является тот самый монтаж, которому учат в учебниках. В таком кино эффект документальности максимально скраден, поскольку он связан именно с разрушением имитационной дистанции между "я" и миром. Эффект документальности - это "вхождение в присутствие", то, что мы совершаем ежедневно, но по отношению к чему не устанавливаем рефлексивную дистанцию. Когда мы утром чистим зубы, пьем кофе на завтрак, читаем утреннюю газету, смотрим телевизор, едем на работу, заходим магазин - во все эти моменты мы не присутствуем в мире, мир для нас в эти моменты перестает существовать, он никак не аффицирует себя. В эти моменты мы не принадлежим сами себе ("я" выключено), поскольку мы пользуемся схемами поведения, предпосланными нам другими. Без бытия-с-другими наше присутствие неполно, ибо те промежутки нашего существования, в которые "я" бездействует, мир себя не проявляет, - это и есть то "пустое время", где мы вписаны в общий порядок.

142

Именно невидимые схемы общего порядка являют собой эффекты документальности. Это вовсе не значит, что документальное кино должно изображать повседневность, как мытье рук, приготовление завтрака и т. д. вплоть до мельчайших деталей быта. Как раз наоборот. Фиксация, изображение этих деталей лишает их эффекта документальности (остраняет их). Задача в том, чтобы само изображение стало элементом "общего порядка", то есть обрело документальный эффект в качестве собственного смысла, смысла, обладание которым передано всегда отсутствующему другому. А эта задача может быть решена только технологически, только технология здесь выходит за рамки кинематографической техники, становясь той самой "малой технологией", которая имеет дело с расщеплением образов повседневности, казавшихся до того целостными. В качестве целостных образы повседневности не имеют значения. Они словно представляют собой саму рутину существования. Наделяет их значением монтаж, который как раз и можно назвать документальным, поскольку он выделяет безликий повторяющийся образ, делает его знаком. Обычно такую монтажную функцию несет в себе время. Когда мы смотрим старый фильм, то значимыми оказываются элементы, которые не отмечались современниками в качестве таковых: другая одежда, забытые трамваи, здания, которых уже нет, и даже лица, столь отличные от нынешних, - все это смонтировано (выделено в качестве отдельных значащих элементов) не режиссером, не оператором, а временем, изменившим ритм нашего восприятия, изменившего его порядок, порядок повседневности, которая и есть ритм времени, или — монтаж.

Позволю себе привести пример, не относящийся прямо к кино. Одна моя знакомая, которой уже восемьдесят лет, говорит, что для нее в старости есть такая большая степень безмятежности, когда время словно перестает существовать. Нет ни работы, ни домашних забот, поскольку дети разъехались и живут своей жизнью, и уже не замечаешь не только, какой день недели, но и сколько времени прошло от последнего сохранившегося в памяти события. И вот эта моя знакомая начала рисовать. Она рисует картины маслом, рисует много. Каждый день для нее теперь отмечен конкретным событием — картиной. Проходящее время она ощущает, когда видит на-

143

капливающиеся картины. Картины стали тем миром, в котором для нее заново есть время, время ее субъективности, время ее "я". И это время создано монтажом картин-событий.

Не так ли и с каждым из нас? Мы монтируем нашу жизнь, избирая те или иные

явления в качестве значимых событий и исключая другие (сливающиеся в неаффективную повседневность), а затем, вторым ходом, эту нашу способность мы перепоручаем кинематографу, обнаруживая в нем монтаж как технический элемент. Из таких технических элементов складывается кинематографическое зрелище, придающее соответствующую зрелищность самой нашей жизни. Мы начинаем и жить, и мыслить в рамках определенных жанровых стратегий, определенных правил пользования знаками, или, обобщенно, дискурсивных практик, каждая из которых является свидетельством того или иного способа объективации времени. Эффект документальности — это такое нарушение правил, которое тем не менее не противоречит восприятию, не устраняет "присутствие" целиком, а открывает в нем зону слабости, "пустое время", то, что забыто, что принадлежит будничности настолько, что кажется незначимым абсолютно, то, что исключается технологически понятым монтажом, но при этом обладает определенным воздействием.

Если переводить разговор в практическую плоскость, то все вышесказанное означает способность режиссера рассогласовывать восприятие и технику монтажа. Кинозритель не просто обучен монтажному образу. Он ожидает монтажного стыка в тот момент, когда сцена отыграна, когда наблюдаемое событие уже состоялось, когда кинематографические знаки в кадре, казалось бы, все прочитаны, изображение исчерпано. Монтаж оказывается технологией по производству кинематографических форм, он мыслится именно как *форма* зрелища.

Вернемся теперь к тому, что было названо "малой технологией", "восстанавливающей мир в правах". Это такой кинематографический жест, который исходит из того, что сам мир (как и его киновариации) устроен неизбежно монтажно, его непрерывность — иллюзия, а еще большая иллюзия в воспроизведении этой непрерывности искать документальность. Документ (как некоторое высказывание мира, а не политики) есть то, что не мо-

144

жет быть объективировано, то, что располагается в монтажном стыке, то есть непредставимое в мире. Это - промежуток "пустого времени", которое пусто только с точки зрения того типа восприятия, который господствует в данный момент. Однако это "пустое время" некоторым образом структурировано, хотя эти структуры, конечно, теряются под напором жанровых и смысловых канонов. Упоминавшаяся художница называет "пустое время" безмятежным, что само по себе уже достаточно интересно, поскольку в этом чистом прерывании времени она находит некую позитивную составляющую, которую мы обычно игнорируем, считая эту пустоту только негативной. Дело в том, что "пустое время" взывает к открытию иного типа событий, введению новых различий, структурирующих время заново. В кино это и есть то, что было названо "малой технологией". Открыть монтаж в качестве малой технологии значит перестать мыслить его как форму произведения, а обнаружить в нем потенцию к изменению формы восприятия.

Итак, можно сказать, что граница документальности в кино проходит там, где господствует "малая технология", то есть способность режиссера перепоручать в какой-то миг свое зрение камере (иному способу восприятия) и не вырезать эти моменты десубъективации при монтаже. Это можно описать примерно так: документальность застает нас в тот момент, когда ничего не происходит, но это "ничего" при этом позитивно, оно притягивает, завораживает. Через него в пространство фильма входит *другой*, чей закон восприятия не освоен нами, но при этом он носит характер закона, то есть может стать и моим восприятием в том числе. Эффект документальности ("вхождение в присутствие") есть миг, когда мое восприятие перестает мне принадлежать (лишенность завершенной формы), когда оно вынесено в пространство кино, где неизбежно является уже *общим* восприятием.

Конечно, в чистом виде мы не найдем никакого документального фильма в этом смысле. Конечно, в данном случае документальность — теоретическая абстракция, через которую можно показать, в частности, изменение понимания монтажа. Для кино сегодня (а для документального кино особенно) монтаж уже не есть один из элементов киноязыка. Монтаж — перцептивная схема, заложенная в основании кино вообще. Следование

145

эффектам документальности, обнаруживающим "пустое время" другой жизни, жизни, в которой значимость событий изменена, акцент делается уже не на изображении, а на

образах перехода от одного изображения к другому, то есть собственно *кинообразах*, — все это позволяет переосмыслить монтаж и другие элементы кино, казавшиеся до этого только техническими, перевести его из языкового пласта в перцептивный.

Сегодня зритель обучен языку кино настолько, что само кинозрелище все больше начинает располагаться в пространстве безмятежного восприятия, осваивая "пустое время" как некий источник самостоятельной кинематографической образности. И документальный фильм вынужденно должен следовать этим же правилам. Однако он становится документальным тогда и только тогда, когда монтироваться начинают не планы, а когда эффекты, которые мы называли документальными, вступают во взаимодействие, находящееся за рамками киноязыка, в "пустом времени", где нечитаемое и невидимое (то есть кинематографически неимитируемое) начинает воздействовать как документ только благодаря самому фильму.

Лицо, сцена, трансценденция

Открытие крупного плана Ингмаром Бергманом

Речь пойдет о лице. Размышление о фильмах Ингмара Бергмана с необходимостью приходит к этой теме. Лицо в его фильмах — это некий секрет, который противится простому указанию — "вот оно".

"Лицо". Это слово неявно подразумевает человека. Поэтому начнем с другой формулы — "лицо человека". Пусть это будет первым приближением к лицу.

"Вот оно — лицо человека". В этой полуобыденной фразе есть по крайней мере два мотива. В одном случае указание можно воспринять как натуральное, отсылающее нас к рассматриванию лица-объекта, выделяющее этот объект среди прочих равноправных. Однако надо признать, что для такой фразы, при всей ее смысловой и грамматической устойчивости, трудно найти место, трудно найти естественную ситуацию ее произнесения. Мы слишком хорошо знаем, что такое "лицо человека", чтобы на это нужно было указывать. Указание необходимо в момент потери зрительной ориентации. Но лицо — настолько "сильный" объект, что практически не уклоняется от восприятия, а напротив, даже его формирует. Требуется особая изощренность представления, чтобы лицо-объект было опознаваемо не сразу. В подобных случаях (как на картинах Арчимбольдо, Дали, Маг-

147
ритта) лицо проступает как возможный эффект восприятия других вещей. Характерно, что "другие вещи" в лице увидеть намного труднее. Оно словно обладает неизбежным приоритетом восприятия.

Есть и другой мотив в этой фразе — метафорический. Так можно сказать, когда мы имеем дело с чем-то, что не в силах принять в человеке. Когда мы сталкиваемся с бесчеловечным в человеке. И мы используем эту указательную формулу ("вот оно") именно для того, чтобы обратить внимание, обратить взгляд смотрящего (и свой взгляд в том числе) туда, где раньше был невидимый порядок ("лицо человека"), где раньше для вопроса не было места. Так этой фразой неявно подразумевается, что человек лицо скрывает и мы, говоря "вот оно", срываем с него маску.

Секрет Бергмана мы назвали лицом. Это значит, что нам предстоит найти ту зону соединения двух смыслов (лица-объекта и лица-маски), где смысл лица оказывается потерянным, а восстановлен может быть только благодаря Бергману. Итак, попробуем пройти к лицу его путем.

Перечислим некоторые имена. Сначала женщины: Лив Ульман, Харриет Андерссон, Ингрид Тулин, Биби Андерссон, еще, пожалуй, Гуннель Линдблум... Бергмановские актрисы. Их лица — существенная часть всего того, что остается после просмотра его фильмов. Мужчины: Макс фон Сюдов, Эрланд Юсефсон, Гуннар Бьорнстранд. Не так много имен. Не так много актеров, которых Бергман готов снимать снова и снова. Но лиц еще меньше. Можно даже сказать, что их только два, или — всего два. Притом *всегда* два.

Однако по порядку. Нет ничего необычного в пристрастии режиссера к одним и тем же исполнителям. Это не более неестественная вещь в кино, чем стремление некоторых режиссеров к неизвестным лицам или к непрофессиональным актерам. Бергману нужны именно актеры: прежде всего одни и те же актеры, но самое главное, что ему нужно, так это то, чтобы они, будучи актерами, могли в какой-то момент *не играть*, а отдавать свое

лицо кинокамере, быть способными выдерживать долгий крупный план.

Крупный план в кино вступает в противоречие с актерской игрой. Крупный план утрирует игру, вскрывая телесную механику, разрушая иллюзию реальности происходящего. Именно на этой иллюзии базируется

148

целый пласт кинематографа, ориентированного на со-участие, со-переживание, на идентификацию. Такое кино можно назвать психологическим.

Иногда кажется, что Бергман движется по пути психологизма. Он рассказывает нам истории, где зачастую все происходящее уместается в несколько слов: некто (обычно — женщина) оказывается в таком эмоциональном состоянии, в котором до этого никогда не был (не была). Может показаться, что лица бергмановских актеров, взятые крупным планом, передают как раз те самые эмоциональные состояния, о которых повествует фильм.

Если бы все было именно так, то лицо не было бы загадкой. Но бергмановский крупный план лица с такой очевидностью заявляет о себе, что к нему следует отнестись с особым вниманием.

Итак, у Бергмана проходит череда одних и тех же легко узнаваемых лиц, эти лица не случайны, это — актеры, которые практически не играют, когда взяты крупным планом. Приближение к лицу, совершаемое бергмановской камерой, и настойчивость режиссера в удержании этого плана вроде бы и не заставляют зрителя забыть об имени актрисы, о ее естественной игре в предыдущей сцене, о том, что происходит в этот момент, какие слова звучат, какая история рассказывается. Крупный план вроде бы включен в плавное повествование и не нарушает его. Однако при многократном просмотре фильмов Бергмана начинаешь ощущать его как настойчивый и навязываемый зрителю. Дело в том, что всякий крупный план совмещает в себе по крайней мере две функции — языковую и аффективную. Первая необходима киноповествованию, вторая — прерывает повествование, чтобы обнаружить некое состояние, переживание, атмосферу. Бергман в своем крупном плане лица парадоксальным образом уклоняется от обеих этих функций.

Пусть лицо предельно нейтрально, но все-таки оно — лицо актрисы, и это, оказывается, невозможно скрыть. Игра, которая продолжается, которая не может быть остановлена даже тогда, когда играть нельзя, — вот на что следует обратить внимание. Бергмана интересует актер не потому, что он может изображать кого-то другого, а потому, что он актер "изначально", то есть не может не изображать. Техника перевоплощения уступает

149

место актерскому инстинкту, который проявляется именно в мимике лица, взятого крупным планом. Так игра актера на общем плане сама собой продолжается в его увеличенном "неиграющем" лице, что позволяет сохранить единство представления, избежав того монтажного (смыслообразующего) ритма, который диктует крупный план. Именно таким образом бергмановскому кино удается сохранить театр в качестве одного из своих истоков.

"Если ты поглядишь на лицо Лив в этой сцене [речь идет об эротической истории, рассказываемой героиней Биби Андерссон в фильме "Персона", - *О.А.*], то увидишь, что оно буквально разбухает. Это просто завораживает — губы становятся толще, глаза темнеют, вся она превращается в слух. Там есть бесподобный кадр: Лив в профиль. Видишь, как лицо превращается в холодную и сладострастную маску. Мы назвали эту сцену "Рассказ". Девушки много над ней подшучивали. Когда мы снимали ее, я просил их собрать все свои чувства и выразить все губами, сконцентрировать в них всю свою чувственность. Ведь человек, в особенности актер, может выразить свои чувства самыми разнообразными движениями. Можно сосредоточить свои чувства в мизинце, в большом пальце ноги, в одной половинке зада, в губах. Последнее я и попросил сделать Лив. Отсюда у нее это странное выражение жадно и похотливо слушающей"¹.

В этом отрывке перед нами разворачивается "миф актера" по Бергману, который вроде бы противоречит тому, что мы говорили ранее. Видно, что Бергман относится к телу актера как к идеальному инструменту, который можно настраивать сверхточно. При этом достаточно очевидно, что требования Бергмана к Лив Ульман находятся уже за пределами причинно-следственной логики. То, что он видит в лице актрисы реализацию его режиссерского задания, имеет скорее отношения к бергмановскому взгляду, нежели к точности игры. Перед нами именно тот случай, когда результат видим больше в силу установки, нежели реализации. Желание видеть именно это опережает способность просто видеть. Гораздо важнее не то, что и как играет Лив Ульман в этой сцене

("разбухание губами"), сколько то, что она просто *что-то* играет.

150

Кино, в отличие от театра, предъявляет свои требования к мимике актера. Здесь подражательный элемент самого кино (техническая репродукция реальности) постоянно перепроверяет имитационную способность человека-актера. Кинокамера вводит такие дистанции близости, такую детализацию жеста, для которых техника театрального актера становится слишком грубой. Эффект внешности в кино оказывается более значим, нежели то, что обычно называют "прекрасной игрой". Натурщик одерживает верх над актером. Некоторые режиссеры пытаются заставить актеров быть предельно анемичными (Брессон), превращая лицо в чистый знак, другие - избегают крупных планов (Иоселиани), улавливающих малейшее подыгрывание камере. Силу камеры чувствует и Лив Ульман, оказываясь в чем-то проницательней Бергмана: "Камера видит и понимает меня более глубоко, чем любовник, которому кажется, что он читает мои мысли"².

Тем не менее практика Бергмана преодолевает многие его теоретические мифы. Кинематографический шаг, совершаемый им, радикален. Он ищет театр в самом лице. В лице актера, который не может играть телом, не может играть лицом как телом (мимикой). Ведь именно тело в театре является лицом. Тело и голос. Бергмановский крупный план лишает актера и того и другого, выпрашивая у лица в его предельной нейтральности возможность самопредъявления. Подобный "остаточный" театр был бы чистым умозрением, если бы сам театр не был одним из наиболее очевидных и разработанных мотивов Бергмана. Этот мотив один из тех, где мы в качестве предмета его художественного высказывания имеем *ложь*.

Ложь вызывает неизменный интерес Бергмана. Но для него это не оценочная моральная категория. Его привлекает ложь естественная и изначальная, из которой соткан мир обыденности. Мы привыкли к тому, что представления о правде и лжи сформированы моралью. Бергман же утверждает ложь как один из источников самой морали, как нейтральный незначимый фон жизни, где, двигаясь путями, проложенными самой повседневностью, персонажи вдруг обнаруживают, что за пределами лжи почти ничего нет. Ничего, кроме крика, истерики, болезни. Ничего, кроме страдания. Это разрывы, указывающие на то, что кроме лжи все-таки остается еще что-то, но это ни в коем случае не правда. Неизвестно, можно ли даже ска-

151

зать, что это не-ложь. Противостоит лжи (хотя это противостояние крайне условно) для Бергмана тайна. Эту тайну несет в себе высказывание за пределами слова, речи, коммуникации пораженных ложью. Боль и (или) молчание.

Что значит изобразить боль? Что значит показать молчание? Ведь это то, что за пределами игры. А игра — один из способов существовать по правилам, диктуемым ложью. Актеры играют. Они все время, каждым своим жестом утверждают: я — это не я, я — это другой. Игра — один из способов избегания боли или - неучастия в "произведении молчания". Но с другой стороны, это еще и способ превращения боли в представление, в ритуал. В этом кино оказывается намного эффективней театра, но в этом оно — лишь развитие определенного театрального принципа: сцена (подмостки) есть условие абсолютной плотности смысла. Это позволяет вновь и вновь терять границу между переживанием и его осмыслением или представлением. Жестокость, о которой мечтает Арто и которая побуждает зрителя к трансценденции "через кожу", обесмысливает присутствие-на-сцене, создает символический шифр, который может быть прочитан только аффектом, — именно эта жестокость есть действие. Или о том же у Бергмана: "Фильм имеет вполне законную функцию показать насилие как ритуал"³. И "шифр" Арто и бергмановский "ритуал" - это такие проявления игры, которые находятся уже за пределом той актерской техники, могущей реализовывать режиссерскую установку и быть прочитываемой зрителем.

Когда Бергман в "Шепотах и криках" прямо показывает героинь кричащими и корчащимися от невидимых мук, то это еще не показ боли. Когда в "Молчании" две сестры оказываются вне родного языка в другом государстве, в чужом городе, когда даже друг другу им нечего сказать, то молчание еще не изображено.

Крик становится знаком боли, а непонимание - знаком молчания только в интерпретации. Но есть ли в кино возможность изобразить аффективное состояние, минуя знаки интерпретации? Этот вопрос вовсе не праздный для Бергмана, хотя сам он им напрямую не задается. Это вопрос о том секрете кино, который совпадает с тайной, чье место на невидимой

границе лжи и жизни. Это и вопрос о лице, которое не может не играть, которое всегда уже маска (persona), скрывающая за элементами мимической игры тайну своего состояния.

Описание состояний перепоручено речи. Бергман часто использует один и тот же прием: лицо на фоне речи. Причем лицо обычно не выражает в этот момент каких-либо эмоций, хотя то, что говорится, может быть просто чудовищным. До предельной степени формализма доведен этот прием в "Персоне", когда один и тот же текст проговаривается дважды, сначала на фоне лица Лив Ульман, затем - Биби Андерссон (самой говорящей). Но, несмотря на различие во внешности, перед нами одно и то же лицо. Оно одно и то же не в силу сходства героинь. Сходство здесь не играет существенной роли. Перед нами лицо в своей возможности быть лицом, не совпадать с речью, со словом, иметь собственную изначальность, собственную тайну, где ложь еще не провела границу между Я и Другим. Где и Я и Другой сосуществуют в неразрывной связи, ни у одного из них еще нет приоритета. Иначе говоря, Другой здесь не "какой-нибудь" другой, но "свой" другой — та часть Я, которая выражает недостаточность самого Я, нечто противостоящее Я и именно потому абсолютно интимное (тайное).

Фильм "Персона" весь строится на том, что привычная граница между Я и Другим должна быть в какой-то момент потеряна, а само понимание этих категорий смещено. Указанный выше эпизод, так же как и еще более красноречивый (хотя, возможно, излишне прямолинейный) с проступанием и соединением в одном лице двух лиц героинь, — все это связано с рассказываемой фильмом историей лишь косвенно. Эти кинематографические приемы настолько самодостаточны, что гораздо в меньшей степени проясняют отношения между персонажами, чем отношения более универсальные: восприятие лица, лицо-речь, лицо-лицо. Здесь мы имеем дело с законами, открытие которых перепоручено кинематографу. А это значит, что история отношений медсестры и актрисы не может быть объяснена с помощью этих эпизодов. Эпизоды эти (как и многие другие из названного фильма — с хроникой, кинопроектором, плавающей пленкой) являются как раз тем, что размыкает сюжет, что позволяет ощутить невозможность интерпретации в силу бесконечно открытых для интерпретации возможностей.

Бергман в книге "Латерна магика" рассказывает о замысле "Персоны" примерно так: это фильм о двух женщинах, которые сидят в шляпах на солнечном берегу и изучают друг друга. Все остальные сюжетные детали мало что добавляют к этому описанию. Мы привыкли к сложным и странным отношениям между бергмановскими женщинами, мы приучены к экзальтации и страданиям на экране. Перед нами представление, кино-представление, где сюжетные темы актерства и молчания только подчеркивают тот более общий вопрос, который движет Бергманом-режиссером: где тот метауровень, где та сцена, на которой можно изобразить (сыграть) саму ложь? Или, точнее, где та сцена, при наличии которой ложь сама себя показывает? Это — лицо до всяких различий во внешности, лицо как таковое. Открытие лица как тайны внеположенной лжи рассказа, языка, мимики, внешности, пола, родства — вот истинное достижение бергмановского кинематографа. Лицо как основание той этики (мы уже упоминали фундаментальную связь в бергмановском лице Я и Другого), которая только и может быть этикой художника — вне норм и правил обыденной морали.

Вернемся к проблеме двух лиц. У Бергмана есть крупный план, который появляется почти в каждом его фильме. Два лица, в невероятной близости друг к другу, заполняющие все пространство кадра. Эпизод с механическим совмещением лиц в "Персоне" (обнаженный прием) - частный случай этого навязчивого бергмановского крупного плана.

Для зрительского восприятия такой план вполне естествен. Он не выбивается из структуры киноповествования (что, возможно, и побудило Бергмана его формализовать). Есть даже обычное кинематографическое прочтение такого кадра - любовники. Подобный план возможен, когда снимается поцелуй. Именно такова композиция каждой из картин знаменитой серии Марка Шагала "Любовники". У Бергмана же это соединение обычно дано "через противоречие": объединенные в кадре персонажи только что разыграли перед нами историю ненависти. Визуальное соединение не устраняет намеченную границу между ними, но в то же время дает кинематографическое выражение влечению друг к другу - "поцелуй". И это влечение (неназванное

метафизическое желание, для которого нет возраста,

154

пола, социального положения) оказывается не менее значимым, нежели заданное сюжетом, диалогами, репликами негативное отношение между этими персонажами. Ничем не объяснимое, непонятное, противоестественное желание — то, что невидимо ни с какого расстояния. Для этого желания не существует дистанций в человеческом измерении, здесь только "камера видит и понимает меня более глубоко, чем..."

Два лица — это и есть бергмановское лицо. Но это не означает двойственность или диалог. Это — совмещенность игры и сцены как необходимого условия игры вообще, но также совмещенность лжи и тайны, которая себя не показывает, существуя только в момент ее осознания, в момент вопроса. Это, другими словами, вибрация невидимой границы между лицом и внешностью.

Бергмановская камера приблизилась не к коже человека, фактуру которой открывает перед нами крупный план, но к тому лицу, которое находится за кожей, к лицу, которое крайне трудно и назвать "внутренним", но которое уже очевидно не имеет отношения к человеческой внешности.

Когда два лица становятся единым лицом благодаря крупному плану и тайна лица оказывается за пределами человеческого тела, когда разрушается естественная предпосылка о связи между лицом и "человеческим лицом", то встает вопрос о том, что это такое, — то лицо, о котором идет речь и к раскрытию которого движется Бергман?

Ответ на этот вопрос заключен не в каком-то частном определении. Определения здесь невозможны, поскольку опыт Бергмана включает в себя в том числе и обманы самого языка, на котором даются определения. Он чувствует ложь настолько, что движется к лицу только путем отрицаний.

На это, среди прочего, указывает и Жиль Делёз в своей книге "Кино. Образ-движение" (глава "Образ-аффект. Лицо и крупный план"). Он отмечает три главные функции лица: индивидуация (то, что отличает и характеризует отдельную личность), социализация (она выражает социальную роль) и коммуникация (она гарантирует не только коммуникацию между двумя людьми, но также, в случае отдельной личности, внутреннее согласие между ее природой и ее социальной ролью). Лицо, которое эффективно представляет эти три аспекта везде, в том числе и в кино, теряет

155

их все без исключения в случае бергмановского крупного плана. Бергман для Делёза — именно тот режиссер, который настаивает на фундаментальной связи, характерной для кино, лица и крупного плана. Природа бергмановского героя (героини) игнорирует его профессию, не признает его социальную роль; самого героя мы застаем в тот момент, когда он уже не способен коммуницировать. В момент абсолютной немощи он теряет свою индивидуальность, но открывает странное сходство с другим, сходство по умолчанию и через отсутствие. Можно сказать, что Делёз апеллирует к некоторой неназванной функции лица, которая предвещает ту реальность, где люди совершают поступки и что-то осознают. Это — образ-аффект. Крупный план лица оказывается невозможен. Крупный план и есть лицо, но на таком расстоянии, что разрушается его тройственная функция. Результат этого разрушения — нагота лица, которая куда более значительна, чем обнаженность тела, так как нам открывается вне-человеческое, а не просто животное начало.

Лицо обнажено, лишено всех прикрытий, а потому — максимально абстрактно. Оно неожиданно оказывается "за пределами" внешнего мира, того мира, который мы видим (ассоциируем с видимым) и который нам показывает кинематограф.

Фильмы Бергмана представляют собой череду аффективных моментов, ключевым из которых является крупный план лица, или, следуя Делёзу, крупный план, который и есть лицо. Такие аффективные моменты, когда поведение героев выходит за рамки дозволенного, когда экзальтация уничтожает любые разумные основания поступков, когда крик — единственная форма высказывания, — суть частные случаи устранения той важной дистанции, которая ставится под вопрос крупным планом, то есть появлением "обнаженного лица". То, что происходит в этот момент, можно назвать, следуя Эйзенштейну, аттракционом, или, развивая театральные аналогии, жестом. Однако важнее то, что это мгновение для Бергмана является несомненно этическим, но это не этика разума, а то, что вслед за Эммануэлем Левинасом можно назвать "этической перцепцией", носителем которой является именно обнаженное лицо — разрыв в рациональном устройстве мира.

