

Олег Аронсон  
**КОММУНИКАТИВНЫЙ ОБРАЗ**  
**(Кино. Литература. Философия)**

МОСКВА 2007 НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

УДК 791.43  
ББК 85.370  
А 84

Институт философии  
Российской академии наук

Серия «Кинотексты» выходит  
под редакцией А.И. Рейтблата и Н.В. Самутиной

**Аронсон О.**

А 84 Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 384 с., ил.

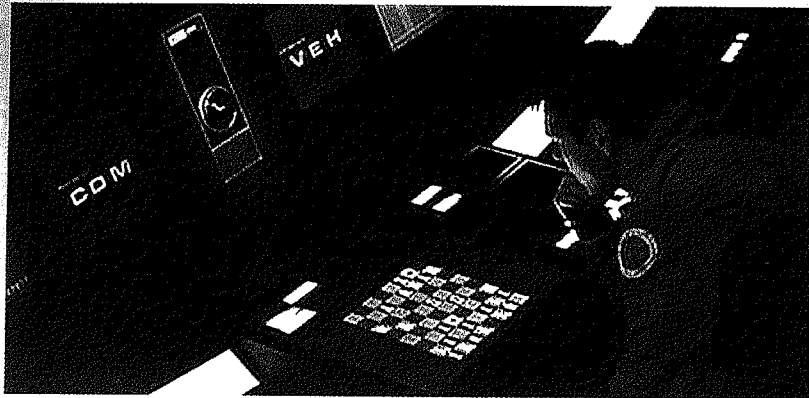
В новой книге российского исследователя Олега Аронсона кино рассматривается как технология, изменившая характер человеческого восприятия и мышления. Кино открывает аффективные, сверхскоростные, ускользающие образы, ставшие медийными образами современного мира, которые воздействуют в качестве еще не зафиксированных в представлении или уже забытых. Постоянно удерживая различие между образом и изображением, автор акцентирует внимание на коммуникативной природе образа, которая находится за пределами репрезентации. Это значит, что и сама коммуникация понимается уже не в социальном, лингвистическом или информационном ключе, а именно как то пространство общности, где рождается иной, деиндивидуализированный субъект восприятия, где формируются иные ценности. В книге большое внимание уделено тому неочевидному влиянию, которое кино оказало на современную литературу и философию, что повлекло за собой изменения и средств выражения, и даже способов анализа в гуманитарных исследованиях.

УДК 791.43  
ББК 85.370

ISBN 5-86793-539-6

© О. Аронсон, 2007  
© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2007

## Введение



Тексты, вошедшие в эту книгу, были написаны в разное время и по разному поводу. Однако практически все они имеют непосредственное отношение к одной теме, или, если угодно, одной гипотезе. Она редко когда выходит на первый план и становится основным предметом для обсуждения, но каждый раз, на новом материале, получает для себя еще один дополнительный язык описания. Гипотеза эта касается того, что я называю словосочетанием «коммуникативный образ». И поскольку именно это понятие я пытаюсь выделить, локализовать, продемонстрировать специфический способ работы с ним, то вовсе не случайно, что именно оно и дало название всей книге.

Между тем, как уже было сказано, проблематика коммуникативного образа не становится центральной ни для какого текста. И это совсем не случайно, поскольку тот пласт коммуникации, который выделяется в образной материи, не является в привычном теоретическом смысле неким «объектом» анализа. Скорее это тот «волшебный помощник», который приходит всякий раз тогда, когда мы ощущаем ограниченность нашей способности говорить об образах современного мира, принципиально медийных, сверхскоростных и ускользающих, об образах, фиксация которых в качестве объекта губительна, поскольку в этот момент теряется нечто существенное в самом их функционировании — протечность, множественность, гетерогенность... Эти образы существуют, пока они не зафиксированы в представлении, пока воздействуют в качестве уже-исчезнувших. Как только они зафиксированы, описаны, предъявлены, то становятся другим объектом — изображением. Первичная процедура по отделению образа от изображения — первый шаг к образу, о котором мы говорим, который воздействует, не изображая. Что это за тип воздействия? Почему я рискую связывать его именно с коммуникацией? Ответы на эти вопросы можно найти в книге, но здесь мне бы хотелось указать на некий постоянно воспроизводящийся контекст, на определенную традицию, в рамках которой становятся возможны подобного рода рассуждения и для которой нет ничего удивительного в том, что речь заходит о возможности коммуникации без репрезентации. Нельзя сказать, что привычные социальные, лингвистические и этические модели, предполагающие наличие субъекта (субъектов) коммуникации, информационный поток знаков между ними, интерсубъективность или диалогические отношения, противоречат идее коммуникативного образа. И нельзя сказать также, что в отношении их ведется критика. Скорее коммуникатив-

ный образ открывает некоторое дополнительное измерение в этом привычном рационализированном пространстве, а точнее, тот момент, когда существенным становится не передача сообщения, а его прерывание; не декодирование знаков и не расшифровка смыслов, а, напротив, восприимчивость к знаковому потоку в его абсолютной бессмысленности<sup>1</sup>. И если мы говорим об образе, то именно так его и будем понимать: *как некое временное материальное соединение разрозненных знаков*.