156

Энергия отрицания, крайний нигилизм в отношении устоявшихся норм общения разрешаются в кадре, в котором все это уже не имеет значения, в кадре, где в видимости лица является лицо Другого. И этот Другой рожден в полном отчаянии, одиночестве и эгоизме как чистая возможность присутствия в мире, возможность иной этики с иными правилами.

Проблема бергмановской этики не в установлении еще одного порядка добра и зла, правды и лжи. Все эти категории — продукты разума, диктующего свои правила чувственности. Для опыта Бергмана эти различия не имеют смысла. Он создает аффективное пространство, где привычный этический порядок ставится под сомнение, где субъект вынужденно оказывается за пределами субъективности, и сознание — уже не "сознание чего-то", а, напротив, оно уже раскоординированно и ненаправленно. Таким образом, "тождественность личности" (необходимое условие классической этики, например, кантианской) разрушается, что позволяет еще раз задаться вопросом об основании того порядка, который регламентирует наши поступки и даже пытается управлять нашей чувственностью. Это всегда зона тайны, к которой стремится философия, а для Бергмана она сконцентрирована в лице.

Хорошо известна тенденция драматизировать всякий опыт, затрагивающий этические основания. Так, несомненно, что причисление Бергмана к экзистенциалистскому типу художественного высказывания связано именно с психологической трактовкой его кинематографических мотивов. При таком подходе "отрицание", "отсутствие", "боль", "молчание" заранее несут на себе пессимистический оттенок, то есть находятся в пределах той системы представлений (этических в том числе), которая как раз и ставится им под вопрос. Да, тождественность личности для Бергмана недостижима, Я всегда разделено, невротическое отношение Я и Другого (всегда выходящего из-под контроля сознания) внутри одной личности несет в себе явный деструктивный момент. Но вспомним еще раз мотив игры, чтобы картина была не столь уж однозначной.

Игра, помимо всего прочего, как писал Роже Кайуа, это еще и "стремление к головокружению", когда статус реальности перестает иметь существенное значение. Можно это выразить еще так: подражание при потере

157

объекта подражания. Однако всегда остается место для сцены, даже тогда, когда самые невообразимые вещи оказываются вдруг представлены. Осознать лицо как такую сцену (то, что удалось Бергману) — сделать первый шаг к обнажению лица. Маска непреодолима на эмпирическом уровне, ложь и мир видимостей неразличимы, актер — тот, кто своей игрой до головокружения уже ничего не предъявляет, кроме того, что где-то еще можно отыскать сцену, иначе говоря, где-то есть место, откуда все бессмысленное может быть осмыслено. Этим, конечно, косвенно утверждается неустранимость присутствия-в-мире, что, конечно, говорит о "жизнестойкости" Бергмана-человека, не отдающего себя целиком тому вне-человеческому порядку ("человеческий" регулируется этикой), который выявлен Бергманом-режиссером: лицо, именно та сцена (возможно, единственная), где совмещается имманентное (для Бергмана - игра, ложь, обыденность) и трансцендентное (тайна). Это - место невозможного морального опыта, который только и есть возможная этика.

Примечания

1. Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1985. С. 238.
2. Ульман Л. Изменения. М.: Искусство, 1987. С. 155.
3. Бергман о Бергмане. С. 247.
4. Бергман И. Латерна магика. М.: Прогресс, 1989. С. 202.
5. См.: Deleuze G. Cinema 1. L'image-movement. P.: Minuit, 1983. Ch.VI.

Тело, сцена, имманенция

По поводу книги К.С.Станиславского "Работа актера над собой"

Связь кинематографа с тем, что принято называть "системой Станиславского", далеко не исчерпывается теми эпизодами, где игра актеров Художественного театра запечатлена на пленку. Даже напротив, в этих немногих сохранившихся фрагментах нарочитость их

игры словно отделяет "систему" и от кинематографа, и от идей режиссера. Связь, однако, как нам представляется, есть, хотя она и не совсем очевидна. Начнем с того, что сам Станиславский неоднократно указывал не на теоретический, а на практический характер своей "системы", повторяя всякий раз, что это прежде всего некая психотехника переживания, позволяющая актеру реализовывать вполне конкретные сценические задачи. Даже обобщающая книга ("Работа актера над собой") написана в жанре дневника ученика, осваивающего приемы актерской техники, выполняющего вполне конкретные упражнения. Кроме того, и сам Станиславский оговаривает это, многие термины, которые могли бы показаться теоретически нагруженными, являются своего рода сленгом внутритеатрального общения, то есть их смысл очень сильно связан со средой, в которой они функционируют, а потому приписывать им научный психологический или философский характер было бы ошибочно. И тем не менее, когда речь заходит о "системе Станиславского", то не покидает ощу-

159

щение, что за всеми театральными упражнениями, в ней изложенными, с ее вполне оригинальной "психотехникой", она несет в себе некоторое мировоззрение, выходящее за рамки только театральной школы и даже театральной теории. Перед нами настоящая теория искусства и даже шире — теория коммуникации. Оригинальность этой теории не столько в конкретных ее театральных воплощениях, и даже не в целой театральной тенденции в XX веке, связавшей себя с именем Станиславского, сколько в том, что "система", при всех оговорках в неточности этого слова, доводит до предела некоторую линию театральности театра, неявно ставит вопрос об истоках и границах любой возможной театральности человеческого существования. Подмостки для Станиславского являются неким профессиональным поводом для более общих размышлений об искренности, правде, фальши, шаблонах общения и восприятия, о мире повседневности, для которого всякая сцена губительна, ибо она делает объектом рассмотрения наше ежесекундное существование, то существование, которое, казалось бы, является только нашим, собственным и никак не может быть освоено и присвоено другими. Несмотря на всю осторожность Станиславского в отношении теоретизирования, следует признать за его системой несомненную теоретическую направленность. Попытка, которую совершает он в своей работе, уникальна и по сей день. Заявка его настолько радикальна, что, пожалуй, никакие упражнения не могут ее исчерпать. А заявка эта такова: нахождение внешнего (физического, сценического) эквивалента для самых неуловимых внутренних (душевных, психических) переживаний, закрепление его в актерской технике, способность к его воспроизведению. Другими словами, можно сказать, что Станиславский ставит перед собой задачу материализации того, что принято называть "душой".

Сразу следует оговорить то, что Станиславский находится вполне в рамках представлений своего времени (прежде всего психологических), а потому он постоянно имеет дело с оппозицией внутреннего/внешнего, в которой "психика", "душа", "эмоции" есть нечто внутреннее, а "движения тела", "мимика", "голос", "речь" — внешнее. Однако если раньше только последние были элементами театрального представления, только они пересекали границу сцены и были видимыми зрителю, то в системе Станиславского

160

это уже не так. Граница сцены смещается все глубже внутрь, захватывая все более и более интимные сферы нашей психики, превращая их (с помощью психотехники) в инструменты сценического действия. Граница сцены для него уже не совпадает с рампой, она проходит всякий раз *внутри* актера, разбивая это "внутри" на то, что все еще остается переживанием, и на то, что уже готово стать представлением. Граница между переживанием и представлением (зафиксированной, способной к предъявлению эмоции) является крайне важной, поскольку эта граница динамизирует отношения внутреннего и внешнего, в результате чего они перестают в этой системе быть элементами оппозиции, несмотря на то, что на уровне обыденного языка это сохраняется. Когда Станиславский говорит "живое чувство", "истинное переживание", "правдивая эмоция", то это вовсе не значит, что есть "некто" (зритель, режиссер, коллега, он сам...), кто может оценить истинность или правдивость чувства, это значит другое: то, что было названо чувством, нашло такое воплощение в теле актера, для которого еще нет актерской техники, но оно уже прочитывается как чувство. Фактически здесь мы имеем дело не с преимуществом "искренности" над "наигрышем", как порой интерпретируют Станиславского, но с такой игрой, которая в своем наигрыше ближе к искренности, чем любая возможная

искренность. То есть искренность не в том, чтобы быть естественным, а в открытии невидимой сцены там, где ранее предполагалась сама естественность природы или души (внутреннее).

Обратимся, однако, к тому, что пишет сам Станиславский. Уже в самом начале книги он недвусмысленно заявляет свою позицию: "Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист нашего толка гораздо больше, чем в других направлениях искусства, должен позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, — его внешнюю форму воплощения"(с. 51)¹.

Собственно говоря, "внешняя форма воплощения", или, иначе, актерская техника представления, — то, без чего вообще невозможен разговор

161

о "системе", о том в системе, что является подлинно новаторским, о *технике переживания*. Актер представляет собой уникальное существо, тело которого является его собственным средством выражения. Если в других искусствах (а до Станиславского и в театре тоже) автор-исполнитель обладал набором технических средств для воплощения своего замысла (произведения), то в "системе" косвенно ставится под вопрос сама идея подобного разделения в отношении актера. Актер — неразрывное единство автора и произведения, зафиксированное в самом его теле. Совершенно очевидно стремление Станиславского замкнуть театр на актере, причем на актере, не изображающем (подражающем), а производящем эмоцию. "Актерская эмоция не есть подлинная эмоция, подлинное художественное переживание роли на сцене. Это есть искусственное раздражение периферии тела" (с. 66—67). С одной стороны, это не просто актерская техника, которая базируется на определенном наборе (иногда богатейшем) штампов, с другой — это и не "подлинное переживание", а переживание превращенное. То есть актерская эмоция возможна только при наличии штампов, но она всегда дополнительна штампу. Когда Станиславский пишет об "искусственном раздражении периферии тела", то это следует понимать как введение *случайности* в сценическое поведение, так, что эта случайность телесной реакции фиксирует состояние *между* штампами. Фиксация этого состояния есть акт установления собственного присутствия на сцене как реального — "я есмь".

Именно обретение присутствия в ситуации театральной сцены есть главная задача актера. Однако проблема в том, что присутствие, которое Станиславский закрепляет за словами "я есмь" и которое является проводником актерской эмоции, с большим трудом обнаруживает себя даже в жизни вне подмостков. Люди, как правило, не обращают внимания на моменты "я есмь" в своем повседневном существовании.

Повседневность предполагает, что наше существование отдано механике обыденных действий, то, что Станиславский называет словом "приученность" и что практически стирает аффективность ситуации присутствия. А она именно аффективна, поскольку разрывает рутину стандартных действий, поступков, суждений, всего того, что привычно изображается как жизнь.

162

Система является своеобразной школой внимания к самым слабым проявлениям присутствия в мире. Это, само по себе, столь же трудное мероприятие, как, например, мысль. А может быть, именно то, что Станиславский понимает под вниманием к обыденному и есть протоакты мышления, то есть провокация организма в момент неразделимости мысли и чувства. (Скорее всего, именно в этом ключе надо понимать знаменитую реплику Станиславского о том, что его система предназначена только для талантливых актеров.)

Ситуация "я есмь" не есть ситуация статическая — это *действие* (в книге оно называется "внутренним", или "действием воображения") не менее важное, чем внешние актерские действия (штампы). Но обратим внимание, как оно описывается.

"...В каждый момент нашего пребывания на подмостках, в каждый момент внешнего и внутреннего развития пьесы и ее действия артист должен видеть или то, что происходит вне его, на сцене (то есть внешние предлагаемые обстоятельства, созданные режиссером, художником и другими творцами спектакля), или же то, что происходит внутри, в воображении самого артиста, то есть те видения, которые иллюстрируют предлагаемые обстоятельства жизни роли. Из всех этих моментов образуется то вне, то внутри нас непрерывная бесконечная вереница внутренних и

внешних моментов видений, своего рода кинолента" (с. 133).

Пример кинематографа для пояснения ситуации крайне неопределенного "настроения", в котором должен актер пребывать во время игры, оказывается чрезвычайно наглядным. Преобразование вещей, реквизита, антуража и даже коллизий пьесы через "перманентный просмотр киноленты внутренних видений" (с. 133) делает из актера *зрителя*. Но не просто зрителя в кинозале, который реагирует на происходящее на экране своими рефлекторными и неконтролируемыми реакциями, а зрителя, наделенного особой техникой ("психотехникой"), техникой производства этих самых экранных образов, которые он словно испускает из себя подобно киноаппарату, материализуя их в акте представления. В рамках мышления в категориях внутреннего/внешнего возникает явный парадокс: то, что было названо настроением и что связывалось с *внутренним* виде-

нием, оказывается результатом обнаружения видимого образа в качестве *внешнего*, закрепленного в определенной телесной реакции, в памяти тела, реагирующего на этот образ в качестве внешнего раздражителя. Этот "парадокс" приводит к тому, что внутреннее (чувство, душа) не имеют статуса реальности (для Станиславского он связан со словами "вера" и "правда"), пока не обнаруживают себя в некотором материальном качестве. И эта смутная (подразумеваемая) материальность находит для себя удачный способ описания как *кинематографический образ*, который почти нереален и ускользает при каждой попытке фиксировать его в восприятии, но при этом имеет вполне материальную сторону своего закрепления: свет и экран.

Переоценка категории внутреннего — одна из ведущих тем в системе Станиславского. Он постоянно нацелен на то, чтобы сделать из актера психический механизм, способный находить адекватные формы представления (всегда статического) для подвижного и изменчивого чувства. "Правда", по Станиславскому, оказывается не в правдивости *соответствия* реальности, а в нахождении театральных элементов (и прежде всего актерской игры), заставляющих *верить* происходящему, то есть при полном осознании условности сценического действия переживать эмоцию, настроение, чувство или все то, что описывается словами "я есмь", ситуацию присутствия. Присутствия, которое правдивее любого правдоподобия: "Создание на сцене состояния «я есмь» является результатом свойства желать все большей правды, вплоть до абсолюта" (с. 316).

Кстати, в своей едкой критике натуралистического театра (под которым понимался прежде всего МХТ) Мейерхольд явно недооценивал тонкий антинатурализм системы Станиславского. Последнего самого раздражало вынужденное правдоподобие декораций, он мечтал отказаться от них вовсе, но полагал, что в ситуации, приближенной к естественной, актерам легче исполнять знаменитые процедуры "если бы" и "предлагаемые обстоятельства", легче провоцировать эмоциональную и аффективную память. Он мечтал о таких гениях, которые могли бы без художника, режиссера, без всякой посторонней помощи, передавать всю силу образа одним своим появлением на сцене (см. с. 360—361).

Это очень напоминает крупный план в кино, когда лицо в кадре не имеет права ни на какой наигрыш, поскольку он тут же будет обнаружен кинокамерой, однако оно и не может быть только маской, микроподвижность, едва уловимая, пробегающая тенью по лицу, — вот то, что создает эффект правды (или аффект крупного плана, максимальной близости Другого). И вовсе не имеет значения природа этой микроподвижности. А вот что пишет Станиславский: "...Приходится с помощью психотехники искать, создавать эту правду и веру в нее. <...> Но внутренние чувствования слишком сложны, неуловимы, капризны, они плохо фиксируются. Там, в душевной области, правда и вера либо рождаются сами собой, либо создаются через сложную психотехническую работу. Легче всего найти или вызвать правду и веру в области тела, в самых малых, простых физических задачах или действиях" (с. 274).

Правда и вера, вызываемые малыми телесными проявлениями, возвращают нас опять же к теме внутреннего и к кинематографической метафоре, в которой она разрешается. Этот слишком методологический для книги упражнений мотив почему-то очень волнует Станиславского: "Кстати, по поводу внутренних видений. Правильно ли говорить, что мы ощущаем их внутри себя?" (с. 133). Пытаясь ответить на этот вопрос, он прибегает к еще одной метафоре — "щупальца моих глаз", которые схватывают предметы внешнего мира, втягивают их в меня, в результате чего эти предметы можно воспроизводить мысленно, или "по воспоминанию", как пишет Станиславский, "на экране внутреннего зрения". "Где же находится этот экран или, вернее, где я его ощущаю — внутри или вне себя? По

моему самочувствию, он где-то вне меня, в пустом пространстве передо мною. Сама кинолента точно проходит у меня внутри, а ее отражение я вижу вне себя" (с. 134).

Здесь нетрудно заметить переключку между "щупальцами глаз" и картезианским "ощупывающим взглядом", когда глаз словно испускает из себя корпускулы света. Но если легаровский луч только ощупывает, действуя словно фонарь в темноте, то "щупальца глаз" предполагают втягивание и отпускание образов (в качестве воспоминаний). И здесь глаз уже подобен некоторому механизму, совмещающему в себе и киносъемку, и кинопроект-

165

цию. Точнее же будет сказать, что зрение и внимание актера действуют по принципу кинообраза. Световая изменчивость и стабильность экрана — таковы условия актерской игры, условия правды. Система свет-экран приходит на помощь, поскольку оппозиция внутреннее/внешнее оказывается проблематичной, когда речь заходит об игре, где "истинное чувство" и "наигрыш", "актерская эмоция" и "штамп", "правда" и "фальшь" оказываются слишком близки друг к другу. Когда же речь заходит о внутреннем и внешнем действия, то надо понимать их как действие сил присутствия, обнаруживающих себя в случайных малых физических реакциях, и о действии поведенческих шаблонов. Таким образом, мы имеем связь искусства представления (ориентированное на устойчивые образы, штампы), закрепляемого всегда на некотором экране, с совершенно новым искусством — искусством переживания, для которого экран есть только отражающая поверхность, а его материальным носителем является свет. Конечно, в данном случае свет не есть физическое понятие, но некоторое условие видимости переживаний.

Характерно, что когда Станиславский пишет об общении актера и зрителя, актера и актера на сцене, то он использует такие слова, как "лучеиспускание" и "лучевосприятие", как "излучение" и "влучение" (см. с. 413—414). Однако это вовсе не некий мистический или энергетический контакт, природа которого остается загадкой, а результат работы актера и совершенствования его техники. Станиславский озабочен именно актерской техникой, позволяющей этим процессам проявиться, участвовать в восприятии и общении. Он задается вполне конкретным вопросом: "нет ли в этой области какого-нибудь приема, своего манка, возбуждающего в нас невидимые процессы лучеиспускания и лучевосприятия, а через них усиливающего самое восприятие?" (с. 427). Именно поиск *приема* уводит его от мистического содержания игры (как некоторого почти божественного дара) и позволяет рассматривать игру как определенную *способность*. То есть игра так или иначе, но находит свое воплощение в теле актера, теле, которое является своеобразным экраном, где эмоции и чувства фиксируются во всей своей подвижности и неопределенности, в ускользающих микродвижениях, которые глаз не может контролировать, но которые

166

тем не менее продолжают участвовать в общении. Никакой человеческий глаз, никакое человеческое *видение* (слишком зависимое от культурных и психологических канонов восприятия) не дают такой возможности. А значит, когда Станиславский говорит о приеме, то его надо понимать не формалистически, как форму выражения, а иначе, поскольку с помощью этих приемов устраняется выразительность представления (*как сделано*), снимается акцент с той техники, которая апеллирует к правилам чтения сценических жестов (штампам), а открывается выразительность присутствия (некоторое "я есть" другого). Поэтому правильно было бы говорить не о приемах актерской игры, а о *приемах-способностях* (Станиславский использует слово "приспособление", имея в виду приспособление приема к общению, к самому себе), то есть не о богатстве технического аппарата, а о богатстве эмоциональной и аффективной памяти, проявляющейся в непрерывной работе случайной мышечной микроактивности организма, производящей не позы, не жесты, а *состояния* (см. с. 452).

"Нужен опытный глаз, чтоб не дать вам вывихнуться, приняв простую мышечную потугу за ощущение влучения и излучения", — пишет Станиславский (с. 431). Так в чем же опытность глаза? Опытность глаза — составная часть способности к игре. Это — способность к общению, к взаимоотношению с другим, когда взгляд проскальзывает мимо штампа, отсекая "мышечные потуги" (то, что зачастую мы наблюдаем в театре как эффектные приемы). Итак, то, что для Станиславского является пространством, где располагаются приемы театральной игры, — это коммуникация, отношение с другим (частный случай — собственное "я", или "я" как свой другой). Конечно, в коммуникации

участвуют и слова, и фальшивый наигрыш, и штампы, но его интересует прежде всего то, что за ними, а точнее - *между* ними, в невидимом пространстве перехода от одного читаемого жеста к другому, в своеобразном монтажном стыке. Отсюда стремление в спектакле уменьшить сценическую подвижность актеров, усадить их, ограничить в словах, а в упражнениях — знаменитое сидение на руках.

Ограничение мышечной активности - важный элемент психотехники. Одна из глав в книге называется "Освобождение мышц". Обратим внимание на следующий фрагмент этой главы: "На сцене надо смотреть, ходить,

167

говорить иначе — лучше, нормальнее, чем в жизни, ближе к природе: во-первых, потому, что недостатки, вынесенные на свет рамп, становятся особенно заметными, во-вторых, потому, что эти недостатки влияют и на общее состояние актера на сцене" (с. 214). В нем сконцентрированы некоторые крайне важные логические элементы системы Станиславского. Здесь сразу обращает на себя внимание парадоксальное на первый взгляд противопоставление жизни и природы. Что значит "нормальнее, чем в жизни"? В каком смысле человеческая жизнь ненормальна, если мы ее сравниваем с природой? Ответ, исходя из всего ранее сказанного, может быть таков: в своей повседневной жизни человек является заложником стереотипов поведения, он постоянно играет, он постоянно на сцене, хотя и не замечает этого, его действия и реакции уже шаблонны, и если он тянет их с собой на театральные подмостки, то там (в *свете* рамп) они проявляют всю свою фальшь. Именно стремление на театральной сцене подражать повседневной жизни приводит к "мышечным потугам". "Подражать" в данном случае значит именно "быть как в жизни", то есть изображать, представлять. Задача, однако, иная: быть лучше, чем в жизни. То есть выводить на свет только те состояния, которые еще не прочитываемы в качестве приемов. Другими словами, это можно назвать случайностями в игре, случайностями, в которых проявляют себя силы присутствия, или, в терминах системы - "правда". Эти микроправды существования незакреплены экраном (телом актера) в момент их проявления, хотя зачастую впоследствии становятся источником собственных штампов, то есть находят для себя некоторую форму мышечной памяти или даже — язык мышц. Этот язык неизбежно возникает, создавая форму зрелища, но задача системы в том, чтобы обнаружить возможность предъявления все новых и новых микродвижений для "несговорчивых чувств". Для этого необходимо учиться у природы (например, у кошек, как рекомендует Станиславский в книге), учиться расслаблению мышц. Только расслабленные мышцы дают возможность проявиться случайности, через которую проникает в представление переживание, или - "я есмь".

Доводя свою логику до предела, Станиславский хорошо понимал, что та идеальная актерская игра, которую он мыслит себе, не предполагает

168

ет дистанции, это игра абсолютной коммуникации, которую сразу же разрушает расстояние между актером и зрителем. Театральному актеру *приходится* утрировать, обращать внимание на детали, которые зритель порой не в силах заметить даже с первого ряда. "Нередко бывают актеры с прекрасными переживаниями во всех областях человеческого чувства, при очень хороших, верных приспособлениях. Но часто эти актеры производят большее впечатление только на интимных репетициях, когда режиссер и смотрящие сидят близко. При переходе на сцену, требующую большей яркости, те же приспособления бледнеют и не перелетают через рампу, а если и перелетают, то не в достаточно яркой и сценической форме" (с. 439). И надо признать, что эта проблема так и не была решена Станиславским в полной мере. Его теоретический посыл оказался гораздо радикальней возможностей театра. В своей теории актерской игры он вышел за пределы театральности. Зритель и рампа стали явными ограничителями его мысли. Его психотехника несостоятельна как школа актерской игры (сколько бы много актеров ни называли себя его учениками и последователями), поскольку она построена на кинематографических эффектах крупного плана и монтажа, эффектах, которые абсолютно нивелирует зрительный зал театра. Вопросы, как сделать переживания видимыми, не облекая их в штампы представления (или, что то же самое, ввести в театр крупный план), и как неизбежное обращение актера к штампам связать таким состоянием, которое заставит зрителя отрешиться от условности театральной игры (ввести монтаж), — эти вопросы так и остаются нерешенными. Ответ Станиславского (постоянные ежедневные психотехнические упражнения для открытия новых и новых приспособлений) остается недостаточным даже для него самого, признающего, что

"техника рождения приспособлений не богата средствами" (с. 451), что все равно "ярко блестят на сцене подсознательные приспособления" (с. 443), в то время как достигнутые путем упражнений на репетициях (осознанные) блекнут. Он идет дальше, стремясь отрешиться от театральной сцены вовсе, требуя (желая) включения работы подсознания в момент спектакля. Принцип своей системы он повторяет многократно: подсознательное через сознательное. То есть упражнения должны способствовать тому, чтобы

169

эмоции, переживания, чувства (сфера подсознательного по Станиславскому) актер был способен испытывать по заказу, в момент своего пребывания на театральной сцене, давая возможность состояться именно "бессознательным приспособлениям" (испускающим свет присутствия — "я есмь").

Кинематографичность мышления Станиславского не находила связей с фильмами его времени, когда такие элементы, как монтаж и крупный план, понимались прежде всего как технические средства работы с аппаратом и пленкой. Есть некоторые неочевидные связи с теориями кино (например, с фотогенией образов движения Эпштейна или "киноглазом" Вертова), но и они достаточно условны. Понимая монтаж и крупный план прежде всего как эффекты восприятия и даже как принципы мышления, которые кино лишь использовало с максимальной интенсивностью, и в этом смысле открыло их, можно уловить всю важность метафоры киноленты для Станиславского. Эта метафора становится своеобразным гносеологическим зерном его системы, структурируя ту динамику ускользания границы сцены, которая открывает путь к заколдованному психологией внутреннему порядку (душе). Без преувеличения можно сказать, что система находит в кино идеальную сцену для воспитанного в ее рамках актера. И наоборот, максимально эффективная игра киноартиста предполагает базовые принципы Станиславского как необходимый, хотя, возможно, и неявный элемент. Причем это справедливо в разной степени и для так называемого "психологического" (или реалистического) фильма, так и для экспериментального, эксцентризированного, театрализованного кино. Речь идет лишь о способах присутствия человека в кадре, его действиях, которые должны удовлетворять самым общим требованиям действия монтажа и крупного плана.

Например, когда речь заходит об эмоциональной памяти, то это не только связь воспоминания и переживания с памятью тела актера ("память всех наших пяти чувств"), но это еще и *отбор* (кадрирование) воспоминаний, из которых не все способны стать образами, быть воспроизведенными. Воспоминания, которые, повторяясь, производят вновь и вновь переживание, - вот основа того образа, который вносит случайные отклонения в шаб-

170

лоны повседневных действий и ритуалов коммуникации (см. с. 352-353). Для этих образов нет зрителя, поскольку все они - отклоняющиеся, ускользающие, случайные - являются теми силами присутствия, которые располагаются между знаков чтения (представления). Это - слабые аффекты тела, которые, в отличие, например, от трюков биомеханики, не могут найти в театре способ своего предъявления, свой крупный план. Но даже если мы предполагаем идеального зрителя (а теория Станиславского потому и теория, что он постоянно предполагал именно идеального зрителя), наделенного своего рода механическим киноглазом, то их все равно недостаточно. Необходима их выстроенность (серия), их отбор, структурирующий целое, то, что Станиславский называет "сквозным действием" или "сверхзадачей", а мы здесь — монтажом. То есть кадр и монтаж являются не кинематографическими приемами, а метакинематографическими элементами, из которых складывается иной тип образа (образа-переживания или образа-воспоминания вместо образа-представления).