Но это уже не знаки в некотором семиотическом понимании. Они не существуют отдельно друг от друга. Они не составляют единства и не находятся друг с другом в «системном» отношении. Напротив, они находятся друг с другом в отношении противоречия, что заставляет нас, выделяя в коммуникации именно информативную и смысловую составляющую, исключать часть знаков, нивелировать парадоксальность этих отношений (грозящую, говоря языком кибернетики, сделать информацию отрицательной), либо приводя образ к изображению чего-то (в идеале — смысла), либо превращая его в художественный троп.

Вообще, иное понимание соотношения образа и знака становится одним из принципиальных в данной работе. Делая акцент на коммуникативном образе, мне хотелось бы избежать возможного смешения этого образа со знаками коммуникации. Говоря более жестко, я пытаюсь акцентировать в образе то, что не описывается через знаки, что требует для себя переизобретения заново семиотики через постоянную переинтерпретацию самого понятия знака.

Внимание на особый коммуникативный план образа было обращено еще в моей предыдущей книге «Метакино», где была показана значимость именно кинематографа для введения всей этой проблематики<sup>2</sup>. В книге «Коммуникативный образ» кино снова выводится на первый план. Однако здесь в гораздо большей степени сделан акцент на его чистой функциональности в освоении той образной материи, о которой идет речь. С одной стороны, кинематограф предстает как определенная схема понимания для всей современной ситуации, часто характеризующейся как «господство медиаобразов», хотя точнее говорить вовсе не о «господстве», а о превращении медиасреды в новую сферу существования. И кино оказывается у истоков возникновения и формирования этой среды. Поэтому-то книга открывается серией текстов, где делается попытка указать на то в кинематографическом образе, что позволяет его мыслить как образ коммуникативный, продолжающий свое действие и на телевидении, и в пространстве Интернета. С другой стороны, акцентируя внимание на кинематографической коммуникации как особых образах, в которых проявляет себя вне-социальная и вне-языковая общность, сами фильмы уже можно анализировать иначе, выделяя в них сообщение, приходящее в обход герменевтики или эстетики, позволяющих читать фильм как произведение. Сообщение это приходит не от понимания или чувственного

восприятия и не направлено к ним. Но это также и не некая «благая весть» новых технологий. Это — сообщение, приходящее от образов, еще не ставших языком, еще не присвоенных разумом или чувственностью. Это либо забытый, либо желаемый язык общности. Можно сказать, что книга фактически посвящена поиску элементов этого языка, а также способам говорить о нем. Потому, например, крайне важны указания на возможности теологии, поскольку именно теология по сей день, несмотря на все давление рациональности и здравого смысла, сохраняет те логики, в которых абсурдное и бессмысленное не исключается, а становится свидетельством иного типа сообщения и иного типа общности. Другое дело, что теология берется здесь в некотором секуляризованном изводе: разговор идет не о боге и не о вере, но делается попытка реанимировать сам способ теологического размышления, его язык, который настоятельно требует возвращения именно для разоблачения идеи тотального господства «порабощающих» медиаобразов, захвативших место отсутствующего бога. Не случайно также и то, что постоянно возникает мотив, связанный с особым этическим планом коммуникативных образов, тех образов, в которых заявляет о себе либо утраченная, либо еще не состоявшаяся общность. Эта этика, которая сегодня подспудно заявляет о себе и которая ранее была одним из условий теологической логики, была отделена от мира мирской морали, от мира законов и предписаний общества, фактически поручившего этическую функцию государственной власти. Этика, о которой мы говорим, — этика общности (действий, желаний и аффектов), продолжающая свое незримое действие при господстве общественных регламентаций.

Уже сами базовые разграничения между образом и изображением и между общностью и обществом указывают на теоретический контекст: во-первых, это то, что можно назвать «философией сообщества», в достаточно подвижных рамках которой разрабатывается особая модель бессубъектной коммуникации, а во-вторых, это бергсоновская и делёзовская философия образа, практически никак коммуникативный момент не учитывающая. Остановимся на них подробнее.

Когда мы поднимаем тему сообщества сегодня, то с какой-то неизбежностью вынуждены иметь в виду прежде всего именно социальные коннотации, проблему правового взаимоотношения индивидов и государства, то есть то, что, в конце концов, так или иначе, но связано с этикой, политикой и философией общественных отношений, или, говоря по-другому, — отношений собственности. Исторически это хорошо объяснимо: с одной стороны, развитие буржуазного общества шло по пути отождествления свободы человека с правом на частную собственность, когда, например, «свобода слова» или «свобода мнения» становится минимальной экономической единицей, своеобразным атомом моральной собственности; с другой стороны, опыт фашизма и тоталитаризма в двадцатом сто-

летии очень сильно ограничивает нашу способность мыслить свободу в сообществе иначе, нежели в рамках взаимоотношения личности гражданина и всемогущества государственной машины власти. Однако, находясь в этих рамках, мы не можем в полной мере ощутить сообщество как нечто, что затрагивает само бытие человека независимо от политических и экономических аспектов.

Между тем еще Руссо пытался осознать общество в том числе и как *утрату*, деградацию коммуникативной близости. Сообщество начинает мыслиться здесь не только и не столько как общественная связь, имеющая своей целью создание Государства; оно дано нам не только в правовом или теоретическом плане, но оно сопровождает всю нашу жизнь как некий постоянно ускользающий аффект, аффект, который мы не можем присвоить, аффект утраченной общности. Другими словами, «я» никогда не может быть свободным, а может лишь мыслить это или соотносить некоторые свои состояния с теоретическими конструкциями, описывающими функционирование понятия «свободы» в обществе.

На это указывает и Маркс, который, анализируя особую человеческую потребность в общности, противопоставляет ее духу потребления. По Марксу, когда потребность в собственности становится человеческой потребностью, то это значит, что другой человек становится потребностью в той мере, в какой сам человек в своем индивидуальном бытии является вместе с тем и общественным существом. Для него коммунизм как положительное упразднение частной собственности — это самоотчуждение человека, то есть возвращение человека к самому себе как существу общественному.

Сообщество же, которое мы здесь выводим за рамки политических теорий общества, исходя из этого, проявляется тогда, когда мы преодолеваем ситуацию потребления, обнаруживая некоторое единство человека с природой, то есть как имманентность общности. Ведь до сих пор «предмет является “нашим” тогда, когда мы им обладаем, то есть когда он существует для нас как капитал или когда мы им непосредственно владеем, едим его, пьем, носим на своем теле, живем в нем и т.д., — одним словом, когда мы его *потребляем*...»<sup>3</sup>. Преодолеть эту гегемонию капитала, через которую выражают себя многие тотализующие дискурсивные практики, можно попытаться, исходя из сообщества, то есть из идеи неотчуждаемого характера бытия-с-другими.

Когда Хайдеггер вводит в структуру Dasein «несобственное бытие» в качестве необходимого элемента, то он обращается к той же стороне аффективной общности, данной нам в повседневном сосуществовании с другими. В этой общности мы «как другие», мы не принадлежим себе, то есть выставлены вовне, и аффект, о котором идет речь, приходит к нам как экстатический образ коммуникации. Однако если Хайдеггер в

своем противопоставлении Dasein и Mitsein, а также «собственного» и «несобственного бытия» в структуре Dasein отдает явное предпочтение «собственному бытию» и Dasein, связывающему человека с истиной бытия, то совершенно иные акценты расставляет Батай. Последний исходит из приоритета общности. Потому он вводит особую коммуникативную функцию языка — экстатическую, которую мы не найдем ни в одном лингвистическом описании функций языка (хотя Бюлер и Якобсон в некоторых своих положениях приближаются к ней). Через эту вынесенность языка вовне, где возникает асимметричное отношение с другим, когда сам язык становится деиндивидуализированным носителем желания, Батай приходит к понятию «внутреннего опыта». Внутренний опыт безличен, он возникает в эротизме, не сводимом к сексуально понятому желанию. Внутренний опыт возникает как незнание, выключенность из проекта, из работы. Эротизм общности, сопряженный прежде всего с опытом табу и трансгрессий, дает возможность вернуться «к себя», но уже в качестве другого. То есть: вернуться «к себя» не значит уединиться, присвоить себе ту или иную идентификацию, стать индивидуализированным субъектом, получить право на высказывание. Это значит: *стать местом сообщения*. Стать тем сингулярным событием-бытием, через которое говорит уже не субъект, а сообщество, которое тем не менее субъектом высказывания стать не может, поскольку, если становится таковым, значит, уже перестает быть именно аффективным сообществом сингулярных существований, ничего не знающих о совместности их бытия, а предстает либо социальной группой, либо обществом.