Подведем некоторые итоги. В своей теории театральной игры Станиславский подходит к более общим вопросам, выходящим за рамки только театра как зрелища. Эти вопросы связаны с тем, где проходит граница сцены. И этот вопрос чрезвычайно существен и для кино, и для современного искусства вообще. Больше того, этот вопрос может быть поставлен и как отыскание границ субъективности. Именно пределы "я" мыслит Станиславский, постоянно пытаясь смещать границу сцены от пространства представления (данного нам в конкретных подмостках, свете рамп, отделяющей актера от зрителей, или даже в теле самого актера, в его жестах или, можно продолжить, в некоторых визуальных образах, на которые ориентирована и живопись, и отчасти кино) в сторону переживания. Причем последнее Станиславский в своей системе пытается

максимально депсихологизировать, то есть лишить "я" права безраздельного владения собственными эмоциями. Именно этот момент, когда актер фактически имеет дело с собственной эмоцией опосредованно, то есть с некоторой психотехникой повторения эмоции через воспоминание, через телесную (мышечную) память, делает систему Станиславского крайне ограниченной в применении: она ориентирована не на подражательную практику, не на наблюдение, не

171

на воспроизведение как представление, а на практику воспоминания, в которой переживание становится оболочкой "я", чем-то внешним, что можно показать напрямую, вне представления. Эта ситуация и есть то, что мы называем здесь "присутствием". Но это вовсе не центрированное присутствие-в-мире, а присутствие-себя-как-другого и в конечном счете *для другого*. Понимаемое таким образом переживание подводит нас к, может, главной и по-настоящему революционной идее Станиславского: через театр мы (для него прежде всего актеры) соприкасаемся с имманентностью самого существования. Говоря иначе, "сцена" - необходимый элемент нашего повседневного сосуществования с другими людьми, а вовсе не некое место, где начинается театр. Театр с его театральностью но, еще в большей степени, кино с его более завуалированной театральностью, приближают нас к "присутствию", когда многочисленные и обычно незамечаемые случайности каждодневного опыта вдруг становятся ощутимыми. Ощутимыми становятся те силы (общие образы-переживания), которые формируют "я" не в меньшей степени, чем индивидуальные представления.

Примечания

1. Здесь и далее номера страниц указаны по изданию Станиславский КС. Работа актера над собой. М., 1938. Курсив в цитатах принадлежит Станиславскому К.С.

Гипердокумент, или Свидетельство о жизни

Ленин по Александру Сокурову

Фильм Александра Сокурова "Телец" обращается к фигуре Ленина. Показан один из обычных дней жизни больного вождя в Горках незадолго до его смерти. После того как в предыдущем фильме Сокурова "Молох" был кинематографически воссоздан повседневный облик Гитлера, ленинская тема уже не кажется откровением. Это уже явно не только Ленин, но прежде всего некий сокуровский проект по проникновению в невидимую жизнь идолов. Однако рассматривать "Телец" только как продолжение проекта не совсем корректно по многим причинам. Во-первых, формального критерия (предъявления идола в качестве человека) явно недостаточно, что подтверждают и сами фильмы, которые даже в рамках этой общей темы скорее дают повод усомниться в ее принципиальной важности. Во-вторых, Сокуров — режиссер с вполне состоявшейся манерой и кинематографической позицией, что делает его последнюю работу включенной скорее в личный режиссерский проект, нежели в задуманную серию фильмов о вождях.

И наконец, Ленин в качестве персонажа - это больше, чем тема. Это -сложный комплекс социальных неврозов, который не так просто может быть нейтрализован политической беспристрастностью или незаинтересован-

173

ванностью взгляда. В случае с Гитлером ситуация была не такова, поскольку исторически и социально Гитлер уже давно наделен всеми чертами дьявола, что невольно вынудило "Молох" быть фильмом политическим в самой своей попытке концентрации на "человеческом" в том, что давно стало абстракцией, образом Зла. Ленин менее однозначен и как исторический персонаж, а уж тем более в своей советской кинематографической иконографии, где уже было совершено немало попыток его очеловечить. Поэтому акцент вынужденно, хотя и неявно, все-таки смещается в сторону от Ленина-человека, что так легко было бы усмотреть в фильме после "Молоха", в сторону Ленина-почти-уже-не-человека, полубезумного, больного, умирающего. Именно в этом переходе от жизни к смерти удастся найти то узкое пространство, где образ Ленина уходит, с одной стороны, от своей мощнейшей символической составляющей, а с другой — от всех тех многочисленных вариантов "живого" Ленина, созданных

советскими кинематографом, литературой и даже исторической наукой. (Надо признать, что ускользание привычного образа Ленина сделано Сокуровым мастерски, поскольку зрителю ни в один момент не дают забыть о том, что перед ним именно Ленин, очень похожий на того самого Ленина, к которому привык зритель, и гримом, и игрой актера Мозгового, тонко и ненавязчиво воспроизводящего все положенные актерские штампы, необходимые в данном случае.)

И возможно, что удача Сокурова заключается именно в том, что ему удалось сделать Ленина не столько одним из героев задуманной серии, сколько персонажем собственной кинематографической страсти, каковой с самых первых его фильмов была *смерть*¹. При этом подчеркнем, что смерть является именно и прежде всего *кинематографической* страстью Сокурова. Возможно даже, что эта постоянная настойчивость в освоении смерти средствами кино, это навязчивое стремление ко всему мертвому в мире, ко всему, что должно быть мертво, именно в "Тельце", как ни в каком другом сокуровском произведении, открывает те оживляющие силы движения, в которых фильм ежесекундно преодолевает смерть. Речь идет не только о разнообразных образах, в которых смерть присутствует в кадре, в которых она становится своего рода персонажем (трюком, сюжетом или

174 предметом изображения). Даже реальный труп в "Пайзе" Росселлини -это все-таки рассказ о заснятом трупе, способ его репрезентировать как мертвое. Даже документально заснятая смерть, названная Андре Базеном "онтологически непристойной" (для Сокурова, в свою очередь, непристойностью обладает вообще любая экранизация убийства), — даже она несет в себе столь мощный аффект, вызывающей к жизненным силам восприятия, что эта смерть делается в своей кинематографической воспроизводимости и повторяемости слишком указующей на силы жизни. На опыт существования в мире, в котором смерть — не здесь и сейчас, не в моменте нашего непосредственного восприятия, целиком занятого аффектом, но *где-то*. Можно сказать, что Сокуров всегда стремится приблизиться к этому "где-то", месту, всегда ускользающему от кинематографа. Он стремится сделать смерть эффектом кинематографического присутствия, а не зрелища. Это значит, что мы перестаем быть зрителями чьей-то смерти, то есть смерть становится самым условием нашего восприятия изображения.

Многочисленные документальные фильмы Сокурова, его интерес к фотографии в кадре, к фотографической составляющей самого кинообраза, постоянная попытка замедления движения, остановки плана — все это указывает на те способы, которыми режиссер пытается уловить смерть, явно ощущая недостаточность ее непосредственного показа. Однако — и это, пожалуй, самое важное — помимо формальных приемов, действие которых должно указать на тленность всего происходящего, всего наличествующего в этом мире, сама смерть обладает в кинематографе Сокурова особой ценностью. Или, другими словами, является не просто темой, не только интересом, но тем, что задает возможность прикосновения к смыслу существования посредством киноизображения.

Сам Сокуров неоднократно отмечает особую роль смерти в своих фильмах, предельно расширяя значение этой темы: "Тема смерти... для меня это настолько органично, что кажется, мы всегда были рядом с этой темой, что бы ни делали. Эта тема, постоянная погруженность в нее - на мой взгляд, главное, что выражает суть и достоинство российского искусства. То, что, по-моему, отличает российское искусство, в самых достойных его образцах, от всего мирового искусства, от западной культуры"².

175 Итак, смерть для Сокурова является не просто темой, но тем, что задает возможность обладать ценностью, быть причастным к культуре, к искусству, иметь *свой взгляд*. Возможно даже, и это прочитывается во многих высказываниях режиссера, что смерть и кино оказываются в чем-то синонимичны. Кино для него — некий рубеж, в котором искусство не может обрести себя заново, — вещь опасная, сигнализирующая о прерывании важнейшей культурной (для Сокурова - литературной) традиции, традиции Слова. То есть в кино он находит такой предел субъективности (невозможность стать автором, человеком, этическим существом в полном смысле слова), где все еще сохранившиеся элементы культурной традиции ("истинные ценности") должны исчезнуть, чтобы появилась возможность взгляда (иного искусства) в отсутствие Слова. Такая позиция, в которой совмещаются крайний консерватизм и рефлексивность в отношении радикальной новизны кинозрелища, несет в себе очевидное противоречие,

оказывающееся для кинематографа Сокурова крайне продуктивным: через образы, омертвляющие восприятие, ищется путь к субъективности в рамках кино. Действительно, кино как зрелище отдано на откуп удовольствию в гораздо большей мере, чем смыслу. И это удовольствие не дает зрителю возможность пребывать в труде восприятия, труде понимания, столь ценном для Сокурова. Для него кино слишком на стороне удовольствия, и он постоянно рефлексировал этот разрыв с традицией высокого искусства.

Именно это обстоятельство примиряет с колоссальным нарциссизмом, свойственным почти всем фильмам Сокурова. Это уже не просто манерность, многозначительность и даже порой высокомерие, но некая попытка *самосохранения* в качестве "я", в качестве имеющего смысл, субъективности, способного на высказывание, противостоящее естественному эротизму кинозрелища. Следует особо подчеркнуть, что речь не идет о нарциссизме как свойстве личности Сокурова. Нарциссизм здесь скорее невротическая функция самой культуры, которая обнаруживает себя в его фильмах именно в силу вполне определенной позиции режиссера. Это функция, в которой проявляет себя охранение целостности субъекта от посягательства всевозможных навязчивых невротических симптомов, из которых складывается бессознательное. Когда же речь заходит об искусстве,

176

то невроз должен быть сублимирован, то есть сексуальные и бессознательные влечения должны быть заново обнаружены в некотором объекте, обладающем несомненным значением, целостным значением, то есть в объекте, неотличимом, в момент его предъявления, от собственного смысла (означаемого). Таковым объектом является смерть. Именно она воплощает в себе тот невозможный опыт субъективности, который тем не менее указывает нам на то, что сама категория опыта должна быть расширена. Опыт оказывается не только опытом моего сознания, моего восприятия, моего собственного "я", но также и даже в большей степени "несобственным", всегда принадлежащим другому, прочерчивающим границу субъективности.

Обратимся теперь к фильму "Телец". Здесь пересекаются две линии смерти. Одна — сюжетная, где Ленин-персонаж дан как умирающий, дан в физическом ожидании смерти. Это — линия действия, объективирующая смерть в повествовании. Действием при этом является сама болезнь, ее развитие, ее подспудная работа в теле, ее работа по устранению тела, последним, что связывает образ Ленина с человеческим в мире. Другая линия — выразительная, где смерть выступает как определенный способ отношения к изображению и к повествованию. Собственно, именно в этом случае мы имеем дело с кинематографическим аспектом фильма, с попыткой использования кинематографа в качестве некоего подобия ритуала, сакрализующего смерть.

Остановимся на этом несколько подробнее, поскольку именно здесь сосредоточено то, что позволяет Сокурову, при всем его "теоретическом" небрежении кинематографом, быть именно кинематографистом и то, что отличает его "Тельца" от многих предыдущих лент, отмеченных определенным буквализмом в передаче смерти.

Прежде всего отметим особый эффект, достигаемый фильмом, который можно назвать "псевдодокументальностью", поскольку он, конечно, не документальный в прямом смысле слова. Возможно, даже лучше было бы говорить о его "гипердокументальности". Действительно, мы помним, что смотрим художественный фильм, постановочный во всех мелочах — от интерьера до актерского грима, от избранной живописной манеры до деталей в повествовании, которые могут быть только выдуманными. Но при

177

всем при этом странным образом достигается ощущение подлинности происходящего. Ощущение присутствия при документировании незадокументированного, исключенного из памяти, забытого, утраченного. Это связано с особым отчуждающим характером взгляда кинокамеры, чем постоянно пользуется Сокуров, особенно в неигровых лентах, и что стало частью его стиля. Речь идет прежде всего о таком эффекте, который акцентирует не изменчивость кинообраза, его связь с движением и действием, а момент фотографичности, сохраняющийся в образе на киноплёнке вопреки движению.

Использование фотографий в сокуровских фильмах, использование им архивных материалов, кадров и эпизодов из старых фильмов — все это не только дань увлечению документалистикой. Как раз наоборот, документальное кино — один из естественных способов существования Сокурова в рамках кино. Однако в этом способе существования не может полностью реализоваться его амбиция. Амбиция же заключается в том, чтобы не использовать нечто (фото- или киноизображение) в качестве документа, но *создавать*

документ. Причем не документ времени или эпохи, каковым вполне может стать любой фильм, но создавать фильм в качестве вневременного документа, имеющего отношение к универсальным категориям существования в мире. Такова, в самых общих чертах, онтология по Сокурову, и смерть как универсальное означаемое играет в ней первостепенную роль.

На связь, существующую между фотографией и смертью, указывали и Андре Базен ("Онтология фотографического образа"), и Ролан Барт ("Camera lucida"). Базен видел в фотографии отголоски древнейшего стремления человека к предъявлению мертвого в качестве живого, то, что он назвал "комплексом мумии". И Барт также связывает фотографию с культом мертвых, указывая на момент театрализации, когда живые (актеры) разыгрывают роли покойников, обозначая свое пограничное положение между жизнью и смертью с помощью грима. "То же самое, — пишет Барт, — я обнаруживаю в Фотографии. Это искусство, сколь бы ни исхитрились сделать его живым (яростное желание «сделать живым» есть не что иное, как мифическое отрицание страха перед смертью), сродни первобытному театру, Живой Картине, изображению неподвижного загримированного лица, за которым угадывается мертвец"³.

178 Когда мы имеем дело с документальным кино (опуская при этом столь распространенное противопоставление документального и игрового фильма как ориентированных, соответственно, на правду и вымысел), то его документальность сосредоточена в очевидной ориентации на фотографическую природу документа, на то в документе, что не может быть изменено в силу его причастности смерти. Такой документ своим наличием отрицает идею изменчивости, тем самым вводя в сферу восприятия онтологию присутствия, заставляя восприятие быть неявно подчиненным уверенности в том, что если я и не могу ухватить момент настоящего ("здесь и сейчас") в акте восприятия, то уж в прошлом эти моменты были наверняка ("это было", — всегда говорят документ и фотография, и это их высказывание является своеобразным "свидетельством о смерти" объекта). Однако вводимое таким образом присутствие времени субъективности, времени "здесь и сейчас", совершается вторым ходом: восприятие культурно обучается тому, что оно располагается в настоящем. Но ведь уверенность в документе ("это было") создается особым культовым (или культурным) отношением к смерти. Только умершее наделяется "несомненным" значением, поскольку обладает значением-в-себе, навсегда закрепленным неподвижным смыслом своего выражения⁴.

Вернемся, однако, к специфической образности "Тельца". Гипердокументальность этого фильма заключается как раз в том, что в нем сохранена ориентация на фотографию как образительный источник, но при этом "работа смерти" выведена на первый план. И эта "работа" уже не есть плод частного субъективного переживания, когда вводится другой, чья смерть является *утратой* и косвенно указывает на конечность моего собственного существования, что порождает ситуацию печали⁵. Фильмы Сокурова до сих пор были отмечены определенной скорбностью, и это свидетельствовало о том, что смерть все еще ощущалась им в рамках некоторого ритуала (психического или культурного), предъявляя себя в качестве образа. Именно поэтому вполне правомочно было говорить о "работе скорби" и исследовать утрату, порождающую эту скорбь. Но в случае с "Тельцом" это уже не совсем так. Возможно, это один из самых негрустных (чтобы не употреблять слово "радостных") фильмов Сокурова именно по-

179 тому, что утрата высших ценностей, провоцировавшая его кинематографический опыт, отошла здесь на второй план, а на первый вышла анонимная и невидимая работа самой смерти, не влекущая за собой никакой утраты, никакой печали, а, напротив, самым актом работы удостоверяющая жизнь, уже обреченную, уже бесполезную, во всей ее бессмысленности. В этом-то и обнаруживает себя гипердокументальность: невероятное обретение живого в том, что было только техникой репрезентации, только ритуалом.

Эффект гипердокументальности оказывается возможен именно в кино, поскольку через изменчивость образа, его подвижность даже мертвый объект в кино оживает, что добавляет к его зафиксированной ценности еще и силы присутствия, которые не имеют отношения ни к исторической, ни к политической, ни к какой бы то ни было иной реальности, но при этом несомненно воздействуют на зрителя. И это воздействие требует осмысления.

Обычно, когда мы имеем дело с фильмами на исторические темы, то важную роль

играют знаки времени, вещи в кадре, узнаваемые лица персонажей, являющиеся такими же вещами и знаками времени. Причем не важно, выдуманы эти детали или нет, важно лишь, чтобы они соответствовали некоторой привычке восприятия прошлого кинозрителем. Так возникают экранизации давних исторических событий, но подобным же образом создаются и ретро-фильмы. Разница лишь в том, что последние используют уже опыт самого кинематографа в предъявлении знаков времени. У Сокурова мы имеем дело с совершенно особой ситуацией. Здесь, конечно, в должной мере соблюдены реалии 20-х годов, но совершенно очевидно, что не они создают тот документальный эффект, о котором идет речь. Несомненно, более существенными оказываются лица. Лица Ленина, Сталина, Крупской, лица, давно превратившиеся в иконические знаки, лица, сама мимика которых давно превращена в набор клишированных кинематографических знаков. Эти лица исторически обезличены настолько, что даже их фотографии уже не говорят "это было". Кажется, что они умерли еще до того, как их сфотографировали.

180

Когда были опубликованы рассекреченные фотографии больного Ленина в Горках с безумным "неленинским" взглядом прямо в камеру, то это была лишь конкуренция документов. Сокуров делает шаг куда более радикальный. Он сохраняет Ленина во всей его схожести с фото- и киноперсонажем советской эпохи, схожести, слегка затронутой болезнью. При этом он приближает лицо к зрителю настолько, что в восприятие вторгается подвижная плоть тела. Бугристая кожа, пигментные пятна, прожилки на лице Ленина — то, что мы никогда не предполагали увидеть, то, что не является документом, не хранится ни в каком архиве. То же можно сказать и о спутанных невымытых волосах Надежды Константиновны, о ее мимике в момент, когда она рассматривает свои дырявые чулки, об агрессивно рябом лице Сталина (про эту рябизну мы только знали, а теперь видим ее вблизи такой "как она есть"). Лица, которые были только знаками политической и исторической иконографии, вдруг обретают плоть. Это очень напоминает воскрешение из мертвых, превращение трупа в человека, но скорее мы все-таки присутствуем при настоящем архаическом театре. Правда, здесь сам кинематограф становится средством мумификации, способом наложить маску, используя не только привычный грим (а он, кстати, в фильме выполнен настолько тонко, что почти не цепляет взгляд), но и другой, особый грим, сформированный привычно опредмечивающим лицо, омертвляющим его взглядом, в котором восприятие почти целиком отдано на откуп сознанию. И за этой маской уже только кинематограф может обнаружить жизнь (тела актера) в ее непосредственной данности, несмотря на вымысел, грим, гримасы актерства, несмотря на всю возможную ложь, на которой строится миметическое отношение искусства и реальности.

Надо сказать, что опыты с "воскрешением" не новы для Сокурова. Это касается и фильма "Молох", но в еще большей степени "Круга второго", где Чехов оживает буквально. То есть, помимо всех прочих мотивов, о которых, кстати, сам Сокуров предпочитает говорить мало и сдержанно, нельзя не обратить внимание на его желание сделать мертвое живым, желание, реализующееся в "Тельце" наиболее полно. К этому располагает и образ Ленина, совмещающий в себе частное мертвое тело (документально предъявленное в виде мумии в Мавзолее) и "вечно живое" учение.

181

Сокуров кардинально меняет эту диалектику мертвого и живого в образе вождя. Для него жизнь и вечность несовместимы. Смерть же им крайне эротизирована, захватывает целиком его внимание, притягивает, драматизирует всякий раз заново его кинематографический опыт. То есть смерть является для Сокурова большим опытом существования в мире, чем жизнь, так как именно она задает условия отношения к жизни, являясь первичным переживанием мира. В каком-то смысле смерть оказывается единственным переживанием, единственной данностью в мире видимостей, в мире симулятивного повседневного действия, в мире непрерывного и бессмысленного потребления удовольствий, нашедшего свое воплощение в кино.

Где же место жизни в фильмах Сокурова? Его очень непросто определить, поскольку живое лишено всяких либидальных характеристик. "Живое" — случай. То, что не требует мумификации. Он говорит: "Снимая фильмы, мы исходили из того, что смерть — вечна, а жизнь — временна. И все, что происходит вокруг, отражает борьбу жизни за жизнь"⁶. Это очень симптоматичное высказывание. И хотя оно сделано по поводу фильма "Молох", но вполне относимо и к остальным сокуровским картинам. Действительно, для Сокурова жизнь имеет почти биологический характер. Она природна, она — то, что движется

борьбой за выживание, и libido — часть этой борьбы.

Ленин в "Тельце" изобразительно дан именно как существо природное. В силу болезни, в силу поражения ума он отделяется от своего образа, становясь не столько человеком, сколько существом, в котором автор пристально выделяет последние всплески жизни. В них он уже ближе к растениям и животным, чем к человеку. Сокуров ни на секунду не возвращает Ленину "человеческое" (хотя можно предположить, что неявно подразумевает возможность именно такой интерпретации). Он пристально фиксирует Ленина как биологический (а не политический или исторический) факт. И если Гитлер был сведен к обывателю (и это было все еще политической интерпретацией), то Ленин подвергся куда более радикальной редукции. Ленин - всего лишь проявление жизни, одна из жизненных форм, разыгрывающих свой частный спектакль в театре смерти.

182

Примечания

1. На это обращают особое внимание в своих анализах фильмов Сокурова М. Ямпольский и С. Добротворский (В кн.: Сокуров. Сеанс-Пресс, 1994). Об аспектах, связанных с психоаналитической трактовкой смерти применительно к кинематографической манере Сокурова, см.: Подорога В. Молох и Хрусталёв (материалы к новейшей истории "петербургского текста") // Искусство кино, 2000. № 6.

2. Сокуров А. Главным искусством по-прежнему остается литература...// Киноведческие записки, 1994. № 23.

3. Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 52.

4. Этот мотив позволяет говорить о том, что феноменология, рассматривая феномен как "само себя в себе показывающее" (Гуссерль), фактически имеет дело с мертвым объектом. Только мертвые объекты (документы существования) предоставляют нам возможность сохранять свою субъективность во времени. Самосохраняющийся субъект — таков продукт феноменологии. При этом уверенность в "это было" (историчность) оказывается не связанной с тем, что "это было не со мной" (или, точнее, что "это было" — всегда уже не мой опыт), поскольку интериоризируются в том числе и отношения интересубъективности. Другой оказывается всего лишь участником феноменологического отождествления с объектом в акте восприятия. А это и есть то, что мы ранее называли нарциссизмом.

5. Фрейд в статье "Печаль и меланхолия" (Trauer und Melancholie) вводит понятие Trauerarbeit, которое на русский язык можно перевести и как "работа печали", и как "работа скорби". С помощью этого понятия он описывает психический процесс, в котором "я" обучается жить с утратой, устанавливает дистанцию по отношению к утраченному объекту.

6. Интервью "Общей газете" (1999. № 17).

183

Часть III. Советский фильм: неродившееся кино



Мы знаем, что в России была эпоха великого кинематографа. Это было давно. В далекие 20-е годы. Позже возник "высокий стиль" соцреализма, который также стал неотъемлемой частью советского кино. Но и ему суждено было исчезнуть еще в советское время.

Смена эпох и стилей - дело историков. Они при случае могут указать на преемственность, хотя это и небезопасная вещь — преемственность. Порою кажется, что из более поздних советских режиссеров мало кто, почти никто, — может, только Пелешян — имеет более или менее отчетливую связь с традицией великого кинематографа. Некоторые (Ф. Альбера) считают, что можно назвать еще и Годара. И это суждение скорее справедливо, нежели юмористично. Наверное, при желании можно найти и последователей "высокого стиля". Тем не менее традиция явно не выстраивается. Похоже, следует принять в качестве неизбежного вывод о том, что советский фильм последних десятилетий — это другое кино, уже почти никак не соотносимое с тем, что принято называть "советской школой".

Фильмы быстро стареют. Этому факту никак не противоречит то, что существует кино, которое не устаревает. И это кино — не отдельные фильмы. Просто есть различия, на которые сразу хотелось бы обратить внима-

187

ние. Они становятся существенными, как только мы имеем дело с объектом, не вписывающимся в "школу", "направление", "традицию" и вместе с тем обладающим какими-то неочевидными, но несомненными собственными признаками, которые мы еще не осознали как общие, как принадлежащие особому чувственному строю еще не имеющему (а может и не требующему) слов для самоописания. В данном случае имеется в виду, возникший уже после "великого кино" и "великого стиля" советский фильм, некоторый его обобщенный образ, сформированный разнородными эффектами восприятия.

Вернемся к неочевидным различиям, которые заданы словно случайно. Их два: между кино и фильмом, между старением и устареванием. Различия эти несущественны до тех пор, пока мы не акцентируем внимание на той слабой ноте, которая позволила нам сделать из различия предмет для разговора. До тех пор пока мы не ощущаем, что слово "кино" лучше передает целостность, а "фильм" — частность, что "старение" связано с историей, заявляющей о себе в каждый момент, а "устаревание" предусматривает лишь одну точку — настоящее, настоящее нашего чувственного восприятия.

Итак, после того, как закончилась эпоха советского кино, началось время советского фильма. Достаточно бессмысленно проводить какой-то конкретный исторический рубеж, хотя есть такие ленты, что каждый кадр в них — это напоминание о конце того замечательного феномена, каковым было советское кино. Просто в данном случае "конец кино" — всего лишь забвение особого пафоса, и прежде всего пафоса Великой Истории, того пространства, где возможно развитие, сознательное преобразующее движение.

Динамику величия очень трудно поддерживать, поэтому "школы" существуют недолго. Однако история загадочным образом складывается именно из них. Эти недолговечные импульсы киносознательности, киноактивности диктуют свою логику. Диктуют ее самой истории кино.

Но, помимо истории кино, есть множество фильмов, или вовсе лишенных претензии на величие, или в силу каких-то причин неспособных предъявить этот порыв. Для них

такая история — невозможность родиться.

188

Ведь фильмы слишком быстро стареют. Иллюзия, что фильм рождается во время съемки, во время премьеры, во время вручения премии его авторам. Рождение фильма происходит тогда, когда он становится кинематографом. Иными словами, обретает возможность быть историей, быть всегда современным, не стареть, а всего лишь устаревать, архаизироваться, покрываться патиной величия, еще более удостоверяющей ценность.

Легко заметить, что слово "стареть" здесь всего лишь смягчающий синоним слова "умереть". По отношению к литературному произведению "умирание" - более точная характеристика, но фильм обладает особой живучестью визуального, когда сама старость легко превращается в самодостаточный эстетический, орнаментальный элемент, не требующий многих условностей, какие необходимы, например, для восприятия литературы.

Задаваясь вопросом, что такое для нас сегодня советский фильм, то первое, на что мы должны решиться — забыть Эйзенштейна, Вертова или Пелешяна. Забыть имена. Забыть кино. Попытаться оставить вибрирующий, ускользающий образ фильма в своей обобщенности. Это — естественный путь к осмыслению истоков формы и даже истоков того, что еще не оформилось. Никакой конкретный фильм не должен заслонить своей притягательностью те особенности, которые присущи советскому фильму в целом. Если они вообще выделимы.

Дело в том, что для проведения элементарного анализа того, что такое есть "советский фильм", необходимо показать дистанцию, некоторую зону собственной неуязвимости, непредвзятости своей эмоциональной и психологической проекции. Но между тем "советский фильм" - это как раз тот визуальный материал, который определенным образом формировал и нашу киночувственность. Мы обречены на некоторые автоматизмы, навыки смотрения. Не будь их - наше отношение с собственным кинематографом было бы столь же усложненным, как и восприятие этих фильмов иным зрителем, воспитанным иной визуальной средой, то есть было бы слишком этнографичным. С другой стороны, есть какие-то условия, которые позволяют именно такому кинематографу, а не какому-либо еще, быть нашим.

189

Где-то в 60-е закончилось время эпоса. Это можно связывать с разными вещами. Например, с распадом, разложением идеологии, всегда очень близкой к любому искусству, а особенно к такому массовому, как кино. Но генеалогия события в данном случае не столь важна и мало что добавляет, поскольку и так очевидно, что "советское возвышенное" постепенно покидает экран. Последними фильмами, в которых сохранились образы возвышенного, еще как-то связанные с символической канвой идеологии, оказались "Летят журавли", "Баллада о солдате" и "Застава Ильича". Их романтический посыл еще пытался выйти за границу частного, единичного, создать из элементов видимой реальности символическую картину, эту реальность дополняющую. Все это — еще "фильмы сознания", в которых ясное сообщение требовало четкости киноязыка. Это фильмы эпохи оттепели, которые находили в формальных и стилистических открытиях новизну социальной свободы. Но только тогда, когда оттепельное освобождение прервалось, мы можем начать говорить о "следе свободы", оставленном в кино этим периодом. (Это проявилось не только в знаменитом новаторстве камеры Урусеvского, но в возвращении открытий советского авангарда 20-х годов в области монтажа, ракурса и крупного плана, то есть в своеобразном "возвращении формы".) Собственно, "след свободы" и есть то, что имманентно кинематографу, что сохраняется в нем в качестве той черты, в которой советское в качестве опыта обретает себя, поскольку оно уже не только идеологически возвышенно и не только негативно (в зависимости от ценностной позиции), но оно уже имеет характер повседневного существования.

В "Июльском дожде" Марлена Хуциева на первый план выходят уже не значимые иконографические элементы, но скорее бессознательные, чувственные, как раз и формирующие тот образ-воспоминание, который оставляет после себя картина. В этом смысле фильмы 70 — 80-х словно сразу же рождаются несовременными. Они, сами того не подозревая, вовлекают в особую атмосферу, где рациональное слишком поверхностно и незначимо, где язык кино как язык воздействия на зрителя уступает место иной коммуникативной реальности, которая всегда "до языка", в некотором стихийном наборе

видимостей, избыточных по отношению к повее-

190

вованиям, для пересказа которых они привлечены. Это странный реализм. Реализм на грани чувственной достоверности и особой неправды языка, прежде всего кинематографического. Его даже можно принять за непрофессионализм, поскольку собственно технические кинематографические элементы (монтаж, ракурс, освещение и т. п.) здесь оказываются незначущими. Но этот кажущийся "непрофессионализм" есть также и определенный невротический элемент советского фильма, создающий и обуславливающий его неповторимую, и всегда узнаваемую, динамику. Динамику пустот, фигур отсутствия, хаотизмов. Динамику, где не существует того аффекта, о котором мечтали Эйзенштейн (аттракцион) или Хичкок (suspense), поскольку привычно аффективна сама реальность, видимость, не позволяющая языку состояться.

Все попытки выявить некоторую форму устойчивости такого феномена, как "советский фильм", приводят к тому, что надо постоянно расслаивать собственное впечатление и не спешить с употреблением слов. Вот, например, я уже готов произнести слово "убогость" применительно к советскому типу выразительности в фильме. Сильное и обидное слово, но используется оно в данном случае не в качестве оценки. Это — результат перепроверки восприятия, выделения в нем разных уровней, обнаружение в нем некоторой зоны "друговости", иностранности, необходимо проникающей в связи с тем, что кино несет в себе некий универсализм, способность к пониманию другими людьми и народами (именно этот универсализм тщательно разрабатывается Голливудом), а значит, в киновосприятие всегда проникает другой тип киновыражения, даже если он тщательно цензурирован. Итак, следует отдавать себе отчет в том, что эмоциональная вовлеченность, которую я как зритель испытываю, становится иной, когда я возвращаюсь к виденному ранее в воспоминании. Неустойчивая эмоция воскресает в вариациях, обретает неожиданные связи, дополняется какими-то фактами. А это, в свою очередь, отвлекает от впечатления, которое почему-то сохранилось, хотя очевидно, что это давно и далеко уже не те эмоции... Так вот, впечатления, некоторые почти неуловимые образы-восприятия, благодаря которым моментального взгляда на экран оказывается достаточно, чтобы

191

убедиться — "советский фильм", именно они подсказывают слово "убогость". В это слово вложено ощущение странной изобразительной пассивности, почти нищеты, удивительная тусклость освещения, выцветшее изображение, дешевые декорации... Именно визуальная апатия, кажется, и есть то, что приводит во взаимодействие различные фигуры отсутствия, то есть те элементы изображения, которые противоречат цельности зрелища, разлагая изображение на мельчайшие хаотические единицы. Эти хаотизмы не являются знаками или символами, по ним не читается кинокартина, они воздействуют как среда, где язык еще только должен состояться. Именно в визуальной апатии сконцентрирован подавленный негативизм, полное отсутствие внимания к той самой реальности, которую приходится показывать. Это как бы "внимание поневоле". Здесь не заметить интереса к абстрактному, к миру идей и идеалов, ушедших вместе с "кинематографом возвышенного". Также не удерживается и интерес к самой жизни, который зачастую просто зачеркивается социальной цензурой или заранее ее учитывает. У взгляда будто бы вовсе нет точки закреплённости: каждая вещь готова исчезнуть, истлеть в момент ее рассматривания. Специфическая свето- и цветобоязнь советского фильма — только отчасти связана с плохим качеством пленки и бедностью киноиндустрии (и на "Кодаке" эти эффекты сохраняются). Так случилось, что плохая пленка оказалась лишь подходящим носителем для этого кино, для которого "вся жизнь — тление, пустое или опустошенное место" (Мережковский о России). И это вовсе не результат качества технического или профессионального. Напротив, этот оседающий в восприятии сумрак изобразительности исходит от самих вещей, от того быта, который проникает в киноповествование под маской реальности.

Есть какой-то особый реализм советского фильма, к которому мы здесь пытаемся подступиться и который, собственно, и является тем, что привнесено в наше кино оттепелью, этим периодом, когда правда стала возможностью. Реализм, понимаемый в данном случае не как направление в искусстве и не мимикрирующий "под реальность" стиль, а особая ситуация, может быть социальная или — скорее всего социальная, которая находит

192

свое воплощение в незначительных деталях самого изображения. Незначительность их в момент просмотра фильма обусловлена их привычностью, сформировавшимся уже автоматизмом их *невидения*, работающим механизмом исключения. Результат этой невротической социальности превращенной в изображение, причем изображение тлеющее, выцветающее, исчезающее в сам момент восприятия, оказывается удивителен и странен: образ советского фильма словно лишен самого главного - ощущения видимости, возможности связать его с неким представимым целым. Этот образ распадается на серии из названий конкретных фильмов конкретных режиссеров, на редкие стилистические и изобразительные удачи. Каждый из нас может легко перечислить эти отдельные эпизоды той киноэпохи. Но они остаются всего лишь фактами, теми самими исключениями, из которых потом делается история. Например, история кино.

Все те особенности, которые здесь описываются как фигуры отсутствия, как пустотная динамика, как превращенная социальность — не просто конкретные фиксируемые кадры, изображения или их прочтение. Это — условные элементы, которые, может быть, временные, промежуточные и не совсем точные, но они необходимы для отыскания особого советского кинореализма, постоянно не находящего для себя завершенной формы.

Вообще традиционно реализму (а русскому — особенно) свойствен удивительный скептицизм. (Например, знаменитый русский нигилизм XIX века был его крайним проявлением.) Но, пожалуй, так сильно, как в кинематографе конца социализма, он никогда не проявлялся. Возможно, это связано с тем, что реализм всегда и прежде всего — нравственная позиция. Он фактически утверждает, что есть такая "правда", предъявление которой уже самодостаточно, что нет языка "правды", что сама "правда" не имеет структурных элементов. В этом смысле дискурс реализма — нравственность, скрывающая свои формальные основания. Поэтому любой реализм имеет всегда тяготение к бесформенному, к материалу, где хаос, распад, аффект явлены наиболее зримо. Именно в таком режиме воспринятая "правда" лучше и естественнее скрепляется логикой нравственности, неким словом, рожденным вне хаоса. Скептицизм же есть проявленное ощу-

193

щение зыбкости позиции. Это способ завуалировать основания. Особенно это очевидно именно в России, где быть реалистом было почти всегда в том числе и политическим жестом.

В советском фильме визуальная апатия и изобразительный негативизм - те же варианты реалистического скептицизма, но с той разницей, что сама нравственность здесь погружена в хаос. Этому реализму незачем скрывать свою форму, поскольку он сам и есть собственная форма. Никакая "правда" здесь невыделима и недостижима. И это проявляется в том пессимизме красок, освещения, монтажа, о котором шла речь. Этот мир лишен права высказывания, но лица и предметы, попадающие в кадр, впитывают в себя, помимо экранной истории, также и не могущую высказаться историю времени и страны. История словно застревает в изображении, мешая ему развиваться, двигать сюжет, быть коммуницирующим. Чтобы создать из этого материала кинематограф, надо воссоздать киноязык заново, так, будто кино только родилось, и родилось вот с такими немymi антифотогеничными образами-воспоминаниями, отрицающими чувственную свободу первых фильмов братьев Люмьер. Отрицающими полноту и уникальность естественного восприятия. "Мой друг Иван Лапшин" (реж. А. Герман) — попытка этого "нового" кино, которое так и не родилось, оставшись лишь возможностью. Которое, впрочем, и не может родиться, поскольку всегда уже старое, отсылающее к образам памяти, помнящей мир иным. "Познавая белый свет" (реж. К. Муратова) - попытка эстетизации в рамках убогости, демонстрация того, что лирический опыт кинематографа (а опыт "советского" с необходимостью также и лирический) преодолевает эстетику произведения; ему не требуется быть высказыванием, ему не требуется быть "ценным" и оцениваемым. В своей нищете и убогости, в своем "непрофессионализме" он открывает коммуникативные образы, которые ближе к природе кино, чем к искусству. Однако эти фильмы Германа и Муратовой лишь в наиболее отчетливом виде воплотили те тенденции, которые мы попытались описать, тенденции, напрямую связанные с той "революцией повседневности", которая произошла именно в период оттепели.

Неархивируемое

О рецепции иностранного фильма на советском экране

Всякий раз, когда речь заходит о коллективной памяти (как некой форме общего опыта), то вовсе не праздным оказывается вопрос о том, как, собственно, она функционирует. Каковы те механизмы отношения общества с собственным прошлым, благодаря которым мы вообще можем говорить о некой "коллективной" памяти? Или - как мы вообще можем говорить о памяти применительно не к отдельному индивиду, а к коллективу? Ведь в этом случае память оказывается элементом культуры, то есть некоторым способом закрепления (в архиве, в записи) определенных знаков, в которых то или иное сообщество определяет себя как субъект культуры. Такой подход влечет за собой очень существенные ограничения в анализе, ибо неявно подразумевает организацию коллективных образований, сообществ, как базирующихся на определенной культурной доминанте. В отличие от субстанциализации по принципу биологическому (чем обычно занимается психология народов, этносов, рас), здесь возникает иной тип субстанциализации, основывающийся на приоритете культурного отношения, то есть отношения, в котором как раз и формируется тот или иной тип коллективности.

Однако, помимо памяти как некоторой формы закрепления общности в культурных знаках, можно предположить, что имеет место и другой

195 тип отношения с прошлым — не через знаки, связывающие воедино исторический опыт и уже приданный ему смысл, а через образы, в которых опыт и смысл так и не сомкнулись.

Когда появляется кино, то различие между этими двумя типами коллективной памяти проявляется более наглядно. С одной стороны, в кинематографе фиксируются знаки времени, знаки эпохи, в которую был сделан тот или иной фильм, фиксируются они не только на уровне иконографии, но и в способах выражения (в монтаже, свете, способах движения камеры и др.). С другой стороны, образы, создаваемые кинематографом, не сводятся только к изображению и к приемам работы с ним. Не сводятся они полностью и к риторическим тропам. Скорее это некие "следы времени", проявляющие себя даже тогда, когда все знаки молчат. То есть это не только видимые образы и не только определенные формы восприятия, но то, что включает зрителя в коммуникацию — некие незамечаемые микроаффекты повседневного существования, где статусом присутствия наделен не человек в качестве субъекта, но *другие*, совершающие такие же действия, так же воспринимающие, так же говорящие и видящие. Эта общность не исходит из общности культурной или биологической, она связана с тем, что коммуникация как некое первичное отношение к другому, в каком-то смысле, не предусматривает культуру (науку, этику, религию...). То есть речь не идет о коммуникации как чем-то, что предполагает для себя "бытие сообщества", но такая коммуникация есть уже то самое сообщество, в котором может быть рождено нечто, что мы потом называем бытием.

Культура нуждается в бытии как устойчивом основании, она требует веры в бытие (бога, ценностей, истины или хотя бы просто сущего). Но когда мы говорим о кино, то, помимо знаков (бытия), где время обнаруживает себя как уже механизм культуры, возникает еще один аспект, напрямую связанный с образностью, о которой шла речь, — удовольствие, та аффективная составляющая, говорящая только то, что в этот момент никакого бытия еще нет. Оно только ожидаемо. И мир вещей в этот момент открыт в своей непринхотливой данности, в данности существования, которому еще не придан никакой смысл.

196 Конечно, подобные ускользающие образы а-культурной памяти проявляли себя и до появления кинематографа, но кино оказалось одним из тех способов регистрации жизни, который как нельзя лучше фиксирует динамику изменчивости, ускользания, когда "бессознательно" и "естественно", на перцептивном уровне, возникает сопротивление постоянному стремлению культуры превратить эти образы в собственные знаки.

Чтобы подступиться к их анализу, необходимо еще раз подчеркнуть, что речь идет не столько о зрительской рецепции отдельных фильмов, сколько о тех зонах удовольствия, образах, где имманентно проявляет себя сама повседневность, невидимое желание, которое если и не коллективное, то уже точно не-индивидуальное, оставляющее следы присутствия, поверх которых культура тщательно прочерчивает свои знаки.

Особенно характерно проявляет себя эта память, когда мы обращаемся к опыту восприятия иностранных фильмов, шедших на советских экранах. И если в годы сталинизма знаки идеологии в своем функционировании проявляли себя с предельной откровенностью (во многом благодаря таким явлениям, как фашизм и сталинизм, мы можем видеть, как культура и идеология практически совпадают, как культура проявляет свои идеологические механизмы), то время оттепели и застоя интересны именно тем, что возникают зоны относительной свободы, культуре (и идеологии) неподконтрольные, оставляющие после себя уже не знаки, а именно следы. Опыт восприятия иностранного фильма в этой связи существен по многим причинам. Во-первых, это встреча с инаковостью в ситуации известного запрета на подобного рода контакт, причем встреча с инаковостью в режиме удовольствия. Во-вторых, это естественное устранение той советской иконической составляющей, когда знаки принуждены диктовать памяти историю времени. В-третьих, когда цензура пытается ввести иностранный фильм в рамки советской идеологии, то ее способы коррекции изобразительного ряда прочерчивают как раз те следы (стираются только знаки), по которым движутся запрещенные желания, о которых порой обыкновенный зритель даже и не подозревает, целиком находясь в рамках существующих норм. В-четвертых, невозможность тотальной цензуры оставляет шанс образу коммуницировать с Другим (с самой инаковостью) даже более интенсивно, через линии различия (непонимания, стран-

197

ности), поскольку именно это и есть те линии, в которых желание движется "по следу", в которых образы становятся коммуникативными, лишаясь видимости, обретая черты непроявленных воспоминаний или ожиданий.

Немного истории. Надо сказать, что иностранные фильмы были основой кинопроката в 20-е годы. Уже один из самых первых советских фильмов - "Приключения мистера Веста в стране большевиков" Льва Кулешова - был своеобразной реакцией на многочисленную американскую продукцию, шедшую в тогдашних кинотеатрах. Кроме огромного количества лент, которые мы бы теперь назвали "массовым кино", в те годы в России можно было увидеть фильмы с участием настоящих "звезд": Чарли Чаплина, Конрада Фейдта, Эмиля Яннинга, Пола Негри, Осси Освальда и многих других, чьи имена то и дело мелькают в киногазетах того времени и на старых советских открытках. Более того, даже "элитарное" западное кино было на удивление близко. Так, Илья Эренбург привез в Россию киноленты французских сюрреалистов и авангардистов, а их тогда мало кто видел даже в Европе и тем более в Америке.

По сравнению с этим временем все последующие годы цензура жестко контролировала и редактировала всю ту кинопродукцию, которая приходила из-за рубежа. Попробуем разобраться в том, что же все-таки предстало нашему зрителю как "мировое кино". Что это за образ? И как он вообще соотносим с историей кино?

Не секрет, что мировой кинематограф был представлен на наших экранах крайне неполно, и в этой неполноте была своеобразная логика, которая вовсе не похожа на логику кинорынка, а скорее представляет собой вариант властной стратегии, где даже то, что мы смотрим, постоянно отсылает к тому, что мы смотреть уже не имеем права. Но и в самых "безобидных" картинах, в абсолютно лояльных советской власти фильмах, были рассеяны какие-то элементы, из которых собирался нечеткий образ, указывавший на иные сюжеты, иные отношения, оставшиеся за кадром, оставшиеся в тех фильмах, которые не увидеть уже никогда.

Пожалуй, только послевоенный прорыв на советский экран так называемых "трофейных" лент был похож на исключение из этого правила. В них словно не была соблюдена та "мера свободы", которой власть обыч-

198

но устаивала зрителя. К тому же они слились в сознании людей с эйфорией победы над Германией. До сих пор серии Тарзана, "Серенада солнечной долины", "Джордж из Динки-джаза", "Королевские пираты", фильмы с Диной Дурбин вспоминаются многими ностальгически нежно. "Мера свободы" тогда действительно поколебалась, что позволило проникнуть на наш экран даже фильму советского эмигранта Федора Оцепа "Гибралтар", который шел в советском прокате под названием "Сети шпионажа". Позднее такое было уже совершенно невозможно.

Постепенно трофейные фильмы исчезли с экранов, и политика власти стала вновь ощутимой. Голливудское кино надолго практически исчезло из кинотеатров. На смену ему пришли французские комедии и индийские мелодрамы. Кинозалы были

переполнены. И если успех французского и индийского кино в принципе предсказуем, то сегодня понять, что влекло толпы людей на китайский фильм "Седая девушка", уже гораздо сложнее. Возможно, в ситуации железного занавеса кинотеатр был тем местом, где люди встречались с загадочной "другой жизнью", с допустимой инаковостью. И это не просто жизнь другой страны, других людей, при другом политическом строе. Это прежде всего частная жизнь и частные проблемы, то есть то пространство, где власть перестает диктовать правила игры, где человек остается наедине не с иной (чуждой) идеологией, а с иной повседневностью. То пространство приватности, которого советский человек был практически лишен, он обретал в качестве зрителя. И прежде всего зрителя зарубежного кино. Популярность "Похитителей велосипедов" Витторио де Сика, как и многих других фильмов итальянского неореализма, конечно же была связана не с теми знаками социальности, благодаря которым эти фильмы попали на наши экраны, а с вовсе не сводимой к ним частной жизнью персонажей, указывавшей в том числе и на аффективный характер ежедневного существования в том числе и советского зрителя.

Строгий идеологический отбор, которому подвергался мировой репертуар, компенсировался повышенным вниманием аудитории. Причем это относится равно как к массовой продукции, так и к авторскому кино. То немногое, что можно было увидеть, словно вбирало в себя неуиденное, некупленное, непрошедшее цензуру.

199

Были многие великие режиссеры (например, Хичкок, Уэллс, Годар) так и не появившиеся в нашем прокате. Другие, словно по разнарядке, получили право на пару картин (Антониони, Висконти, Бергман, Рене, Фассбиндер). Некоторым повезло "немного" больше (Феллини, Трюффо). Отбор был жесткий и неочевидный. Здесь были свои приоритеты и свои табу. В последние годы застоя практически про каждый фильм, прошедший суровый контроль, можно было услышать историю: почему показывают именно этот, а не другой. Но все такие истории были крайне неубедительны, к тому же им всегда сопутствовала информация о вырезанных сценах. Создавалось ощущение, что попадание на советский экран возможно или по прошествии долгого времени, как "Клеопатра" или "Вестсайдская история", или в крайне урезанном виде, как "Невинный" Висконти. Даже если и сокращать особенно было нечего — не сокращать было нельзя. Сегодня, когда видишь полные версии фильмов, бывших в прокате, заметно, насколько странны порой многие купюры. В 70-е и 80-е годы в среде киноманов бытовала целая "мифология вырезанного", которая была, пожалуй, интенсивней "мифологии невиденного". Но и то и другое были звенья одной цепи, скрепившие идеологию, политику кинопроката и зрительскую рецепцию воедино. Как только мировое кино стало доступно, то выяснилось, что особого интереса к нему, в общем-то, нет.

В отличие от обычной истории, история кино обладает колоссальной скоростью стирания прошлого. И в этом смысле цензура самого уходящего времени для кино оказывается во много раз сильнее той цензуры, которую могла предложить советская власть. Те крупницы мирового кинематографа, которые были на наших экранах, даже в сокращенном виде воздействовали намного интенсивнее, поскольку невозможно было исключить не знающую "меры свободы" аффективность повседневности, говорящую о "другой жизни" не словами и даже не изображением, а с помощью кинообразов. Их мощная коммуникативная составляющая находится за пределами слова, которое можно переозвучить, и изображения, которое можно вырезать. И вся советская, если так можно выразиться, "эстетика цензуры", начинавшаяся уже с простого замалчивания некоторых крупных режиссеров, проявлявшая себя в переименовании фильмов, дубляже, сокращении мет-

200

ража ленты, выпуске на экран обесцвеченных копий, а также картин десяти-, а то и двадцатилетней давности (хотя понятно, что многое диктовалось чисто экономическими соображениями), - так вот все эти принципы работы с киноматериалом были подспудно направлены на выявление еще неотцензурированных форм чувственности.

Тотальность задачи этой эстетики не могла не родить свои шедевры. Интересно, что один из них был создан уже в первые годы советской власти самим Сергеем Эйзенштейном. Это был перемонтаж знаменитого фильма Фрица Ланга "Доктор Мабузе, игрок" в революционную агитку "Позолоченная гниль". Автор другого, выпущенного уже на излете великой эпохи, неизвестен. Но то, что ему удалось сделать из достаточно прямолинейного и ясного "Конформиста" Бертолуччи всего лишь с помощью ножниц и черно-белой пленки, поражает воображение своей загадочностью и энергией.

Возможно, как ни в каком другом фильме, именно в "испорченной" цензурой версии "Конформиста" воплотились определенные ожидания, связанные с европейским кино (и в данном случае интеллектуальным кино прежде всего). Фильм был сокращен почти на одну треть. Он оказался даже меньше кинопрокатного формата. Изъяты были все фрейдистские темы, все гомосексуальные мотивы, да и почти все сексуальные тоже. Плюс к этому он был обесцвечен. Оставив в стороне возможные претензии авторов и возмущение киноманов, надо признать, что получившийся результат уже не имеет прямого отношения к оригиналу, а соотносится скорее с некоторой советской кинематографической чувственностью, соотносится с теми образами-ожиданиями, в которых проявляется, возможно, только советский опыт киновосприятия.

Образы советского "Конформиста" уже другие, несмотря на то, что визуальный материал прежний. С одной стороны, здесь нельзя не усмотреть определенную связь с советской монтажной школой. Вспомним Льва Кулешова, сказавшего тогда, когда после революции была крайняя нехватка пленки, что фильмы надо делать из того, что "буржуи наснимали". (Вообще, возможно, одним из неявных стимулов развития теорий монтажа была именно неблагоприятная ситуация в киноиндустрии.) Вспомним ра-

201

боту с киноархивом Эсфирь Шуб. Да и Артур Пелешян, продолжатель монтажных традиций Вертова и Эйзенштейна, большую часть своих фильмов создает из архивного материала.

Однако куда важнее другая сторона этого явления. Нарушив форму произведения, цензура сделала фильм Бертолуччи "открытым произведением" (пользуясь выражением Умберто Эко). То есть произведением со случайно достраиваемой формой. Но парадокс в том, что фильму вообще это свойственно. Помимо звука и изображения, в формировании кинообраза участвует *желание иной реальности*. В исходном фильме Бертолуччи был явный переизбыток формы, в результате чего он смотрелся и читался исходя из соответствующих изобразительных знаков. Советскому же зрителю приходилось восполнять недостаток смысла, сексуальную атмосферу, политические аллюзии и даже цвет не в силу того, что он знал о сокращениях (хотя, как было сказано, это знание также неявно присутствовало), но в силу того, что он имел дело с открытым произведением, с нехваткой формы, требовавшей дополнительных образов. И эти образы приближают нас к природе кино, пожалуй, даже больше, чем визуальный ряд тех фильмов, которые стремятся быть произведениями. Эти образы приближают нас к пониманию советского опыта, вовсе не сводимого только к определенной эстетике, иконографии, истории.

Итак, когда мы задаемся вопросом об особой специфике советского фильма, о его особенностях, которые позволяют говорить о нем как о некотором феномене в рамках не только истории советского кино, но и в рамках истории мирового кино, то нельзя не учитывать те аспекты воздействия и даже воспитания, которые предполагали цензуру уже до начала восприятия, то есть некоторые восполняющие образы, включенные в работу восприятия наряду с визуальными образами и жанровыми схемами. Возможно, что эти образы имеют скорее природу коммуникативную, виртуализующие иную жизнь и иную реальность, превращающие ее в зыбкий фантом. Возможно, они не имеют той силы воздействия, которую оказывали конкретные фильмы, но без этих образов не было бы самой силы воздействия многих фильмов, зачастую вполне второстепенных, успех которых больше говорил о советском зрителе, чем о самом фильме как произведении.

202

Конечно, говоря о подобных коммуникационных образах, мы имеем в виду то, что они являются лишь в какой-то мере достоянием каждого зрителя. Прежде всего эти образы оказываются существенны для сообщества вовлеченных в кино, тех, для кого кино является некоторым общим полем коммуникации. Именно в этом пространстве и в этом сообществе возникают фильмы. И то, что мы называем словами "советский фильм", неявно учитывает этот опыт коммуникации с мировым кино по восполняющим образам-ожиданиям, располагающимся вне пространства видимости. Так что специфика "советского" рождается в том числе исходя из этого уникального опыта цензуры, цензурирующего кино-зрелище, но открывающего тем самым некую материю кино, не могущую обрести представление.

В этом смысле можно говорить о том, что цензура в кино в том виде в каком она существовала при советской власти, обладает (при всей ее уродливости) одним очень ценным качеством: она наделяет отсутствие позитивностью. В борьбе с кино-представлением она открывает эксцентрику восприятия, выходящего за рамки

представления, зрелища, обнаруживая своеобразный театр советского (вне знаков советского, за которыми так страстно охотится семиотика), имманентный кинематографической материи. Иными словами, советское открывается на уровне перцепции, ускользающей в лакунах образов-воспоминаний, образов-ожиданий и других, порождаемых кинематографом, "документов" нашей меняющейся чувственности, а-культурных "документов" коллективной памяти (или, точнее, общего опыта).

При этом, говоря об образах-ожиданиях, не хотелось бы их отождествлять с фантазиями или фантазмами, предполагающими структуру воображения (а значит, и представления). Последнее свойственно человеческой субъективности, мы же рассматриваем здесь не-индивидуализированного субъекта. Образы, о которых идет речь, скорее являются условием возможности воображения. То ожидание, которое является коммуникативной основой этих образов, никогда не разрешается, оно лишь направляет желание в сторону от культурных и идеологических знаков. Оно не конкурирует с идеологией и не противостоит ей, оно не предполагает полемики интерпретаций или критики по отношению к господствующей системе ценностей. Это - *всего лишь* ожидание, которое именно в силу своей нереализуе-

203

мости оставляет после себя не знаки присутствия, а следы, оставленные борьбой власти, идеологии или культуры с чем-то, что в рамках этой культуры было под подозрением, угрожало, представляло не-культуру. Таким образом, травмы на телах произведений, нанесенные цензурой, оказываются указателями на сферу а-культурного, теми самыми следами, по которым и прослеживается симптоматика социальных желаний, не имеющих для себя никаких возможностей реализации в знаках этой культуры.

Итак, как мы видим, обсуждаемый нами тип коллективной памяти структурирован не сохраняемым в архиве, а цензурируемым, исключаемым из архива. И если в архив традиционно попадают те вещи (факты), которые претендуют на роль значимых, обладающих ценностью хотя бы потенциальной, то в данном случае мы рассматриваем именно ту сферу опыта, которая не предусматривает своего сохранения, не имеет для себя адекватных знаков культурного закрепления. Двигаясь за кинематографической цензурой, отслеживая ее работу по устранению нежелательных знаков, мы приближаемся к пониманию естественного цензурирующего механизма самой культуры (не только советского общества), отделяющего бесценное от просто ценного, ценное от менее ценного, а менее ценное от вообще ненужного. "Ненужное" — это и есть не сохраняемое в архиве, но оно же при этом оставляет свой след в памяти, а если говорить более точно, то память — это и есть следы ненужного, - неоправдавшиеся ожидания, случайные воспоминания, все, что так или иначе описывает некоторую социальную *симптоматику* определенного исторического периода. Однако именно в ней и зафиксирован опыт времени, а не только рассказ о нем.

Эксцентрика приема и материала

О фильмах Киры Муратовой

Фильмы Киры Муратовой не требуют какой-либо расшифровки. Зачастую та или иная их интерпретация наталкивается на какую-то неловкость неуместности. Перед нами фильмы, которые, собранные вместе, представляют собой некоторое высказывание, достаточно ясное, чтобы не путаться в толкованиях, и в то же время с большим трудом переводимое в речевой план.

Попробуем воздержаться и от поиска интерпретаций, и от возможных суждений по поводу значимости того или иного фильма в творческой биографии Муратовой. Такого рода размышления невозможны без предварительного прояснения оснований особого киноязыка, которым пользуется Муратова. Интерпретация всегда имеет дело с уже состоявшимся языком, где закон построения высказывания известен. Интерпретируя, мы заранее знаем место, где должен находиться смысл. Это может быть как некая "идея отдельного фильма", так и "идея всего творчества автора". В любом случае мы не в силах выйти на проблемы языка, пока не примем смысл в качестве эффекта, равноправного с эффектами нашего естественного восприятия. Это тем более важно, когда перед нами такая материя, как кино, для которого "язык" по-прежнему остается проблемой.

205

Начнем с того, что Муратова — формалист. Это с каждым ее новым фильмом требует все меньше доказательств. Более того, ранние фильмы Муратовой оказываются сегодня крайне интересны именно с формальной точки зрения, как своеобразное отлаживание приемов, которые позже заживут уже самостоятельной жизнью, которые станут отточенными и самодостаточными, перестанут отсылать к чему-то более значимому, нежели сам прием.

Таким образом, на вопрос, в чем же состоит формальный поиск Муратовой, можно ответить примерно так: в настойчивой эксплуатации бессмысленной стороны приема. Иными словами, здесь налицо не только проблема остранения в кино, что само по себе уже заслуживает отдельного обсуждения, но вещь еще более сложная, которую можно выразить вопросом: что есть остранение без его связи со сферой поэтического?

Именно с поэтической составляющей языка связывается остранение в литературе Виктором Шкловским. Именно через понятие остранения дается им формалистическое понимание искусства. Подобным же образом прием, акцентирующий внимание не на смысле сообщения, но на самом сообщении (на его материальной природе, на сфере означающего), связывается с поэтической функцией языка Романом Якобсоном в работе "Лингвистика и поэтика". И мы уже естественно, опираясь на исследования формальной школы, готовы сделать заключение о поэтическом характере кинематографа Муратовой при первой же встрече с приемом, к тому же на себя указывающим. Но не будем торопиться.

Любой муратовский фильм провоцирует ряд вопросов. Что есть все эти "искусственные" интонации муратовских персонажей, речевые и визуальные повторы, трюки со звуком, драматургически явно "лишние" крупные планы и тому подобное?

Рассмотрим, например, фильм "Три истории". Что происходит, когда в начале первой новеллы лицо Маковецкого монтируется с павлином? Метафора? "Интеллектуальный" монтаж по Эйзенштейну? Вряд ли. Каков смысл навязчивого разворачивания-заворачивания трупа в полиэтилен, совершаемого уже невидимой (ничьей, закадровой) рукой? Или что, кроме фона, значит фон диалогов Литвиновой и Охлобыстина из второй новеллы?

206

Зачем, например, нужно это избыточно затянутое интермеццо кошки с курицей в зубах в третьей новелле? Пожалуй, эти вопросы находятся в одном ряду с другим, который лишь на первый взгляд может показаться более существенным: что за смерть нам показана в этих трех новеллах?

Очевидно, что "смерть" в данном случае — один из возможных жанровых трюков, эффективность которого хорошо известна. Однако сколь бы жанрово условной ни была бы "смерть", она несет в себе и некий, пусть даже сильно ослабленный, моральный мотив, вводя своеобразный конфликт приемов. Усиливая в "Трех историях" жанровый момент, Муратова невольно обнажает формальную (внеморальную) сторону своего кинематографа.

Издавна смерть включена в один ряд со злом, страданием, нравственным переживанием. Эта смерть опозитивирована. Она давно стала литературной. Таков "образ смерти", с которым приходится считаться всякому, кто в очередной раз, после Бодлера или Лотреамона, избирает смерть в качестве предмета изображения. Однако именно то, что смерть выступает главной темой фильма, вынесенной практически за рамки каждой из историй, почти в сферу абстракции, значительно снижает действенность приема. Неслучайно кажется, что в предыдущих фильмах Муратовой акцентирование приема было несравнимо интенсивней. В "Трех историях" они остались скорее как указатели на режиссерскую манеру. Но это не только напоминание о том, что уже было. Приемы здесь производят отдельную самостоятельную работу, которая стала гораздо заметней, когда Муратова попыталась сделать более жанрово определенную и более "зрительскую" картину. К тому же это настойчивое стремление показать смерть... Или, может быть, это стремление показать, как *делается* смерть в кино? Однако и в том и в другом случае смерть оказывается существенным моментом, с которым пытается совладать Муратова. Именно это - место ключевого противоречия фильма: смерть в качестве приема.

Дело не в том, что это невозможно или аморально. Дело в особой специфике кинематографа Муратовой, с которым настойчиво используемый в "Трех историях" гуманизированный образ смерти вступает в конфликт. То, что мы здесь называем муратовским приемом, по чему мы фиксируем

207

ее узнаваемый режиссерский почерк, все эти элементы несут явно деструктивный характер в отношении целостной формы фильма. Тема, жанр, поэтический образ — все это оказывается как будто немного в стороне, оказывается недостаточным для объяснения и лишним для описания самого приёма, который постоянно выходит на первый план.

Если сравнивать эти знаки манеры Муратовой с тем, что выделяет как приём на примере литературы Шкловский, то сразу можно обратить внимание на существенное различие. Прежде всего, некоторые из них переходят у нее из фильма в фильм, другие — кажутся нам новыми, но всякий раз есть нечто, что заставляет нас узнать авторский почерк. Прием же у Шкловского анонимен. Это любой способ "дать ощущение вещи как *видения*, а не как *узнавания*" (*курсив мой — О.А.*)¹.

Но что значит видение в литературе? Прежде всего это неназывание предмета по имени. Имя — главный автоматизм литературного восприятия, с которым борется искусство. Не случайно для Шкловского остранение есть функция именно поэтического образа. Муратова же работает с видением в кино, которое тоже не лишено своих автоматизмов. Ее прием также направлен на их преодоление, хотя в кино вещь и имя вещи словно сливаются, грань эта становится более зыбкой, и, в принципе, кино стремится как раз к совпадению этих планов. Решение Муратовой противоположное, но при этом совершенно (в отличие от практики литературы) непоэтическое. Она стремится к такому изображению, которое было бы настолько прямым, что видимое на экране, представало бы странным в силу того, что мы отказываемся на это смотреть в жизни, а в кинозале вынуждены. При этом такой реализм (даже материализм) создается исходя из некоторой имманентной логики киноприема. Ее задача — не искать где-то шокирующий материал, а брать его в обыденном, там, где мы к нему настолько привыкли, что это уже стало автоматизмом. Или же выделять те моменты, когда мы автоматически, рефлекторно выключаем зрение. Там, где кажется, будто уже не сознание, а само тело осуществляет цензуру.

Матерящаяся женщина в метро, серия обнаженных мужчин, живодерня ("Астенический синдром"), утро семейной пары ("Чувствительный милиционер"), гомосексуалисты, писающие женщины ("Три истории")

208

и повсюду стены, обои и другие неожиданно укрупненные "предметы фона". Все это выбрано зрением. Это еще не прием, но уже аттракцион. В том смысле, в каком его понимал Сергей Эйзенштейн, когда создавал свою теорию "монтажа аттракционов". Это - рассчитанный и сконструированный элемент аффективного воздействия на зрителя. Здесь важна экспрессивная, экстатическая составляющая самого зрения, а вовсе не остранение.

Сам Шкловский, между прочим, отмечал эту разницу между литературой и кино, говоря, что для последнего существенным является узнавание. Привлекательность кино (его аттракция) состоит именно в *способе* увидеть уже видимое.

Итак, в кино в основании приема лежит аттракцион. Поэтому прием оказывается возможен уже только как авторский, как знак манеры. При этом отметим важное следствие из сказанного. Возникшее неочевидное различие манеры и стиля можно описать так: стиль — предъявление приема как механизма остранения (использование поэтической, эстетической его функции), манера — "еще не прием" (недо-прием), а некоторая динамическая позиция между аттракционом и приёмом. Манера - это сигналы, микро-шоки, выводящие зрителя из равновесия, сообщающие о границе, перед которой он оказался и за которой начинается уже территория автора, его стиль.

Стиль — равновесие, авторские правила, определенная схема чувственности (эстетика), руководствуясь которой мы получаем возможность справляться с разрушающими целое единичными аффектами. И - читать фильм.

Если говорить об эстетической стороне авторской манеры Муратовой, то для нее эстетизм — всего лишь один из возможных аттракционов. Это некоторая привычка чувственного восприятия к непривычному (искусство). Искусство - еще одна механика, наряду с той механикой жизни, попадая в которую мы разучаемся видеть. Прием для Муратовой (то есть ее "еще не прием") — это такая технологическая процедура, когда незамечаемое, запрещенное и исключенное самим зрением (не важно, труп, ширпотребовские обои, человеческие интонации, шумы), то есть все то, что попало в зону механики жизни, предъявляется через механику искусства, через сделанное видение.

Такая своеобразная "сцена зрения" — существенная составляющая аттракциона.

209

Но как возможна, например, смерть в качестве аттракциона? Что значит увидеть смерть? Как ни странно, но эти вопросы имеют большее отношение не к "Трем историям", а к предыдущим работам режиссера. Там, где смерть предьявлена, она уже присвоена, как некий потребимый образ. Там, она становится очень значимой единицей, формирующей вокруг себя и пространство смысла, и с необходимостью этическое пространство, для которого смерть всегда более чем знак, всегда некое универсальное означаемое.

Совсем по-иному проявляет себя смерть как опыт повседневности. Она располагается как раз там, где мы ее не ожидаем застать - в разрушении привычного (осмысленного и освоенного) восприятия. Это всегда опыт бессмысленного, к которому Муратова так близка в своем кинематографе.

Основной инструмент здесь - механический повтор. Это бросается в глаза практически во всех последних фильмах Муратовой. Но такие сцены, решенные вполне формалистически, есть уже и в "Коротких встречах", и в "Долгих проводах". Особенно настойчиво она пользуется этим приемом, изображая речь персонажей. Это позволяет ей, например, ввести интонацию (привычно полагаемую индивидуальной и психологизирующей) и речь как нечто плоскостное и чисто внешнее. То же можно отметить и в связи с мимикой ее актеров, движениями их тел. Но голос, несомненно, наиболее яркий пример.

То, что бессмысленный повтор является органичным элементом и без этого приема становится немыслима манера режиссера, косвенно подтверждает эпизод, рассказанный самой Муратовой. Это история просмотра Товстоноговым "Долгих проводов". Картина была уже закрыта для проката, и удалось достать только копию с субтитрами. Товстоногов воспринял субтитры как режиссерскую находку². И в таком восприятии есть логика, совпадающая с режиссерской манерой, заявленной уже особенно жестко в этой картине. Муратова заставляет нас не слышать слова, интонации, лица, предметы, но словно "читать" их. Она постоянно вводит дополнительные дистанции, ловя мир в механике нашего восприятия.

Именно эта механика создает лабораторную ситуацию микроопыта смерти, когда сама материя кинематографа оказывается способной указать на место, где смерть может себя обнаружить.

210

Когда Ролан Барт указывает на место смерти в фотографии ("Camera lucida"), в форме "выродившегося театра" (где уже нет актеров, исполняющих мертвецов, грима, масок, всего того, что давало смерти возможность саморефлексии, самоосмысления) или когда Андре Базен пишет о "комплексе мумии" также в отношении фотографии, то фактически речь идет о том, где искать место смерти сегодня, в эпоху технической воспроизводимости. Где та сцена, на которой реальность смерти может себя предьявить, когда утеряна ее ритуальная составляющая?

Обратим сначала внимание на характерную для Муратовой двойственность, когда оказываются переплетены такие, казалось бы, несовместимые вещи, как юмор и жестокость. Здесь со-присутствует бергсоновское проявление комического как "механизации жизни" и механизация как дистанция, при которой люди и вещи оказываются неразличимы.

Правда, говорить о комическом и трагическом как об эстетических категориях в данном случае проблематично, поскольку здесь и юмор и жестокость предстают как своеобразные микроаффекты, как аттракционы. Такой юмор захватывает нас лишь на мгновение, пока мы находимся в ситуации необъяснимости происходящего на экране, пока мы не вернули смысл проявившему себя бессмысленному. Это момент раскоординированности формы, когда восприятие обнаруживает слом в своем техническом отношении к миру. Это то, что Арто называл "юмором разрушения" или "смехом, позволяющим нам приобрести навыки разума". Перед нами юмор именно как форма жестокости по отношению к устоявшимся навыкам восприятия, которые становятся языком, претендуют на безусловную законность своего существования.

Такие юмор и жестокость объединяются в понятии аттракцион как некотором первичном элементе сценического действия (по Эйзенштейну). Муратовский прием есть указание на аттракционный элемент самой реальности. Можно сказать так: даже если мы ничего не знаем об остроумии Муратовой, то сам ее киноприем производит юмор как

неизбежный продукт. Так же и все "жестокости" в ее фильмах следует отнести прежде всего к ее способу решения вопроса о специфике кино.

Нечто подобное выявляет Борис Эйхенбаум у Гоголя. Анализируя систему гоголевской звуко речи, он отмечает, что это "язык, которым могли

211

бы говорить марионетки"³, и что в результате мы имеем "гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций"⁴.

Юмор и жестокость — частные элементы, из которых строится аттракцион. Это две стороны регрессии формы к хаосу, к материи.

Как бы мы ни пытались выявить языковые единицы кино в монтаже, крупном плане, ракурсе, цвете и т. п., но в ситуации прямого видения (аттракцион) мы оказываемся вне процесса понимания высказывания, а в процессе усвоения самих языковых элементов. Это похоже на детский интерес к миру, еще не объясненному взрослыми. Именно этот интерес реанимируется в нашей тяге к непристойному или запретному (юмор— жестокость-аттракцион). Именно к нему апеллирует Муратова приемом, который, благодаря своей незавершенности, своей динамике, выявляет кинематографическое отношение как событие. Можно сказать, что это такие приемы, из которых не складывается никакая эстетика. Но они сами есть элементы формирования эстетического поля, условия появления возможной эстетики. Так, "поэтический образ" в кинематографе Муратовой оказывается крайне проблематичен (как определенное *языковое* отношение к миру). С другой стороны, ее обращение к китчу, примитиву, всему наивному и естественному выглядит совсем не "собственным" стилем, а именно манерой, производной от избранного типа зрения (что и есть в данном случае *кинематографическое* отношение).

Вводимые различия между аттракционом и приемом, между манерой и стилем, приводят к тому, что уровень языка в кинематографе (в данном случае у Муратовой) подвергается постоянному прессингу со стороны реальности. Аттрактивный характер реальности оказывается более содержательным, нежели смысловая наполненность того или иного эпизода, кадра, слова, знака. Прием, основанный на аттракционе, необходимо исключает смерть как образ (произведенный, литературный, поэтический), но сохраняет смерть в качестве повседневного опыта (опыта утраты, отсутствия, разрушения) на уровне означающих. Смысл здесь только формируется, но не задан.

Рассмотрим один эпизод из фильма "Перемена участи", на примере которого попробуем прояснить вышесказанное.

212

Мужчина читает записку, которую его жена написала другому мужчине. Всего несколько секунд экранного времени. Зритель видит крупным планом текст записки. Затем поочередно с небольшим смещением возникает несколько голосов, произносящих этот текст, — читающего записку в данный момент, женщины, ее написавшей, мужчины, кому она была адресована. Перед нами пример вопиющего разрушительного приема. Шум наложенных друг на друга голосов и интонаций, отвлекая на себя внимание, устанавливает преграды на пути восприятия сюжета и психологического переживания. Но не только.

Перед нами важный момент, где сконцентрировано кинематографическое событие в том виде, как его понимает Муратова. Литературный текст вторгается в визуальный ряд. Такое вторжение в кино постоянно и почти всегда достаточно травматично для восприятия фильма. Это одна из ключевых проблем — проведение границы между литературой (а также живописью, театром, музыкой) и собственно кино.

Можно перечислить целый реестр способов, какими текст оприходуется тем, что можно назвать сложившейся кинематографической чувственностью, определенными правилами восприятия, которые делают прием невидимым. В данном случае мы сталкиваемся с нарочитым разрывом в структуре киноповествования. Остановка внимания на приеме может быть неким указателем значимости именно данного эпизода для прочтения смысла фильма. Но тогда сам фильм превращается в текст, а чувствительность глаза не должна приниматься в расчет. С другой стороны, можно попробовать остановить чтение кадра и попытаться разобраться в ситуации "чтения записки" как кинособытия.

Записка — инородное для кино тело. "Чтение записки" — это один из тех моментов, когда визуальное подменяется речевым. Таким образом, перед нами малый участок

неизбежного включения смысла. Для Муратовой это сигнал, что настал момент, когда необходим прием, когда необходима дистанция для показа исчезновения кино. В этот момент уже господствует литература, а значит, требуется аттракцион, чтобы вернуть зрителя в кинопространство.

В рассматриваемом примере проявлена одна важная особенность муратовской манеры — работа с дополнительными изображению элементами, обнажающая их дополнительность.

213

Звук в кино и по сей день сфера дополнительного. Но, в силу своей меньшей аффективности, он легко потребляем. В нем зрение находит успокоение. Записка на экране также предполагает "внутреннее" озвучивание. Вот здесь-то и возникает потребность в остранении. Но это не остранение вещи, а остранение той функции, которую несет с собой и текст в кадре, и экранная речь. Что это за функция?

Вспомним другую записку, из первой новеллы "Трех историй". Написано: "Я убил свою соседку". Муратовский истопник прочитывает ее интонационно как начало стихотворения. И это прочтение верно. Текст в кадре словно заранее остранен, а значит, неявно проводит поэтическое в ткань фильма. Таким же текстом является манерная речь Литвиновой (в "Увлечениях" литературный момент ее речи особенно акцентирован), актерство Маковецкого, до боли знакомые интонации Табакова. Все это — элементы известного и потребляемого искусства, которые Муратова использует для своих целей.

Итак, текст и голос требуют от кино приема. Повтор, искусственное интонационное усиление, декламация — все это позволяет перевести речевую артикуляцию в визуальную, создать зону видимости там, где было говорение и иллюзия осмысления. В этом смысле для Муратовой нет разницы между чтением записки, содержание которой рассыпается в шуме голосов, и убийством какого-либо персонажа. Различна лишь степень аффекта при разрушении. Закон муратовского кино гласит: смерть — всего лишь дистанция. Еще один возможный опыт различия приема и аттракциона.

Но в "Трех историях" смерть предстала больше как прием композиционный, превращающий то, что было аффектом, в тему, в *историю*. Та микросмерть, которой были затронуты вещи в предыдущих фильмах, которая была словно растворена внутри картины, здесь превратилась в намерение. Конечно, "убийство" как тема, так же как и выверенный сюжет — это то, что делает фильм успешно потребляемым. Но вспомним, что те же самые составляющие в "Перемене участи" не помешали Муратовой растворить их в своей манере, уничтожить смерть как предъявленную, практически устранить сюжет и кинематографическое действие.

214

Если так, то инфицированность поэтически-этической проблематикой смерти в "Трех историях", стремление к вызову на уровне содержания, представляется явной уступкой тем зрителям, которые еще готовы ломать копья за нравственность или безнравственность в искусстве. И это фактически заставляет снова возвращаться в сферу, где уже есть язык, в котором разведены преступление и наказание, форма и содержание, смысл и чувство, означаемое и означающее. Конечно, это вполне естественно, что Муратовой, как и персонажам де Сада, порой хочется совершать такие преступления, которые стоят чьих-то слез. Однако нас интересует другой род "преступления" — прием в пространстве фильма, выводящий восприятие к реальности через обнаружение эксцентризма зрения. Что же за реальность, из которой Муратова черпает эксцентрику повседневной смерти?

Ответ на этот вопрос затрудняет именно "смерть", которая выглядит по-прежнему очень нагруженным понятием. Тем не менее если рассматривать смерть не как личную, индивидуальную, человеческую, не как трагедию, то можно обнаружить в ней определенный момент позитивности: она служит определенным объединяющим опытом, в котором "смерть" всегда не моя, а "моя" она лишь в качестве образа, культурного, литературного или поэтического. Несобственная смерть как одно из оснований опыта совместного существования выводит нас к теме общности и к тому, как эта общность проявляется, например, в кино. Ведь именно в характере общности кроется та аттракционность кинематографа, которую Эйзенштейн мыслил как универсальную (зависимую от сексуальных перво-образов), а Муратова практикует как частную. Аттракцион Муратовой с необходимостью закреплен за определенным способом существования, существования в стране, уже сформировавшей особый тип общности — еще не коммунистическая, но уже *советская*. Это является неявным условием

существования самого муратовского кинематографа, способом возникновения ее приемов, обнажающих тип видения, который можно назвать именно "советским".

Как это происходит, лучше всего увидеть на примере фильма "Познавая белый свет". В нем, по сравнению с другими фильмами Муратовой, прием выглядит крайне ослабленным, хотя все знаки ее манеры здесь при-

215

сутствуют. Все те же речевые повторы, но не столь акцентированные. Тот же "фон", играющий важную роль, но при этом совершенно обычный и даже тогда, когда "странный", то странный в своей обычности. Театрализация и эксцентризм присутствуют, но и они словно введены в некие рамки. Это хорошо заметно на примере, который у Муратовой постоянен — чтение письма. И в "Долгих проводах", в сцене на почте, где героиня вынуждена читать абсолютно "лишний", бессмысленный (для нее и для зрителя) текст чужого письма, и в уже обсуждавшемся эпизоде из "Перемены участи" этот прием был слишком явным. В "Познавая белый свет" героиня Руслановой опять же читает чужое письмо, но этот эпизод прямо не акцентируется. Можно сказать, что в "Познавая белый свет" фоновое пространство советских образов обладает некоторой пассивной аттрактивностью. Здесь воистину господствует разрушенная, утрачиваемая изобразительность, из которой словно не может сформироваться никакой прием. Это касается как камеры, ведущей себя почти свободно, а точнее — неловко, так и света, то и дело попадающего в объектив, "бракующего" изображение; как звука, смешанного с шумами, стирающими человеческую речь, так и характерного блеклого цвета советской пленки. Монтаж прерывает сцены на полуслове, и даже лирическая бетховенская музыкальная тема то и дело фальшивит, дает сбой. Вся эта "ущербность" или изобразительная нехватка высвобождает лиризм рассказываемой истории именно потому, что этот лиризм кажется абсолютно непроизведенным (в его производстве не участвует прием). Он порожден самой реальностью, где обсуждавшиеся ранее элементы микросмерти изображения являются имманентными опыту существования, при котором все эти просчеты, недостатки и разрушения перестали иметь какой-либо негативный характер, но, напротив, через них проявляет себя невидимая повседневность, то самое "советское", для которого Муратова находит аттракцион, выводящий на поверхность этот тип социального опыта.

Вопрос о том, какую реальность открывают фильмы Муратовой, приводит нас к совершенно особому опыту советского, не закреплённого ни в конкретных вещах, ни в знаках, ни в конкретных изображениях. Этот опыт оказывается там, где вещи истлевают, знаки утрачиваются, изображе-

216

ние блекнет. Нам остается мир, где редуцированы привычные способы видения посредством остраниющих приемов, где обыденность не требует для себя зрения, где даже слабое узнавание связывает нас единством опыта, в котором советское не только и не столько идеология, сколько материя самой жизни, уничтожаемая приемом, превращающим ее в искусство или произведение.

Нарочитость, искусственность, эксцентризм муратовской манеры как раз в том переходе от аттракциона к приему, из которого она извлекает кинематографический эффект. Но для нее это всегда, в том числе, и борьба со смертью: фильм борется со смертью тогда, когда не стремится стать искусством, когда его неспособность быть произведением оказывается открытостью всему незамечаемому, случайному, забытому, готовому исчезнуть. И только тогда открывается сфера опыта; и в этом опыте (что наглядно демонстрирует именно фильм "Познавая белый свет") "лирическое" (силы жизни) и "советское" нерасторжимо. И это неидеологическое "советское" постоянно возвращается, и оно не может быть устранено и не может быть утрачено окончательно.

Примечания

1. Шкловский В. Искусство как приём. - В кн. Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи-Воспоминания-Эссе (1914 -1933). М: Советский писатель, 1990. С.63.

2 См. Киноведческие записки, 1992, № 13. С.160.

3 Эйхенбаум Б. Как сделана "Шинель" Гоголя. - В кн. Эйхенбаум Б. О прозе. Л: Советский писатель, 1969. С.316.

4 Там же, с.317.

217

По ту сторону кино

"Хрусталёв, машину!" Алексея Германа и проблема "советского"

Фильм Алексея Германа "Хрусталёв, машину!" достаточно сложно рассматривать как кинематографический эксперимент. Он таковым наверняка не являлся ни в замысле его создателей, ни в восприятии зрителей, для которых эксперимент — это прежде всего инновация в области формы и языка. Однако есть место, взгляд из которого обнаруживает колоссальный экспериментальный посыл этого фильма — место советского опыта. Фактически, "Хрусталёв" экспериментален, но не в качестве открытия новых сфер кинематографической выразительности, а в способе предъявления "советского" как особого опыта существования, не переводимого напрямую ни в речевые, ни в визуальные коды. Нельзя сказать, чтобы этого не было и в предыдущих картинах Германа ("Мой друг Иван Лапшин" также вполне возможно интерпретировать подобным образом), но в "Хрусталёве" соединение советского опыта и кинематографа доведено до некоторого предела, в силу чего сама тема эксперимента становится очевидно неслучайной.

Начнем с некоторых предварительных замечаний. Прежде всего отметим, что "Хрусталев" — из тех фильмов, о которых можно сказать, что они не рассчитаны на массового зрителя. Больше того, даже будучи причисленным к авторскому кино, этот фильм остается за рамками удоволь-

ствия или неудовольствия. Он словно сопротивляется вписыванию в эту оппозицию. Даже если кто-то из зрителей говорит о том, что "Хрусталёв" ему нравится (а количество таких зрителей, по понятным причинам, с каждым показом и с каждой новой статьей о фильме должно возрастать), то это вовсе не противоречит сказанному ранее. Вопрос вовсе не в субъективном вкусе или индивидуальных личных особенностях. Дело в том, что экспериментальный (инновационный) момент в этом фильме выражен чрезмерно, на грани возможного, а значит, зритель в каком-то смысле обязан быть не готов к восприятию. Фильм явно "не смотрится" именно в том смысле, что в нем почти не оставлено места, где зритель может ощутить себя комфортно, то есть связать видимое с чем-либо, что его возвращает к привычному кинематографическому зрелищу. А именно с этим связано разнообразное удовольствие от кино, как "позитивное" (эстетическое, этическое), так и "негативное" (переживание страха, ужаса, отвращения).

Именно выход за рамки удовольствия и неудовольствия является предварительным шагом к ответу на вопрос о том, в чем же, собственно, открытие Германа, открытие, к которому он шел, но которое, вполне возможно, осталось им самим незамеченным.

Проследим некоторую эволюцию Германа, а точнее, эволюцию того, что составляет, казалось бы, нечто неизменное и главное в его фильмах. Он признанный мастер фона. Его маниакальное стремление к точности деталей хорошо известно. Еще ранее, даже у искушенных зрителей, создавалось впечатление, что его картины словно распадаются на "точные детали", на "приметы времени", на все то, что можно назвать особой физиогномикой пространства. В этом оживающем пространстве материального мира возникала "атмосфера времени" как важнейший из персонажей фильма. И если к "Проверке на дорогах" это относится в меньшей степени, поскольку фильм выполнен в рамках вполне определенного жанра, и действие естественным образом заслоняет тщательную работу с деталями и реквизитом, то в "Двадцати днях без войны" фон уже выходит на первый план. Однако в "Двадцати днях" еще есть помеха — литературность, выступающая под маской дневника, а потому акцент на фоне становится своеобразным кинематографическим приемом, данью жанру

дневниковых записей, фиксирующих время в его обыденности и преходящести. В "Лапшине" Герман уже не нуждается в формальных подпорках для избранной манеры. Единственное, что ему нужно - время, советское время, время 30-х годов, время, память о котором еще не стерта.

В "Хрусталёве", с одной стороны, несомненно присутствует эта тенденция погружения в определенное конкретное историческое время, но, с другой - есть нечто, что сопротивляется нашему настрою на удовольствие от встречи с прежним, опознаваемым нами Германом, тем Германом, который уже любим и привычен, кинематограф которого мы уже, казалось бы, освоили.

Если быть внимательным именно к тому "иному" в Германе (неясно, можно ли в данном случае говорить о "новом"), что, похоже, и является основой "Хрусталёва" как эксперимента с нашей чувственностью, то это и есть именно то, что сопротивляется оппозиции удовольствие-неудовольствие. Можно сказать, что в этом фильме Герман оказался в очень противоречивой ситуации: он сохранил верность "фону" как основному персонажу своих фильмов, сохранил и даже обострил видение деталей (все это было "ожидаемым удовольствием"), но при этом на первый план вышел гротеск и эксцентрика, соединить которые с "фоном" оказывается крайне проблематично. Восприятие детали в режиме удовольствия требует, чтобы доминировало спокойствие камеры, ровность зрелища. Этого в новом фильме Германа нет. С первых же сцен экзотическая театральность происходящего совершенно иначе формирует восприятие фона, что заставляет зрителя потерять не только кинематографическое удовольствие, но даже и ожидаемое искусственным зрителем удовольствие именно от кинематографа Германа.

То, что у "Хрусталёва", как и у прежних фильмов Германа, нет и не будет массового зрителя, — это очевидно. Однако совершенно непонятно, *кто* зритель "Хрусталёва". Речь, конечно, идет не о восторженных откликах, которые несомненно должны появиться, ибо к этому обязывает многое: и статус режиссера-классика, и очевидная необычность фильма, и тяжелая судьба его создания, и многое другое, что заставляет нас приглушить чувство потерянности перед этим зрелищем. Но являемся ли мы зрителя-

220 ми в данном случае? Как мы можем встроиться в этот фильм, быть хоть немного адекватными происходящему на экране?

Вопрос "кто зритель?" вполне был относим и к "Ивану Лапшину". Но зритель тогда нашелся моментально — "память". Наша память, наши воспоминания, воспоминания наших родителей, образы-воспоминания. Именно тщательная работа Германа с кинематографическими образами-воспоминаниями, своеобразными уколами "общей" памяти, позволила ему через фон, косвенно, не прямо (и в этом была огромная сила "Лапшина"), дать гнетущую атмосферу репрессий. Каждый из нас может не знать, не помнить конкретных событий, но атмосфера является частью общей памяти. "Мой друг Иван Лапшин" затронул сферу чистого узнавания, преодолевающего каждое частное сопротивление узнаванию. Кинематографичность здесь проявилась именно благодаря времени создания фильма, запрещавшему речь о репрессиях. Это заставило Германа изобретать образы, детали, которые бы обращались напрямую к памяти, минуя "речь", минуя прямое высказывание. Предельная концентрация режиссера на материальной стороне вещей, попадающих в кадр, на их аутентичности, позволила акцентировать кинематографическую функцию вещи в кадре, которая хотя и была известна, но никогда не достигала такой силы, как у Германа. Вещь в кадре не просто знак и не просто знак времени, эпохи, но она может быть связана с некоторым опытом существования, который остался в прошлом, который, может быть, даже и вовсе забыт.

Из сказанного следует, что несмотря на то, что Герман делает фильмы о прошлом, но это совсем не исторические фильмы. В них мы не обнаруживаем время в его историческом измерении; оно остановлено в момент, когда история "происходит" (т. е. заново начинается) на наших глазах, провоцируя воспоминание того, что, казалось бы, уже забыто как "частное", "мелкое", "ненужное", как невспоминаемое в самой памяти. Итак, в "Лапшине" произошел окончательный разрыв Германа как с фильмами на историческую тему (так еще можно интерпретировать и "Проверку на дорогах", и "Двадцать дней без войны"), где время воссоздается по тем знакам, которые остались закреплены в исторической (официальной) памяти,

221 так и с возможностью его прочтения как ретро-фильма, поскольку ретро-фильм, зачастую также использующий аутентичные вещи в создании атмосферы времени, тем не менее пользуется жанрово-кинематографической памятью, то есть вещи, попадающие в кадр, уже отобраны для этого времени самим кинематографом в качестве фотогеничных, в качестве соответствующих стилю "ретро".

В этой связи, поскольку "Лапшин" и "Хрусталёв" посвящены советскому времени, обращает на себя внимание, как, в отличие от многих других режиссеров, Герман решает проблему кинематографического знака.

Мы привыкли к тому, что фильм о советском времени обязательно опирается на знаки советского, то есть на некие детали, опознаваемые в качестве исторических, известные как принадлежащие именно этому историческому периоду. Но даже такие знаки не

заполняют плотно все пространство советской истории, а уж тем более — ежедневного существования советского человека. Вещь в кадре в качестве знака может работать или не работать. Чтобы стать знаком-для-чтения, она должна обладать определенной пустотой, то есть она должна быть соотносима не столько с личным переживанием, воспоминанием, сколько, напротив, вызывать по возможности эмоционально не окрашенный эффект узнавания: так было с нами (не со мной). "Пустой" знак — это чистый знак узнавания, интегратор зрительского внимания. Такой знак по возможности должен заполняться не воспоминанием, а знанием, ибо пути воспоминания загадочны и непредсказуемы, а знание неизбежно позитивно.

Герман опирается не на знаки памяти, а на образы-воспоминания. Подлинная вещь в кадре сама по себе для него не значит ничего, она возникает словно вопреки Истории, забывшей о ней, и она была бы потеряна (была бы всего лишь ретро-элементом), если бы все пространство не было заполнено такими же вещами, каждая из которых несет в себя остаток опыта частного повседневного существования в то самое время. И тогда образ-воспоминание — это провокация памяти, в которой участвуют не вещи, но сложное отношение между ними. Эти образы у Германа постоянно останавливают восприятие, превращая произведение в набор шоков памяти, причем для этой памяти не нужны помнящие ("мы"), ибо сам фильм

становится собственной памятью зрителя (действует как память). В "Иване Лапшине" кинематограф уже обнаруживает свою способность к тому, чтобы не просто представлять экранизированную историю, но быть неким остаточным элементом истории. Не просто поставлять набор иконических знаков советского времени, но быть частью опыта этого времени, опыта вытесняемого или замалчиваемого, опыта, который косвенно может быть затронут только переживанием и к которому не подойти через чтение знаков.

В отличие от "Лапшина", в "Хрусталёве" совершается попытка прямого высказывания, непосредственного прикосновения к теме сталинского террора. Но это "прямое" восприятие уже не может быть "общим", оно всегда частное. Это — частный опыт переживания, делающий все вокруг не тем, не таким, иным, не похожим на пережитое, непредставимым. Эта ситуация за пределами восприятия, которое не может ее освоить, поскольку меняется вся оптика, детали начинают выполнять совсем не ту функцию, которую выполняют в случае "спокойного" фонового наблюдения. Меняется пространство, оно оказывается ирреальным, абсурдистским, и эксцентрика, которая присутствовала и во всех прежних фильмах Германа, в "Хрусталёве" становится избыточной. Это уже не ситуация нормы ("общей" памяти), это — больная оптика частной болезни, частного опыта. Кинематографическое удовольствие же располагается в зоне общности. Пусть эта общность и не очень велика, но она должна быть. Фильм Германа не может нравиться, как не может нравиться болезнь, изуродовавшая твое собственное тело. Болезнь, однако, может быть интересна исследователю. "Хрусталёв" — фильм инфицированный болезнью, с которой решил вступить в прямой контакт. Это уже не столько фильм, сколько антропологическое описание. Или, точнее — медицинское описание болезни, которой заражен каждый из нас, но которую каждый из нас не может до конца признать за собой: "советское". И если "советское" в "Лапшине" было готово стать особым кинематографическим феноменом, то "Хрусталёв" выступает как вивисекция этого ускользающего элемента нашей повседневной жизни, для которого, казалось бы, уже найдены способы предъявления в кинематографических образах-воспоминаниях.

Германовский гротеск не порождает зрелище, а методично уничтожает его. Похоже, что фильм "Хрусталёв" в его стремлении к аналитичности уже не искусство и, возможно, даже не кино, хотя стремится быть и первым, и вторым. Но именно там, где Герман пытается быть кинорежиссером, там, где он занят кадром, светом, повторяющимися деталями (непроизвольно распахивающиеся зонтики, вороны и т. п.), именно там, где присутствует кинематографический прием, то есть некий намек на возможное удовольствие, — именно там фильм обнажает свое основное противоречие, или, если угодно, основную задачу: он не может быть кинематографом при всем желании самого Германа. Так называемые "художественные приемы" чужеродны фильму, предстоящему как антропологическое описание. Но антропология "Хрусталёва" такова, что вся симптоматика зрения, ею обнаруживаемая, располагается как раз в зоне, где образы-представления (изобразительные метафоры, художественные приемы, стилистические

элементы) оказываются бессильны, в зоне такого опыта, который абсолютно частный, вытесненный и не может быть продублирован ни в каких образах.

Почему мы здесь называем этот опыт "советским"? Чтобы ответить на этот вопрос, надо прежде всего уйти от тех коннотаций слова "советский", которые легко переводятся в репрезентативный план, то есть приостановить наше знание о советской политической системе, о соцреализме, об истории страны, лагерях, праздниках, о быте советского человека. Уже в "Лапшине" узнавание бытовых исторических деталей было лишь неким перцептивным реле, запускающим образы-воспоминания, кинематографически восстанавливавшие невизуальную атмосферу времени. И германовская пресловутая скрупулезная точность в деталях оказывается здесь не просто уместна, но и абсолютно необходима, поскольку малейшая небрежность уничтожит атмосферу, переведет фильм в исторический, где начинают конкурировать знания о времени, а потому образам-воспоминаниям, образам общей памяти, уже не будет места. То есть в "Лапшине" Герман пытается обнаружить "советское" как кинематографический эффект, эффект связи элементов реальности, их отношений друг с другом. Именно это можно назвать германовским монтажом (а вовсе не технический мон-

224

таж кадров и планов). И такой монтаж открывает "советское" не на уровне знаков советского, а в именно монтажном отношении между знаками. Нечто подобное имел в виду Дзига Вертов, когда писал о монтаже движений и интервалов, - реальность, открывающуюся за рамками человеческой перцепции. Но такая реальность требует для своего раскрытия киноаппарата. По Герману, "советское" как опыт может быть обретено нами только через киновосприятие, заново формирующее сообщество, участвующее в работе памяти.

Но все вышесказанное лишь приближает нас к изменению понятия "советского", но не отвечает на вопрос, почему подобный опыт должен именоваться именно "советским". Ведь фактически неявно подразумевается, что есть такой особый тип кинематографической выразительности, который имманентен опыту, а в случае с Германом опыту советского в частности. Однако "Иван Лапшин" был скорее указанием на возможность именно такого способа воспроизведения утраченного или предъявления вытесненного — в виде образов-воспоминаний. Фактически этот фильм позволил распознать образы-воспоминания как возможный признак различия, через который "советское" оказывается выявляемым и в других лентах, других режиссеров, в качестве некоторого состояния изобразительности фильма.

При всех возможных сходствах "Лапшина" и "Хрусталёва" есть и принципиальное отличие. И это отличие заключается именно в том, что опыт начинает пониматься иначе. Если опыт в "Лапшине" связан с ситуацией переживания, придающей форму рассыпающимся, разбегающимся образам-воспоминаниям, то есть в каком-то смысле это опыт феноменологического приближения к смыслу "советского", то "Хрусталёв" оказывается тем фильмом, который принципиально разводит смысл и опыт. Можно сказать, что он разрушает ту степень имманентности советского опыта и кинозрелища, которая была достигнута в "Лапшине" и которой не было ни в "Двадцати днях без войны", где память имела слишком литературную форму, хотя это и была форма дневника, ни тем более в слишком жанрово определенной "Проверке на дорогах". Однако именно разрушая эти достаточно тонкие и почти неуловимые

225

связи между знаками, лишая образ-воспоминание возможности к динамике и развитию, делая его точечным и подвешенным, уже не общим, а слишком частным, или фактически ничьим, "Хрусталёв" позволяет вывести "советское" на сцену, установить в отношении него дистанцию. И здесь уже каждый визуальный образ в своей отдельности, каждый знак, каждая деталь, удостоверяющая эпоху, хоть и по-прежнему точны и по-прежнему провоцируют на воспоминания, но абсолютно рассогласованы друг с другом. Плотность реквизита в кадре столь велика, что теснота, даже захламленность пространства оказываются более значимыми, нежели сами вещи. Плюс остроящая театральность и нарочитость всего происходящего на экране. Плюс конкретные (узнаваемые) персонажи, за которыми так легко закрепляются имена Сталина или Берия. И вот тут-то благодаря тому, что с точки зрения кинематографической можно было бы считать просчетами, как раз и выясняется, что "советское" не связано ни со страхом репрессии, ни с предметами быта, ни с конкретными личностями, ни с изобразительной традицией, ни с чем, что можно было бы считать эмпирической данностью. Все эти знаки

могут быть пусты, если уже есть *опыт*. Опыт как некоторая способность к "советскому". Но это не способность быть советским человеком (в негативном или позитивном смысле — не имеет значения). Это именно способность сродни кантианской "способности воображения", а скорее это — способность желания. В отличие от пустых знаков исторического фильма, заполняемых знанием, опустошенные знаки "Хрусталёва" заполняются желанием почти невыносимым и почти невозможным, а потому почти неосязаемым: быть в болезни, испытывать ее как опыт, в котором только и был жив.

"Советское" и "кино" у Германа разошлись. Оказалось, что есть вещи, которые кино предъявляет с большим трудом, если вообще может их предъявить. В частности, никакое описание и никакое визуальное насилие над зрителем не может схватить сам опыт насилия, всегда непередаваемый в план репрезентации. Никакой *suspens* не может передать страх в момент массовых репрессий. И это лишь частные примеры (другие: любовь, наслаждение и в том числе "советское"), указывающие на сфе-

226

ру опыта, для которой не просто не хватает выразительных средств кинематографа, но прикосновение к которым неизбежно разрушительно для самого кино. Можно сказать, что опыт — то, что мы можем обрести заново только на руинах языковых и выразительных средств. И в этом смысле "Хрусталёв, машину!", как фильм-опыт, уже находится по ту сторону кино. Но, может, именно в этом его настоящее достижение?

Часть IV. Кант о кино



Об опережающем мышлении

В своих попытках размышлять о кино мы (исследователи, критики, а также просто люди заинтересованные и увлеченные) не можем избежать использования некоторых понятий, которые, как нам кажется, ясны и прозрачны для каждого. Когда мы выносим суждение о фильме, то невольно пользуемся тем аппаратом, который был разработан классической эстетикой, хотя порой и отдаем себе отчет, что в ситуации с кинематографом такие слова, как "искусство", "техника", "язык", а также многие другие, значат не совсем то же самое, что они значили применительно к живописи или литературе.

Попытки установления границ между различными сферами художественного выражения предпринимались постоянно как теоретиками, так и практиками кино. Наша задача в данном случае иная. Мы предполагаем не устанавливать систему различий или соотношений кинематографа и "других искусств", но попробуем ответить на вопрос о том, в какой степени и как меняется наше представление о таких вещах, как "искусство", "язык" и даже "свобода" и "любовь", когда мы имеем дело со сферой кинематографического выражения.

231

Проводником в этом замысле будет Иммануил Кант, чье отношение к "эстетическому суждению" представляется нам настолько формализованным, что позволяет рассматривать его и применительно к современной ситуации, несмотря на те многие радикальные изменения, которые произошли в художественной культуре нашего столетия. Именно благодаря предельной формализации работы с понятиями кантовские рассуждения, даже теряя свой исторический контекст, продолжают оставаться продуктивными в современной ситуации, когда изменились не только философия и искусство, но когда в результате этих перемен изменилось наше восприятие текстов самого Канта. Мы не претендуем на систематическое изложение его взглядов, а лишь попытаемся выявить то, что сохраняется в его текстах (и прежде всего в "Критике способности суждения"), когда они читаются из сегодняшнего дня, исходя из того, что в культуре функционируют уже совсем иные высказывания и иные способы выражения. Таким образом, нам важно не только то, что может Кант сегодня нам сказать о кино, но скорее то, каким образом само прочтение Канта оказывается иным в результате применения его рассуждений к сфере кинематографа.

Искусство

Обратимся к §43 "Критики способности суждения", который называется "Об искусстве вообще". На этих двух страницах Кант вводит три разграничения искусства и не-искусства, благодаря чему ему удастся не столько определить, что такое "искусство", сколько указать то место, где его следует искать.

Искусство по Канту отличается от природы, "как делание от деятельности или действия вообще" или "как произведение от действия". И еще одно важное дополнение по этому поводу: "Искусство видят во всем созданном таким образом, что представление в его причине должно предшествовать его действительности", но "без того, чтобы действие этой причины могло бы *мыслиться*". Это — первое.

232

Второе - отграничение от науки. "Искусство как мастерство человека отличают от науки (*умение от знания*), как практическую способность от теоретической, как технику от знания..." И к этому очень важное добавление: "Лишь то, что даже при совершеннейшем знании все-таки не сразу достигается умением, относится к искусству".

И наконец, отличие в умении. "Искусство отличается от *ремесла*: первое называется свободным, второе может называться *оплачиваемым* искусством. Первое, по Канту, целесообразно только в ситуации игры, второе — в результате работы. И далее: "Во всех свободных искусствах все-таки требуется нечто принудительное, или, как это называют, *механизм*..."

Итак, мы имеем логическую схему приближения к понятию искусства. Это — серия различий, каждое из которых затрагивает вопросы, актуальные и по сей день. Отличие искусства от природы ставит перед нами вопрос о *сделанности* произведения. Проблема сделанности может видоизменяться. Но обычно, когда мы говорим о профессионализме художника (писателя, режиссера), то подразумеваем, что он принимает участие в "сделанности" произведения по определенным правилам, правилам, которые всякий раз дают нам возможность называть его акт творческим. При этом критерии сделанности различны не только в разных искусствах, но и в разных направлениях искусства. И авангард, и сюрреализм не избегают этих критериев, а смещают их в сторону относительно традиционных. Из этого первого кантовского разделения мы не извлекаем сами критерии. Сила формализации Канта заключается в том, что ему удается выразить то, что ощущает каждый из нас: критерии и правила — это еще не искусство, но та его необходимая составляющая ("представление в его причине"), которая не осознается, но необходимо присутствует в восприятии. Потому смысл и интерпретация не нужны кантовскому искусству, его понимание базируется на имманентном присутствии критериев сделанности в самом произведении. Причем эти критерии невыделимы в качестве таких элементов, знание о которых уже есть.

Более того, следующее разделение искусства и науки дает нам понять, что сделанность в искусстве может только ощущаться, она не отслеживается знанием. Эта сделанность избыточна, но не в смысле сложности, а в том

233

плане, что всегда есть некие правила, помимо известных, вводимые самим художником, и представление о которых возникает только в результате появления произведения. Это избыток мастерства, умения, а говоря современным языком — нечто большее, чем профессионализм, — именно это, вечно лишнее, непотребимое, ставит предел любому знанию, любому объяснению, заставляет нас говорить об искусстве (даже сегодня) в терминах возвышенного.

Но и это еще не все. Даже не оприходованный знанием избыток еще не гарантирует возможность назвать произведение искусством. Поскольку этот избыток может быть лишь элементом индивидуального мастерства, уникальной авторской способности, которая тем не менее остается способностью ремесленной. Именно здесь возникает особенно туманное разграничение, которое выражено Кантом столь жестко: искусство свободное vs. оплачиваемое ремесло, то есть бескорыстная вовлеченность ("игра"), некий опыт свободы художника, а не работа, предстающая как чистая механика.

Сегодня, следуя Канту, мы не можем не учитывать многие изменения, которые произошли как в самом искусстве, так и в теоретических размышлениях о нем. Поэтому даже в нашем изложении Кант подвергается определенной переакцентировке, когда понятия "природы", "мастерства" и "ремесла", столь важные для него, провоцируют нас на разговор о сделанности (как начале произведения, представляющем собственные правила), об избытке (как о непредставимом в произведении), о технике (как определенной форме свободы, противостоящей видимому работающему "механизму" произведения). Последнее оказывается особенно актуально, когда мы имеем дело с попыткой мыслить кинематограф как искусство.

Парадокс заключается в том, что кино — это не просто особая техника представления, но это такая техника, которая (как и фотография) вводит ситуацию репродуцирования реальности, то есть является в каком-то смысле *техникой самого представления*. Причем эта техника оказывается машинной. Механическое начало в кино становится крайне значимым: повтор видимой реальности оказывается для нашего восприятия фактом более существенным, нежели пietet в отношении искусства. Как показали

234

еще Беньямин и Кракауэр, кино как иной способ представления меняет само представление об искусстве. Чаще всего, однако, когда говорят об искусстве кино, имеют в виду соотносительность отдельных фильмов с образами искусства прошлого, созданными литературой, живописью, театром и даже музыкой. И в этом случае проблематично выделить собственное место для кино в сфере искусства. Оно обретает статус искусства не само по себе, то есть признается либо как особый тип выразительности, либо как тип эстетического высказывания, но всякий раз через соотносительность с каким-либо другим искусством, выступающим в качестве доминанты. Кино обретает свое основание либо в музыкальности, либо в изобразительности графической и живописной, и даже в нарративности и театральности. Эйзенштейн пытался мыслить кино как место синтеза искусств, то есть фактически бессущностно. Но и это решение вопроса, при всем его радикализме (ведь кино тогда становится последним из искусств), не учитывает фактора изменения статуса искусства в современном мире.

Вальтер Беньямин в знаменитой работе "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости" указал именно на то, как меняется статус произведения в мире технологий. Произведение искусства лишается *ауры*. В понятие ауры Беньямин ввел и уникальную "сделанность", которая отсылает нас к "авторству" как особому типу подлинности, и ту "избыточность" произведения, которая уже не может быть отнесена только к авторской способности, но представляется трансцендентной ему и является неким сакральным элементом, делающим возможность почти религиозного поклонения произведениям искусства, формирующим их культ, в эпоху секуляризации. Утрата ауры — это не только утрата подлинности в результате развития технологий копирования, но и утрата сущности. В то время как искусство было одним из способов высказывания об истине, о сущности. То же можно сказать и о современном искусстве и об искусстве кино, которые остаются искусством постольку, поскольку затрагивают проблему основания, касаясь "истины" и "сущности" не прямо.

Вопрос "как мыслить искусство сегодня?", после авангарда и многих современных направлений, возникших в ситуации "утраты ауры", вполне коррелирует с вопросом "как мыслить искусство кино?". Другими слова-

235

ми, следуя логике кантовских различий, мы должны ввести иные критерии техники в отношении кино, которые позволили бы ощутить нетехническое в кино, но и не принадлежащее при этом другим (ауратичным) искусствам. Для ответа на этот вопрос, помимо фантома сущности, всегда предлагающего "новую ауру", надо преодолеть еще один важный фантом - язык.

Развитие кино, которое теоретики зачастую рассматривают как развитие языка кино, отнюдь этим не исчерпывается. Другое дело, что почти все инновации в кинематографе характеризуются не просто как новые средства выразительности, но как "языковые средства". Но Можем ли мы вообще говорить о кинематографическом высказывании, а если говорим об этом, то можем ли мы сводить высказывание к его лингвистической составляющей, всегда обретающей некий "смысл" как результат высказывания?

Размышления Канта сегодня тем и интересны, что подразумевают язык в качестве лишь одного из возможных механических средств искусства, в то время как мы до сих пор не можем вырваться за рамки пресловутого "языка искусства". При этом, говоря "пресловутый", мы имеем в виду лишь то, что язык сохраняется как условие непрерывности смысла, как некий технологический фундамент производства истины в форме представления, или *образа*, который, в свою очередь, сам является пределом технологии. Именно так мыслил язык Хайдеггер, и такой язык игнорирует сферу кинематографической специфики, он архаизирует любое искусство, превращая его в искусство прошлого, а если и говорит о современном искусстве, то как о находящемся в состоянии угасания слова, даже в акте угасания оставляющем пути для раскрытия потаенного, в котором участвует хайдеггеровское "технэ", мыслимое не просто как производство, не просто как работа, но как "производство истины", как "поэзис".

Впрочем, Хайдеггер никогда не писал о кино, чувствуя, вероятно, что "смысл" перестает быть здесь сколь-нибудь значимым понятием. Беньямин и Кракауэр видели в фотографических и кинематографических образах искусство, осваивающее и формирующее иного зрителя, иного субъекта восприятия - *массу* (некое "мы"). И этот субъект восприятия уже невни-

236

мателен к ауре, к культовой ценности произведения. Здесь торжествует "вкус к

однотипному в мире" (Беньямин), порождающий иной тип восприятия, при котором субъект теряет свою активность, добровольно расставаясь со способностью производить образы-представления, отдавая себя во власть иных образов. Это — образы вне представления, образы-аффекты, порождающие ситуацию *присутствия* вне подлинности реальности (ибо ее технологический аналог достигает границ восприятия, где образы реальности, образы-воспоминания, сновидческие и фантастические образы оказываются абсолютно уравнены в правах) и даже присутствия безотносительно какой-либо реальности вообще.

Так, вопрос о "сделанности" произведения преобразуется в вопрос о бесконечном повторении, воспроизведении "кинематографического присутствия", которое проявляет себя в разных формах удовольствия, но прежде всего в том, что Кант называл "сообщаемостью удовольствия", то есть удовольствием, разделяемым с другими. Ощущение сделанности и здесь, как и прежде, входит в состав удовольствия, но иначе, поскольку нам приходится иметь дело со *сделанностью вне производства*. Образ в кино не производится с помощью монтажа, ракурса, света, но диктует монтаж, ракурс, свет, поскольку именно образы составляют саму материю кино, которая, и в этом можно согласиться с Пазолини, та же, что и у видимой реальности, и у сновидения, и у фантазма. Это материя, в которой образ — не риторическая фигура, не метафора, не троп, но моментальный аффект, изменчивость мира, не удерживаемая ни в каком языке. Именно поэтому так мало дают рассуждения о технологии, о построении кадра, о движении камеры для понимания чувства удовольствия, которое возникает от фильма. Когда мы ищем кинематографическую сделанность в технологии, то совершаем ошибку, поскольку нам кажется, что технология есть язык, то есть набор инструментов по производству образов, но при этом мы забываем, что образы кино иные, они непосредственно связаны с восприятием и предзаданы слову. Если же образ мыслится произведенным, то мы имеем дело с метафоризацией, символизацией и т. п., что, конечно, не редкость в кино, но имеет отношение к совсем иной традиции понимания искусства — традиции непрерывности смысла, по преимуществу литературной или по крайней мере литературоцентрической.

237

Итак, сделанность в кино оказывается более "природной" в кантовском смысле, более имеющей отношение к чувству и инстинкту. И это неудивительно, поскольку кинематографическая эмоция не есть переживание ценности (или даже кантианской "нетелеологической целесообразности") произведения, как в традиционно понимаемом искусстве, но переживание образа, не воспринимаемого как произведенный. Эти образы и эмоции не являются индивидуальными, они воздействуют только в качестве воздействующих на другого, эти образы всегда общие (сколь бы "авторски" они ни были преподнесены), что и позволяет им быть кино-образами. Индивидуальность режиссера, строящего кинематографическое высказывание, всегда идет вразрез с той образной материей, которая для этого используется. Можно даже сказать, что режиссер-автор использует образы в качестве инструмента всегда случайно, думая, что пользуется технологией. Именно эта случайность, будучи не раз повторена, позволяет соединиться с частным фантазмом отдельного автора или целой кинематографической школы. "Сделанность" оказывается погруженной в сферу такой частной аффективности, которая может стать аффектом-для-каждого. Она оказывается тем немислимым истоком, который питает нашу способность называть нечто искусством. Такая "сделанность" технологически невоспроизводима (хотя и лишена при этом беньяминовской ауры), но удивительным образом повторяема. Повторяема не в силу авторства, не во времени, но в восприятии, которое уже не принадлежит никакому конкретному "я", но является общим.

Что значит, что восприятие является принадлежностью самой материи, а кино оказывается его поставщиком в виде образов? Такую модель восприятия можно обнаружить еще у Анри Бергсона в книге "Материя и память" 1896 года, где место кинематографа, правда, занимало воспоминание. Именно эта модель послужила основанием для радикальной попытки пересмотра теоретических оснований кино Жилем Делёзом ("Кино 1. Образ-движение" и "Кино 2. Образ-время"), что позволило ему снять как феноменологические вопросы о сущности кино, так и семиотические — о языке кино, продемонстрировав зависимость этих подходов от определенной концепции образа, понимаемого или как чистая видимость, или как комбинация знаков (чтение). И хотя Делёз почти никогда не говорит

238

об "искусстве кино", но удивительным образом, даже при этой абсолютной смене координат, кино возможно мыслить как искусство. И в этом помогает Кант, прочитанный исходя из ситуации современности. Система различий, которую он вводит, продолжает работать, хотя то из них, которое виделось ему первым и главным — отличие искусства от природы как делания от деятельности (порождающее наш вопрос о "сделанности"), — становится проблематичным. В то же время вторая оппозиция (умение/знание) остается вполне ощутимой, а третье и самое абстрактное у Канта разграничение (свободное творчество и оплачиваемая работа) обретает, напротив, предельную конкретность. О чем и пойдет речь далее.

Возвышенное

Что такое *кинематографическое возвышенное*? Таков вопрос, который представляется крайне важным, поскольку ответ на него во многом определяет место кино в сегодняшнем мире, в том мире, который, как нам порой кажется, чувства прекрасного и возвышенного покидают. Какова роль кинематографической технологии в формировании возвышенного сегодня? В чем важность понятия возвышенного для понимания кино? Эти вопросы — из того же ряда, все они — о кинематографическом возвышенном. Не о том чувстве возвышенного, которое мы ощущаем при просмотре того или иного фильма, но об ином возвышенном, произведенном самой кинематографической технологией.

Обратимся к разделу кантовской "Критики способности суждения", посвященной аналитике возвышенного, который будет для нас путеводным. Кант не долго задерживается на общности прекрасного и возвышенного (и то и другое "притязает только на чувство удовольствия, а не на познание предмета"). Его интересуют различия: "Прекрасное в природе относится к форме предмета, которая состоит в ограничении; напротив, возвышенное может быть обнаружено в *бесформенном* предмете, поскольку в нем или в связи с ним представляется безграничность, к которой тем не менее примысливается ее тотальность" (§23). Связь прекрасного

с формой, а возвышенного с отсутствием таковой в силу безграничности и тотальности предмета, вызывающего это чувство, позволяет Канту сделать вывод о том, что прекрасное связано с качественными характеристиками предмета, а возвышенное с количественными. Отсюда и разные типы удовольствия: прекрасное привлекает посредством формы, возвышенное же доставляет удовольствие не будучи привлекательным (опосредованно). Это то, что Кант называет "негативным удовольствием".

Таким образом, если чувство прекрасного в самом себе несет идею целесообразности (и этим словно предназначено для нашей способности суждения), то чувство возвышенного *моментально* (его скорость должна превышать скорость рефлексии) и *нецелесообразно*. Или, говоря иначе, с возвышенным мы сталкиваемся тогда, когда ощущаем пределы собственного воображения, когда находимся на границе представления, за которой нет ни одного образа, ни одной, говоря словами Канта, чувственной формы.

Когда Кант пишет о возвышенном как столкновением с бесформенным, как о неосмыслимом, как о несоразмерном нашему воображению, и, наконец, когда он пишет о том, что возвышенное не есть какой-либо предмет, а есть способ изображения, то везде здесь речь идет о *непредставимом*. Действительно, мы привычно имеем дело с образами, которые всегда образы чего-то, то есть представления, базирующиеся на принципе соответствия образа изображаемому предмету. Возвышенное негативно в том смысле, что оно находится вне этой системы образов. И Кант указывает, что воображение в этой ситуации оказывается дезориентировано, его эстетическая составляющая не может найти соответствие составляющей разума, что, с одной стороны, приводит к неудовольствию, но с другой — к ("негативному") удовольствию, ибо возвышенное открывает в нас *стремление* к идее разума, служащей для нас законом, то есть все-таки "грандиозное в природе в качестве предмета чувств мало по сравнению с идеями разума" (§27). Таким образом, если прекрасное имеет отношение к чувственной целесообразности, на которую указывает форма (сделанность, произведенность), то возвышенное — к сверхчувственной. (Отвлекаясь от основной темы, надо сказать, что для Канта такой сверхчувственной целесообразностью является моральный закон, и именно он проявляет себя в тот миг, когда мы захвачены чувством возвышенного.)

240

Прежде чем перейти к кинематографу, еще раз отметим ту особенность кантовского возвышенного, которая выражается в том, что оно носит количественный характер. Сам Кант, ощущая эту ограниченность, вводит два типа возвышенного. Математически возвышенное, о котором у него в основном и идет речь, — то, что "велико вне всякого сравнения". Именно этот тип возвышенного доминирует и во многих рассуждениях на эту тему сегодня. С помощью кантовского понятия математически возвышенного наш разум имеет возможность справиться с идеей бесконечности, с идеей абсолютной величины, с идеей Абсолюта. Сложнее обстоит дело с динамически возвышенным. Кант определяет его как "душевные *движения*, связанные с суждением о предмете" (§24), как то, что имеет отношение к способности желания (в отличие от способности познания посредством воображения, характерной для математически возвышенного). Однако, несмотря на многие попытки Канта как-то прояснить интуицию "*динамической* настроенности воображения", явно ощущается его склонность к количественной интерпретации возвышенного. В частности, приводя страх как пример динамически возвышенного, он пытается избежать психологизма и эмпиризма (характерного, например, для Бёрка), говоря, что это "мысль о тщетности сопротивления". То есть нечто (например, природа) возвышенно не потому, что вызывает страх, а потому, что возвышает душу до сопротивления (Кант говорит о "соответствии") непомерному, непредставимому, жуткому (с §28). При этом, несмотря на все указания, где искать динамически возвышенное, несмотря на примеры со страхом, радостью, природой и войной, несмотря на прекрасные пассажи об аффектах (моментальных и нерефлексивных способностях души "подняться над рядом препятствий чувственности"), понимаемых им как противоположность страстей, — несмотря на все это, динамически возвышенное словно не может найти своего места в системе рассуждений Канта. Он указывает на эту туманную область, но понятия, которыми он пользуется, не в состоянии совладать со скоростью, движением, желанием, которые *иные*, нежели те, что даны нам в представлении (познании), которые произведены самим непредставимым.

241

И здесь самый момент обратиться к кино, к тому вопросу о кинематографическом возвышенном, который был задан ранее. Прежде всего отметим, что в кинематографе мы очень часто имеем дело именно с математически возвышенным в кантовском смысле. Наиболее простые примеры — фильмы-катастрофы, фильмы о войне, мелодрамы, где нам дают образы невероятных, ни с чем не соизмеримых бедствий, страданий, человеческих чувств. Сюда же можно отнести и многие фантастические ленты, и современные блокбастеры, где грандиозность зрелища сама по себе создает величественный эффект. Роль кино, конечно же, здесь очень велика, но все-таки затруднительно говорить именно о специфически кинематографическом возвышенном во всех перечисленных примерах, поскольку мы можем найти подобные эффекты и в литературе, и в живописи, и в театре, и в цирке. Если мы хотим найти именно то возвышенное, которое производится самим кинематографом, то должны обратить внимание как раз на динамически возвышенное, на сферу аффектов, которые притягивают нас к кино (вне зависимости от того, хорошее оно или плохое, считаем мы его искусством или нет, понимаем или не понимаем фильм), и которые находятся за пределами той образности, постоянно поставляющей нам теперь не только образы вещей, но и образы возвышенного, освоенные иными искусствами. К тому же образ искусства сам становится мощным образом возвышенного уже для кинематографа. Характерным примером являются фильмы Тарковского. Цвет, возникающий в финале "Андрея Рублева", когда остается только изображение икон, Брейгель в "Солярисе", многочисленные знаки искусства в "Зеркале", Леонардо и Бах в "Жертвоприношении" — это то, что словно выжимает возвышенное из самой пленки, поскольку оно уже было в произведении искусства. Тарковский не тот режиссер, который пытается обнаружить возвышенное в самой материи фильма, он использует возвышенное, данное ему в качестве предмета, он *повторяет* то, что было "неповторимо", и в этой неповторимости произведения искусства было нечто участвующее в возвышенном. Удивительно, но этот повтор действен. Само чувство возвышенного оказывается репродуцируемо. Тарковский, сам того не желая, используя прекрасное в качестве возвышенного, используя возвышенное в качестве возвышенного, делает важный шаг

242

по направлению к кинематографической образности, с ее совершенно иным

возвышенным. Если анализировать, какие произведения литературы, живописи, музыки становятся знаками возвышенного у Тарковского, то можно заметить, что все это — достаточно ограниченный набор предпочтений советского интеллигента-гуманитария. Это вовсе не характеристика "культурного багажа" Тарковского, а характеристика *кинематографического использования* этих знаков искусства, подспудное знание Тарковским того, что должно "читаться" в его фильме, его обращенность к массовому (пусть эта масса и очень мала) зрителю, столь важное для формирования кинематографического восприятия. Таким образом, помимо того "возвышенно-прекрасного", на которое мы указали, в фильмах Тарковского неявно присутствует и иное возвышенное. Условно назовем его возвышенным повтором. Тарковский не только повторяет искусство, указывая косвенно и на сам фильм как искусство, но он повторяет то и только то искусство, которое опознается, то есть повторяется еще раз в коллективном узнавании, в воспоминании. И речь здесь идет уже не о субъективном переживании фильма, но об аффекте совместного бытия, который производится не самим искусством, не его образами, но ощущением себя в сообществе потребителей именно этой образности. И в этом Тарковский несомненный кинематографист. Он не только возвышающе использует искусство прошлого, но, и это самое главное, использует его, делая повторяемым и даже в чем-то обиходным. Он дает возможность иметь дело с бесконечным, указывая на его присутствие в обыденности наших воспоминаний, где образы еще не стали представлениями, где нужен повтор, механический повтор, высвобождающий слабые аффекты общности, аффекты динамически возвышенного. А это позволяет сделать именно кинематограф.

Особенно показательно сравнение Тарковского с Сокуровым. Для последнего не существует зрительской общности. Он стремится дать возвышенное прямо, в обход кинематографической техники, с которой имеет дело. Фильмы Сокурова о Тарковском или о Солженицыне являются своеобразным прикосновением к святости. Математически возвышенное Сокурова не имеет никакого динамизма, никакого движения, никакого аффекта, кроме одного — ничтожность "я" в сравнении с величием персонажа.

243

Ноготь, ресница, каждый волосок Солженицына, каждая его запятая (так работает сокуровский крупный план) больше, чем любое слово, любого "я", больше всех нас, вместе взятых: перед ликом святого все вокруг должно умолкнуть. Перед величием морального закона все вокруг должно замереть ("Мать и сын"). Такой риторизм не снился даже Канту. В понятии динамически возвышенного последний как будто предчувствовал сферу иной образности, каковую мы сегодня находим в кинематографе или в искусстве авангарда. Сокуров же совершает своеобразный регрессивный жест: он оставляет за возвышенным только представление (величия), только образ-икону, единственный образ. Его возвышенное слишком в предмете, слишком натурально, а кинематограф (как бы с ним ни боролся Сокуров на его территории) еще больше подчеркивает эту натуральность, которая порой граничит с непристойностью — кинематограф слишком материалистичен для писания агиографий, всегда отсылающих к идеальному образу.

Кинематографическое возвышенное должно быть опосредованным. Повтор — одна из (может быть, одна из главных) функций этого опосредования. Кинематограф, будучи технологией повтора, в себе самом несет нечто возвышенное. И именно это возвышенное открывает динамизм отношений между объектами, движение, не закрепленное ни в каком конкретном образе, пространство, в котором действуют анонимные силы — желания и аффекты. Эти желания и аффекты уже не являются психологическими и не принадлежат никакому конкретному "я", они лишены внутреннего содержания. Это уже не "душевные движения", как писал Кант, но *отношения* между образами, которые не могут быть разрешены ни в каком синтезе воображения. Здесь разрушена операция сравнения, аналогии, сходства. Вспомним, что возвышенное — это то, что "велико вне всякого сравнения", но при этом мы должны исключить и понятие "величия", величины. Динамически возвышенное имеет дело не с грандиозным, а с несинтезируемым, с приостановкой образа, открывающей место аффекту и желанию, нам не принадлежащим. Это место общности, поскольку этот аффект и это желание фиксируются тем, что они разделяемы с другим. Когда нам явлен повтор в чистом виде (таково в своей основе массовое кино), "мы" (в качестве субъекта воспри-

244

ятия) испытываем возвышенное — общность с другим, абсолютную переводимость и разделяемость "чувства" (желания и аффекта).

Кинематографическое возвышенное — искусство повтора. При этом мало одного лишь *знания*, что повтор необходим, это такое *умение* повторить, которое не описывается знанием. Умение нахождения новой техники повтора. Ван Сент, когда воспроизводит покadroво хичкоковский "Psycho", несомненно на пути к кинематографическому возвышенному, но он перепоручает свое умение знанию Хичкока, что делает его фильм интересным опытом, своеобразным экспериментом на самом себе, обнажающим всю недостаточность такого повтора. Иллюзия в данном случае состоит в том, что повтор располагается в вещах (в кадре, монтаже, ракурсе). Кинематографический повтор же прежде всего "удвоение" мира, причем такое, что мир кинематографических образов оказывается несопрягаем с образами реального мира. Такое "удвоение" открывает другого в общности аффекта, и здесь мы обнаруживаем нечто, что называем по-прежнему — возвышенным. Возвышенное фильмов Хичкока располагается в таком умении открывать другого (общность в страхе или в удовольствии), которое не описывается только знанием его приемов. Точно так же и крупные планы в фильмах Бергмана не есть просто еще один вариант крупного плана, свет у Дрейера не есть только прием, изобразительный аскетизм и антипсихологизм Бressона не есть то, что можно повторить, сделав *так же* (похоже). Все эти примеры технологии возвышенного (что мы и называем кантовским словом "умение") в кино объединяет то, что в каждом из них обнаруживает себя аффект несовместности мира реального и кинематографически воспроизведенного.

И этот аффект всегда этический. В отличие от этики Сокурова, которая всегда предшествует изображению и насильственно формирует его, внушает себя зрителю, этот этический аффект — открытие другого, со-чувствующего, со-переживающего, находящегося с твоим "я" в сообществе, формируемом через общность страха, радости, удовольствия.

Этический аффект кинематографического возвышенного можно описать в современных терминах как "потерю субъективности", утрату "я" перед лицом другого. И утрата эта оказывается не столь драматичной, но

245

имеет и позитивный характер. В частности, открывается область возвышенного, ранее недоступная, способность обнаружить которую составляет, может быть, главное умение кинорежиссера. Главное, но не достаточное. Не хватает порой только свободы.

Свобода

"...Идея свободы - единственное понятие сверхчувственного, которое доказывает свою объективную реальность (посредством мыслимой в нем каузальности) в природе своим возможным в ней действием <...>; таким образом понятие свободы (как основное понятие всех безусловно практических законов) может вывести разум за те пределы, которыми безнадежно ограничено каждое (теоретическое) понятие природы". Так завершает Кант "Критику способности суждения", хотя понятие свободы не является главной темой этой работы. Мы привыкли считать, что свободе посвящена моральная философия Канта. Однако нигде Кант не подходит к этой проблеме столь конкретно, как в своей Третьей критике. Делает это он в главах, напрямую не связанных с этой темой, а посвященных искусству. Именно противопоставление свободного творчества всему тому, что связано с практической выгодой (оплачиваемому ремеслу, работе), является одной из главных характеристик искусства для Канта: игра, бескорыстная вовлеченность художника, которая и есть свобода. Но свобода для Канта не психологическая категория. Это не есть просто некоторое ощущение себя свободным в некотором действии. Кант прекрасно осознает всю невозможность быть свободным в мире практических действий. Именно поэтому свобода и нравственность для него взаимосвязаны и выведены за рамки природы. Однако искусство дает возможность ощутить материальную воплощенность свободы, ее пограничное положение между миром постигаемой физической реальности и чистой абстракцией. Поэтому, возможно, нигде (и даже в "Критике практического разума") он не достигает столь мощной формализации понятия свободы, как в главах, посвященных понятию гения.

246

"Гений — это талант (дар природы), который дает искусству правила. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно выразить эту мысль и таким образом: гений - это врожденная

способность души (*ingenium*), посредством которой природа дает искусству правила" (Критика способности суждения, §46).

Напомним еще раз, что кантианская свобода — понятие, выведенное за пределы чувственно воспринимаемой природы, более того, оно даже противопоставлено природе, причинно-следственные зависимости внутри которой не позволяют никакому нашему действию быть абсолютно свободным. Таким образом, понятие свободы оказывается тем, что невыводимо ни из каких эмпирических суждений, но при этом оказывается "ключом к самым возвышенным практическим принципам" (Кант), на которых только и может основываться мораль, понимаемая рационально. Гений — место, где возвышенное свободы проявляется в максимальной чистоте, где законы таковы, что, подчиняясь им, субъект ставит под вопрос свое эмпирическое существование. Гений есть предел субъективности, ибо он оказывается в точке, где, с одной стороны, он абсолютно индивидуален, абсолютно нов, но при этом эти индивидуальность и новизна несут в себе характер закона. То есть гений возможен только в том случае, когда субъект способен расставаться со своей субъективностью, признавая *правила другого*. Те правила, которые гений дает искусству, не взяты из воздуха, они взяты из ситуации бытия-с-другим, которая превышает собственное бытие и является необходимым условием свободы. Гений — всегда гений сообщества, каковое есть именно совместность бытия в свободе, а не в общности усилий, целей, интересов. Он обнаруживает ту степень общности, которая невидима никакой отдельной субъективностью, в том числе и тем в гении, что есть субъективность.

Когда мы сегодня говорим "гений", то зачастую теряем из виду эту важную составляющую, которая была если и не осознаваема в полной мере, то уж точно ощущаема Кантом. Говоря "гений", мы идем скорее по гегелевскому пути, по пути абсолютизации субъективности. Для нас в гении заключена чистота возвышенного. Для нас гениальность связана, в каком-

247

то смысле, с чудом, сравнимым с чудом откровения. Другими словами, для нас гениальность есть некая эманация, привнесенность извне. Даже если мы и связываем гения и свободу, то скорее метафорически, но на самом деле гений в нашем сознании остается идеальной марионеткой в руках Бога (или дьявола). Гений — тот, кому Бог позволил имитировать Бога, подражать Богу. Таково в лучшем случае понимание того; что скрывается за словами "давать искусству правила". Именно такое понимание заставляет нас сегодня все реже и реже обращаться к этому понятию, видеть его архаичность и неприменимость к ситуации современного искусства. Но если мы будем следовать за мыслью Канта, то легко убедимся в том, что и сегодня понятие гения не устарело.

В §47, развивая мысль о гении, дающем искусству правила, Кант пишет, что таким образом понимаемый гений "следует полностью противопоставлять *духу подражания*". Но ведь на протяжении столетий, да и по сей день подражание (мимесис) является одним из оснований искусства вообще. Может быть, имеет смысл понимать кантовского гения именно как выходящего за рамки только искусства? Сам Кант, возможно, не согласился бы с этим. Он полагает, что правило гения "не может быть выражено в формуле и служить предписанием", что оно "должно быть выведено из деяния, то есть из произведения, которое будет служить другим для проверки их таланта — образцом не для *подделывания*, а для *подражания*". И здесь Кант оговаривается: "Объяснить, как это возможно, трудно".

Мы же можем в самом противопоставлении подделывания (механической имитации) и ремесленного подражания обнаружить важный мотив: образец становится не столько реальным физически, сколько лишенным эмпирических характеристик правилом, которое является общим, но проявленным именно в произведении гения. Таким образом, то, что Кант называет правилом, мы можем назвать "генетическим элементом", тем, что приводит в действие механизм *становления*. В данном случае — становление произведения искусством.

Широко распространенное романтическое представление о гении как абсолютной индивидуальности, сверх-авторе, создателе шедевров, с появлением авангарда, технических искусств (фотографии, кино) оказалось

248

под большим вопросом. Сегодня оно теоретически не выдерживает критики, хотя по-прежнему закреплено в языке, в речи об искусстве. Взглянем, например, на "гениев"

кинематографа. Кто они? Их много: Вертов, Эйзенштейн, Ренуар, Уэллс, Антониони, Феллини, Бергман, Годар... Перечислять можно долго. Вопрос, однако, не в правильности или субъективности выбора тех или иных персонажей на роль "гениев". Вопрос в другом: как мы можем говорить о гении в кинематографе не в романтическом смысле? Признаемся, что пантеон замечательных режиссеров собран именно по принципам романтического представления об искусстве. Все те, кого мы перечислили, кого могли бы еще назвать, - все они, так или иначе, репрезентируют гения именно как сверх-автора, наделенного даром "божественного подражания". Даже переосмысление французской "новой волной" (Трюффо, Шабролем, Ромером и др.) понятия автора применительно к кинематографу тем не менее не пошатнуло представления о гении. Просто применительно к кино слово "гений" все чаще и чаще звучит неубедительно. С одной стороны, трудно всерьез воспринимать слова "гений" и "искусство" применительно к Кэмерону или Михалкову, с другой — те, кого так называют, абсолютно выпадают из массового зрительского интереса, на которое кинематограф ориентирован в силу самой его специфики.

Возвращаясь к кантовскому понятию гения (и понятию свободы, накрепко с ним связанным, мы обнаруживаем), что для него такой проблемы не существует. Неявно введенная Кантом в это понятие десубъективация позволяет мыслить гения менее психологично и менее романтически, но более формально. Тогда Бергман или Тарковский гениальны не тем, что создали произведения, которые мы воспринимаем именно как произведения "высокого" искусства, сопоставимые с литературными и живописными шедеврами прошлого, а чем-то иным. Следуя Канту, можно сказать, что они гениальны в тех моментах своих произведений, которые нас продолжают поражать уже вне связи с их произведениями и их индивидуальной образностью, но в связи с тем, что стало *кинематографическим* приемом и даже штампом, который был ими открыт (пусть невольно) именно как некая форма "общего чувства", общности в правилах. О кинематографическом гении можно говорить как о том, кто открывает *правила другого*, то

249
есть открывает образ, несводимый только к представлению, но который захватывает целую сферу кинопрактики. Причем образ этот воспринимается как естественный (совпадает с "общностью удовольствия", с "общим чувством"), как природный, как устроенный по правилам, которые словно *всегда уже* были. Если в традиционном искусстве романтический гений вполне охватывает все эти требования, то в современном искусстве, а также в кино возникает важное различие. И это различие лучше всего иллюстрирует изменение характера мимесиса.

Уже Аристотель в "Поэтике" отмечал двойственный характер мимесиса. В подражании есть и способность к знанию (способность к соотнесению, сравнению, аналогии), и удовольствие (игровое подражание, присущее детям). Однако постепенно в концепции мимесиса сторона знания стала господствующей, соответствие образцу, соответствие истине стало главным не только для науки, опиравшейся на знание, но и для искусства. Само понятие "объективного знания", "точной науки" имеет в виду уже именно то понятие истины, которое неотделимо от подражания как соотнесения с истиной, приближения к истине. Иными словами, в мимесисе мы имеем возможность репрезентировать истину в той или иной форме.

Когда Хайдеггер пытается пересмотреть понятие истины, сформированное новым временем, то есть всю систему репрезентации, которая вводит мир как картину, а истину как соответствие, он обращается к платоновской "алетейе", интерпретируемой им как "несокрытость", как событие истины, событие-разрыв, событие-просвет (Lichtung), не имеющее никакого соответствия в мире сущего. Истина — это несокрытость самого бытия. В сущем истина скрывается. Совершая такой поворот, Хайдеггер, казалось бы, нивелирует всю проблему мимесиса. Однако снимается только та сторона мимесиса, которая связана с производством истины через аналогию и сходство (знанием). Однако "изначальный мимесис", связанный с удовольствием и свободной игрой, не попадает в сферу внимания Хайдеггера прямо. Косвенно же он затрагивает эту тему в "Начале произведения искусства", когда говорит об истине в картине Ван Гога как о непроектированном, то есть находящемся по ту сторону ремесла, по ту сторону всего того

250
в произведении, что связывает его с миром вещей, а также с сущим, но открывает для нас непосредственность присутствия здесь и сейчас. В этой работе Хайдеггер вводит

идею феноменологического начала (Ursprung) произведения искусства, которое как раз есть место общности, место согласия, позволяющее состояться истине как установлению (такова "земля", которая открывается в картине Ван Гога "Башмаки"). То есть опять же вводится момент подлинности заново, вне подлинности репрезентации.

Беньямин иначе решает проблему подлинности. Он указывает на "потерю авторитета вещи" (утрату ауры) в искусствах, ориентированных на репродукцию реальности, поскольку репродукция настолько соответствует оригиналу, что ставит под вопрос саму нашу способность оценивать это в качестве соответствия. Воспроизводимая реальность в кинематографе вообще не знает, по его мнению, никакого "здесь и сейчас", никакой соотнесенности хоть с каким-либо присутствием при какой-либо истине. Наиболее радикально вопрос об истине и мимесисе ставится Беньямином в "Задаче переводчика", где он абсолютно отрицает теорию соответствия между оригиналом и переводом. Для него перевод как имитация невозможен, но не потому, что оригинал непереволим в принципе, а потому, что, ориентируясь на сходство с первоисточником, переводчик сохраняет только то, что в принципе переводимо. Беньямин же концентрируется на том в оригинале, что непереволим, что вводит ситуацию такого несходства, которое ставит под сомнение саму идею перевода, ориентирующегося на соответствие. Именно непереволимость является отличительным знаком оригинала. Именно непереволимость ("эхо оригинала") есть то, что должно быть переведено. Очень трудно расстаться с идеей истины оригинала, очень трудно воспринять акт перевода как то, что формирует заново понятие истины. Однако именно подражание, не ориентированное на сходство, подражание, производящее различие, есть то, что приближает нас к тому, что называл "подражанием" в противовес "подделыванию" Кант: подражание в искусстве гения как свободная игра без цели, без образца, сама в себе формирующая образец для подражания.

Итак, Кант мыслит гения не как "подражающего природе" (именно духу такого подражания он противопоставлен), а как *подражающего свободе*. Ведь свобода есть то, что ни с чем не соотносимо в реальности, где вся-

251

кая мысль о ней приводит к осознанию ее невозможности, но она есть то, что дано нам в опыте, в слабом аффекте, где оказываются потеряны все образцы, где никакие сходства и аналогии невозможны.

Свобода художника, таким образом, есть то, что выводит его за рамки только эстетического опыта. Именно поэтому для характеристики гениальности недостаточно одних эстетических критериев. Гораздо важнее оказывается то, что гений "дает правила". Производит их, не навязывая другому, но именно дает, открывает их как правила, имманентные самой материи выражения, *правила другого*. Эти правила не есть предписания, а есть именно то, что было названо генетическим элементом, заключающим в себе возможность формального повтора, возможность использовать элемент как *всегда уже* данный, а не заимствованный от кого-то. Заимствованы могут быть открытия в области содержания или формы (и мы их легко замечаем, когда смотрим фильм-римейк или фильм, сделанный под влиянием стилистики Тарковского или Параджанова). Такой повтор является именно подражанием-соответствием, уводящим нас к "первоистоку", к изначальному приему, открытие которого мы закрепляем за автором или сверх-автором (романтическим гением). Гений же, о котором мы говорим, не совершает открытий в области формы (или содержания, которое в данном случае является частным случаем формы), он открывает то, что, кажется, всегда принадлежало самой материи выражения, то, что не принадлежало его индивидуальности, но было необходимой составной частью бытия-с-другим. Это не художественный прием, это то, в чем материя (например, материя кино) сама себя воспроизводит, обнажая некий конструктивный закон этого самовоспроизведения.

(Идею генетического элемента можно обнаружить уже в Боге Спинозы, у Канта в его понимании мышления, и прежде всего мышления математического, у Бергсона в его концепции интуиции, а в современной философии к ней наиболее продуктивно обращается Делёз).

Возвращаясь к кино, мы можем выразиться примерно так: гений это не тот, кто создает нечто оригинальное, но тот, кто *открывает штамп*. То есть, открывает нечто, чем все пользуются, что воздействует на зрителя безотказно, несмотря на то, что этот штамп повторяется сотни раз, но что при этом не отсылает к первооткрывателю. Кино, пошед-

252

шее по пути не исследования, не знания, а прежде всего зрелища и удовольствия, — искусство клише, искусство повторов, искусство, где эстетическая ценность уступает место ценностям коммуникационным, то есть тем аффектам, которые открывают для нас бытие-с-другими.

Итак, в кино гений не мастер зрелища и удовольствия (использующий штампы) и не художник-автор (избегающий штампов), но именно открывающий штамп в качестве штампа, открывающий такие образы, которые располагаются в плане имманентности самого кинематографа. Ясно, что, несмотря на свое авторство, а часто и благодаря ему, такие открытия совершают и Висконти, и Янчо, и Мидзогути, но все-таки гениальность применительно к кино явно мигрирует от этих выдающихся стилистов к фигурам, порой менее примечательным. Думаю, не ошибусь, если назову в качестве наиболее показательного примера кинематографического гения — Гриффита. Хотя очевидно, что гений в кино располагается в зоне гораздо большей анонимности. Кулешов, Рукье, Эсташ - вот те *некоторые* фигуры, которые, несмотря на их достаточную известность в среде кинематографистов, словно "недотянули" до целостности авторства. Однако именно они демонстрируют зрителю то, что можно назвать свободой в отношении материи кино. Или, точнее, кино для них было "опытом свободы". Или, если быть еще более точным, они открывают кино именно как "опыт свободы".

"Опыт свободы" — то, что Жан-Люк Нанси в одноименной книге определяет как "свободу, разделенную с другими", следуя в этом и хайдеггеровским понятиям "совместного бытия" и "заботы", и "бытию-для-другого" Сартра. Во всех этих понятиях другой есть то, что предшествует "я", именно в том смысле, что является для каждого индивидуального "я" генетическим элементом. Однако для нас важен здесь тот кантианский мотив, который выводит свободу из сферы чистой абстракции. Свобода как опыт не есть действие, не есть даже представление, но, говоря словами Нанси, "опыт опыта, данный нам акте мысли". Гений в кино обнажает эту материальность свободы именно тем, что создает образ, не дополняющий выразительные возможности, а позволяющий посредством кинематографа обнаружить мысль там, где мы ее раньше не знали.

253

"Опыт опыта". Не есть ли это *осуществление* категорического императива, который в этике Канта был лишь предписанием и пожеланием? Именно в свободе, обнаруживаемой гением, действие *становится* общим правилом. И такая свобода, и такой гений, противоречащие во многом нашему привычному употреблению этих слов, могут быть распознаны, в частности, благодаря соприкосновению мысли Канта с современной философией и с практикой кино.

Любовь, или Кино о Канте

Свобода для Канта категория чрезвычайной значимости, абстракция, которая тем не менее является нам в опыте ежедневной встречи с другими людьми, а потому непосредственно связанная в его практической философии с долгом и существующая только в паре с ним. Ведь иначе желание свободы было бы тотальным и бесконтрольным, было бы, по выражению Канта, "низшей способностью желания", в то время как именно разум позволяет ей стать высшей способностью желания, связать ее с законодательной способностью разума, или — с долгом.

"Долг! Ты возвышенное, великое слово, в тебе нет ничего приятного, что льстило бы людям, ты требуешь подчинения, хотя, чтобы побудить волю, и не угрожаешь тем, что внушало бы естественное отвращение в душе и пугало бы; ты только устанавливаешь закон, который сам собой проникает в душу и даже против воли может снискать уважение к себе (хотя и не всегда исполнение); перед тобой замолкают все склонности, хотя бы они тебе втайне и противодействовали, - где же твой достойный тебя источник и где корни твоего благородного происхождения, гордо отвергающего всякое родство со склонностями, и откуда возникают необходимые условия того достоинства, которое только люди могут дать себе?" ("Критика практического разума". Кн. 1. Гл. 3.).

Именно через понятие долга Кант пытается показать возвышенный характер личности, обладающей естественной способностью к свободе в пределах разума, то есть к непосредственному восприятию чистого практического закона.

254

Однако нельзя не заметить, что то, как Кант описывает долг, выходит за рамки

привычной кантианской формализации. Больше того, свобода и долг с трудом увязываются Кантом друг с другом. Создается ощущение, что именно в понятии долга реализуется одна из подспудных кантовских тем, так и не получивших убедительного разрешения в его философии, — *желание*.

Кантовский долг явно окрашен эротизмом, столь избегаемым философом. Уже в приведенной цитате заметно: долг не связан с чем-то приятным, не связан с удовольствием или неудовольствием, он идет против воли и против склонностей, его исток таинствен, даже разум, направляющий желания в область их практической целесообразности, замирает перед его возвышенным величием: исполняя долг мы устанавливаем моральный закон, место, как выясняется, непосредственного контакта с другим, единственного свободного и ненасильственного касания другого, где другой обладает несомненной привилегией. Таков божественный эротизм долга по Канту: способность желать в соответствии с целями, задаваемыми не собственным разумом, а разумом другого. Не есть ли это то же самое, что и "любовь"? По крайней мере это близко тому пониманию любви, которое в двадцатом столетии было дано Левинасом.

Напротив, если мы попытаемся обратиться непосредственно к теме любви у Канта, то очень скоро выясняется, что она не столь для него значима. Скорее она возникает в его работах поневоле, когда приходится затронуть еще и этот аспект человеческого существования. Мы находим у него несколько трактовок любви. Одна представляет любовь как моральную категорию, и здесь она выступает в паре с уважением:

"Принцип *взаимной любви* учит постоянно *сближаться* между собой; *принцип уважения*, которое они обязаны оказывать друг другу, — держаться в отдалении друг от друга, и если бы одна из этих великих нравственных сил ослабла, то (если воспользоваться, хотя и в иной связи, словами Галлера) «(аморальное) ничто с разверзтой пастью как каплю воды проглотило бы все царство (моральных) существ»" ("Метафизика нравов". Ч. 2, §24).

Другая трактовка связана с любовью как естественной физиологической потребностью, имеющей своей целью сохранение индивида (любовь к жизни) и продолжение вида (половая любовь) ("Антропологическая дидактика". §87).

255

И наконец, любовь дана нам в чувственном опыте (эстетически). В "Наблюдениях над чувством прекрасного и возвышенного" Кант соотносит возвышенное с дружбой (и уважением), а любовь с прекрасным. Он пишет: "Некоторых людей ценят слишком высоко, чтобы их можно было любить. Они внушают нам удивление, но настолько превосходят нас, что мы не решаемся приблизиться к ним с истинным чувством любви" (Раздел второй).

Как видно, любовь для Канта лишена того эротизма, который так явственно присутствует в его описании долга. Он пишет о любви как о нравственном чувстве, потребности, удовольствии, но никак не затрагивает в связи с любовью именно тему способности желания. Между тем опыт любви свидетельствует, как никакой другой, не столько об одном из многих чувств, сколько о том, что именно в любви другой оказывается условием существования "я", когда бытие-с-другим радикально не может быть редуцировано.

Колоссальный, на первый взгляд, разрыв между кантовским отношением к долгу и к любви оказывается почти незначительным, если мы исходим не из той дискурсивной позиции понимания, при которой нам что-то уже известно о каждом из этих понятий. Притом не просто "что-то", но слишком много, когда одно появление слова "долг" или "любовь" приводит к тому, что всегда уже есть подходящая интерпретация для существования данного слова в данном контексте. Эти слова исчерпаны философией, им крайне трудно обрести значение заново. Для этого необходимо, во-первых, развести смысл и опыт. Всякий раз обращаясь к смыслу понятия "долг" мы лишь заново воспроизводим неизбежность моральных императивов, призванных сохранить неустойчивый порядок в отношении с другими. Но, как мы видели, для Канта долг, помимо способности разума, неявно подключает к себе и способность желания, способность преодолеть все склонности личности, вступающие с долгом в противоречие. Иными словами, долг не может быть только предписанием (исходить из закона), при этом он вступает в противоречие с индивидуальными потребностями и удовольствиями, значит, он имеет в своем основании до-законное, не-рациональное и внечувственное происхождение. Это и есть то, что можно описать словом *опыт*. Но, чтобы не путать этот

опыт с кантовским "опытом познания", лучше дать ему и дополнительную синонимическую характеристику — "любовь".

256

Получилось так, что свобода и долг оказываются координатами этого типа "опыта изначального" именно в силу своего пограничного существования в качестве сущих и в качестве чистых абстракций. При этом абстракции свободы и долга (то есть их смысл) для Канта невозможны без конкретного материального их воплощения: желания, или "касания другого", ненасильственного, невластного, не предписывающего другому ничего, кроме эротической радости этого касания, удовольствия, в котором сам не участвуешь. Итак, опыт в данном случае — несобственный опыт удовольствия, который приходит к тебе опосредованно, который всегда не твой, и который, в силу этого, требует не способности к восприятию (сильному аффекту, переживанию, желанию обладания, самоудовлетворению, познанию и т. п.), но к восприимчивости (этот аффект всегда слаб, поскольку здесь мы имеем дело с желанием и переживанием другого, с удовольствием другого). Именно восприимчивость к другому, когда "другой" перестает быть только философской абстракцией (в этом виде он всегда стремится к тому, чтобы остаться вариантом и аналогом "я"), а становится вполне конкретным и невыносимым в своей инаковости и чуждости всякому моему представлению, а именно потому требует (с этой слабой восприимчивостью) того, что Кант называет "достоинством". Достоинство всегда готово исчезнуть в мире потребностей, или, говоря словами Левинаса, в "мире, который есть возможность зарплаты". Кантовское достоинство не принадлежит этому миру, оно трансцендентно ему, но оно, тем не менее является опытом, который, казалось бы, не должен быть возможен в таком мире.

При этом нельзя думать, что это достоинство имеет некую ценность. Ценностью обладает другое достоинство, которое не исходит из опыта другого, а связано с культурными и ритуальными предписаниями и императивами. У Канта не достоинство вытекает из долга, но, наоборот, достоинство (как опыт) порождает и долг, и свободу. Если мы видим это изменение привычной логики, то тогда "достоинство", и "долг", и "свобода" имеют уже иной смысл, для понимания которого самой кантовской философии уже не хватает. Даже если мы делаем шаг к тому, чтобы связать достоинство со способностью желания, с эротизмом, проводящим другого в наш опыт повседневного существования, то этого все рав-

257

но оказывается недостаточно, чтобы извлечь "любовь", чтобы она оказалась в основании этого опыта. Проблема, почти непреодолимая из-за того, что мы культурно *обучены* любви. Мы обучены любви в гораздо большей степени, нежели достоинству. Может, именно поэтому Канту проще мыслить бытие-с-другим через изначальный эротизм достоинства, нежели через любовь. Поскольку культура, бесконечно говорящая о любви как ценности, абсолютно вытеснила на периферию любовь как опыт. Любовь как ценность — необходимая культурная абстракция, участвующая в универсализации внутреннего чувства (души, "я", личности, бытия здесь и сейчас, присутствия) как источника восприятия. И в этом смысле любовь постоянно производит трансцендентального субъекта. Она задана в культуре как вне-мирное основание собственного переживания, переживания, говорящего только одно: "я переживаю это (чувство)". И "это" ("отношение к другому", "продолжение рода", "прекрасное"), как мы видим, Кант стремится наделить внутренней целесообразностью. Но даже его формализующий посыл вынужден ввести "уважение" как диалектический противовес любви в "отношении к другому". То есть, он неявно подразумевает некую аморальность любви (при всей ее целесообразности). Но аморальность заключена именно в той дискурсивной конструкции, которая описывает смысл слова "любовь". Можно сказать так: если мораль уже существует, то любовь всегда аморальна. И опыт любви только тогда и есть опыт, когда под сомнением оказываются моральные суждения, когда достоинство обретается не в моральном превосходстве, а в поражении, когда нет правил, по которым можно действовать, а само твое действие становится законодательным. Ибо в ситуации поражения этот закон твоего действия не может быть насильственно предписан никому в качестве правила, но может только быть воспринят другим, готовым разделить с тобой это сообщество проигравших. И в этом смысле опыт любви — повседневный опыт коммуникативной "гениальности" (см. фрагмент "Свобода"), не требующий для себя никаких образов-представлений ни в искусстве, ни в науке, требующий только другого, чуждость и инаковость которого предполагает поражение моего "я" в правах как

условие обретения опыта.

258

Однако, спрашивается, какое отношение это все имеет к кино? Или, скорее: имеет ли кино отношение ко всему вышесказанному? Именно в силу своей изобразительной буквальности, которую не могут преодолеть никакие, даже самые изысканные, приемы, с одной стороны, и в силу того, что кинематографическое восприятие меняет сам характер образности (и, как следствие, структуру субъективности), с другой - все это так или иначе приводит нас к тому, что тот опыт, который мы рискнули, вслед за Левина-сом, назвать словом "любовь", должен найти в кинематографе для себя некий материальный эквивалент.

Если мы имеем дело с любовью как неким смыслом, порождаемым определенными значениями, то мы неизбежно приходим к тому, что любовь как чувство всегда уже предопределена этими значениями. То есть каждое эмпирическое обращение к любви (а это и есть любовь как "внутреннее" переживание, "мое" чувство) предполагает, иногда даже слишком явно, любовь как трансцендентальную схему, в которой торжествует субъект, некое "я", потребляющее образы любви. Обширный каталог этих образов дал Ролан Барт на примерах литературы ("Фрагменты любовного дискурса"). Он показал как то, что мы называем чувством любви, вписано в литературные и культурные шаблоны, типы речи, в высказывания, которые, вне зависимости от субъекта высказывания (влюбленного), за него "производят" то, что мы затем называем чувством. Фактически Барт дал литературную генеалогию чувства, показав условия его постоянной воспроизводимости. Но, помимо этого, он также продемонстрировал, как любовь опознается при переходе от одного шаблона к другому, от одной *любовной позы* к другой. Именно эти моменты перехода, которые он назвал "фигурами", составляют своеобразный план имманентности любви как опыта другого.

Действительно, если мы влюблены, то не замечаем всех этих инструментальных значений, в силу которых обрели чувство (или смысл), именуемое любовью. Но, как только мы разлюбили, банальность знаков, из которых формировался я как влюбленный, поражает. Даже в таком изысканном, вариативном и подвижном их компендиуме, который можно найти у Барта, который вычленяет малейшие детали, казалось бы совершенно незна-

259

чимые, демонстрируя, как они участвуют в производстве чувства, как они участвуют в дискурсе. Кино же обучает зрителя восприятию таких деталей с несравнимо большей интенсивностью.

Если мы рассматриваем "любовь" как некую кинематографическую тему, если мы идем вслед кинематографическим знакам любви, то, конечно, набор их в сравнении с избираемой Бартом литературой кажется жалок. Даже самые тонкие фильмы о любви ближе к штампам (место, где знак и смысл почти неразделимы), строятся на них, предполагают их уже-существование и необходимое повторение. Но ведь и Барт анализирует не бульварную литературу. Он обращается к своеобразным литературным универсалиям, "обучившим" нас чувствовать, а бульварную литературу "соответствовать" этим чувствам. В каком-то смысле можно говорить о том, что тот тип трансцендентальной любви, к которому стремится этот уходящий в бесконечность метасемиотический ряд "Фрагментов", есть своеобразное приближение к границе, за которой — опыт, то есть та любовь, в которой никакой знак не участвует. Так Бартом описывается любовь как чистое "условие". Условие чего? Наверное, того, что, несмотря на всю банальность знаков и слов любви, мы им верим, хотим им верить. И когда некто говорит "я люблю *тебя*", помимо чистого штампа, повтора, абсолютно стертого культурой значения этих слов, в них есть нечто, что обращается к возможности восприимчивости. Эти слова, как и почти все жесты, описанные Бартом, обязаны быть бессмысленными, поскольку их единственный смысл — касание другого, обращение к его восприимчивости, которая реагирует не на слова и знаки (так действует восприятие), а на "касание", в котором ты сам обретаешь статус другого, настолько другого, что желание уже не знает границ, стремится к трансценденции, туда, за границу "условий возможного", в сферу опыта.

Вернемся тем не менее к кинематографическим знакам любви. Когда-то, в раннем кино, формировавшем свой язык, свою сферу выразительности, они акцентировались именно в качестве знаков, требующих для себя некоторого времени считывания. Зритель должен был научиться любовному взгляду, любовному жесту, жесту ревности,

монтажным деталям, репрезентирующим чувства персонажей. Но уже в 30-е годы все эти
260

"освоенные" знаки, которые используются и по сей день как естественные и незамечаемые, оказались для некоторых режиссеров слишком... знаками. Можно сказать, что Виго в "Аталанте", Карне в "Набережной туманов", Любич в "Ангеле" пытаются нащупать некий образ-любовь, окрашивающий все возможные знаки выражения, наполняющий их значением. И если Виго ищет эротизм образа в чувственной реальности вещного мира, то Карне и Любич - в минимизации выражения чувств, в том самом достоинстве, которое сопутствует персонажам Жана Габена и Мишель Морган (в "Набережной туманов") или Герберта Маршалла и Марлен Дитрих (в "Ангеле"). Достоинство, сдерживающее чувство и слова, открывает особую сферу кинематографического эротизма в решении темы любви.

Сегодня глаз зрителя уже обучен настолько, что любовь как кинематографическая перцептивная форма не вызывает практически никаких затруднений, даже наоборот, гораздо сложнее дать ее новые образы. Так, достаточно минимального движения двух лиц навстречу друг другу в кадре, как уже есть образ поцелуя, а если поцелуй и не состоялся, то наверняка состоялся образ-любовь. Моментальность подобных образов столь велика, что знаки всегда запаздывают, оставляя восприятие в некотором вакууме удовольствия. В этом кинематографическом удовольствии любовь в качестве сюжета уже вполне случайна (хотя и очень эффективна), а на первый план выходит сверхскоростная актуализация образов-желаний и образов-воспоминаний, то есть забытого в воспоминании и невозможного (запрещенного, подавляемого) в желании, образов, в которых "я" претерпевает моментальное становление другим, в которых обнаруживается несобственная составляющая опыта. Именно в этом опыте я готов потерять субъективность, перестать воспринимать, а стать восприимчивым, готов становиться другим, готов разделить этот опыт с другими.

Но почему мы все-таки настаиваем на слове "любовь" для обозначения этого опыта? Чем хуже кантовский "долг"? И в том и в другом случае другой обладает очевидной привилегией. Но не так просто оказаться в ситуации "привилегии другого". Это требует эротизма, ведущего "я" по пути самоустранения. Действительно, долг, базирующийся на достоинстве, *дает* другому привилегию, вводит свободу как свободу другого. Однако само да-

261

рование свободы возвращает "я" силам субъективности, способности к жертве и аскезе. Кино же обнажает нашу нежертвенную готовность отдать другому первенство, видеть как он, чувствовать как он. Кино открывает ту способность желания, которую мы не в силах открыть, если думаем о своем собственном желании, что непосредственно связано со способностью мышления быть открытым. Открытым навстречу новому, иному. Мы обучаемся этому в фигурах любви, когда перестаем бояться банальных фраз. Мы обучаемся этому в кинозале, когда нас захватывают образы, наивность и шаблонность которых, может быть, очевидна, но именно они говорят нам, как устроены наше восприятие и мышление и каковы наши шансы "стать другими", измениться, ощутить новое.

В книге использованы кадры из фильмов:

С. 10 — Большое ограбление поезда (США, 1903), режиссёр Э.Портер С. 114 - Газовый свет (США, 1944), режиссёр Дж.Кьюкор С. 184 - Июльский дождь (СССР, 1967), режиссёр М.Хуциев С. 228 — Аталанта (Франция, 1934), режиссёр Ж.Виго

Олег Аронсон

Метакино

Ведущий редактор - А.Иванов

Художник - С.Шаховская

Корректоры - Г.Асланянц, П.Корсунская

Подписано в печать 10.02.03.

Формат издания 70х90/16. Бумага офсетная

Гарнитура Newton C

Заказ №

ООО «Издательство Ад Маргинем»

113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., 5/7

тел./факс 951-93-60