Политика прикладывает все свои силы, чтобы сделать из нас индивидуализированных граждан, поскольку только гражданин является субъектом в политическом поле. Но «мы», как сообщество неграждан, не может быть индивидуализировано, представлено как субъект. Оно всегда в приходящем извне аффекте, лишающем нас способности к социальности, к нормативному функционированию в рамках государства и права. Понять, в чем состоит свобода неграждан, значит открыть многие высказывания современного мира, которые с большим трудом понимаемы в рамках ценностей гражданского общества. Все эти высказывания не хотят пользоваться языком войны и языком силы. Когда опытом бытия-с-другим становится любовь, то все нормы государства и сопутствующей ему морали оказываются незначимы, когда таким опытом оказывается террор, то смерть становится способом его высказывания. Такая свобода не нужна государству, она не нужна и гражданам. На такую свободу не выдаются права. Сообщества неграждан («влюбленные», «террористы», «художники», но также и современная «публика»... названия здесь весьма условные, поскольку само именование — важная властная функция) всегда говорят о несправедливости, хотя само право никогда не становится смыслом их речи. Сообщества всегда говорят о несправедливости, при том что

ни свобода, ни справедливость не могут быть ничем иным, кроме как идеологическими клише.

Именно в этом направлении развивают идею сообщества Морис Бланшо и Жан-Люк Нанси<sup>4</sup>. Последний в книге «Неработающее сообщество» соединяет марксистскую идею отчуждения и коммуникацию по Батаю. Здесь до всякой проблематики индивидуального бытия, и словно по ту сторону ее, возникает вопрос о сингулярном бытии (единичном и множественном одновременно, случайном, экстатическом, выставленном вовне, находящемся сразу в режиме коммуникации с другими). «Тело», «голос», «смерть», «письмо» — это нечто неразложимое, сингулярное. В такого рода сингулярности, в ее отдельности, но и разделенности с другими, мы уже не индивидуализированные субъекты, но разрозненные единичные существования, за пределами знания и потребления.

И вновь возникает вопрос: как мы можем иметь дело с этими проявлениями сингулярного существования, если постоянно находимся в режиме «потребления смысла», в режиме знаков, производящих значения, и образов, отождествляемых с изображениями и представлениями, то есть опять же со знаками для чтения и понимания?

Здесь мы заново возвращаемся к тому типу образа, который проявляет себя через сообщество, в повседневном существовании или в «несобственном бытии», и даже обретает в некотором смысле «наглядность» благодаря возникновению и развитию кинематографа. Этот образ мы назвали коммуникативным, так как в нем доминируют не индивидуальные понимание и смысл и не индивидуальное переживание, а многочисленные аффективные связи, образующие пространство коллективного опыта, с которым как раз и имеет дело кинематограф. В отличие от традиционных образов искусства, которые по-прежнему интенсивно используются в кино, коммуникативный образ ускользает от прямого предъявления, дает о себе знать тогда, когда значимыми оказываются элементы ранее не замечаемого фона, эффекты стертого рассеянного восприятия, а также всего того, что стираемо самим восприятием. Благодаря своей ориентации на подвижное и изменчивое изображение, благодаря многим приемам монтажа, освещения и кадрирования, кинематограф сформировал тот тип зрительской перцепции, при котором такие образы обнаруживают свое действие в некотором отдельном поле коммуникации, не сводимой только к языку и только к чувственности.

Собственно, предлагается рассматривать кино как сложную систему коммуникативных образов, находящихся по ту сторону изображения (репрезентации) и языка. Эти образы проявляют себя как имманентные материи кино, где значащими, неявно участвующими в особой «педагогике перцепции», о которой пишет Жиль Делёз<sup>5</sup>, оказываются самые слабые элементы воздействия, зачастую вовсе не преднамеренные, а являющиеся, скорее, следами коллективных аффектов (воспоминаний,

ожиданий, желаний), которые на уровне индивидуального восприятия оказываются потеряны. Чтобы анализировать такие формы коллективной чувственности, приходится иметь дело уже не со знаками, через которые можно прочесть смысл отдельного эпизода, фильма, жанра или кинематографической школы, а именно со следами, где «непонимание», невозможность непосредственной фиксации смысла выходит на поверхность.

Нельзя сказать, что в теории кино это было обойдено вниманием. Можно очень условно выделить два принципиальных подхода к анализу кинематографа и массовых коммуникаций. Это, во-первых, работы по исследованию восприятия кино или способов его воздействия на зрителя. Здесь ключевыми могут быть признаны книги таких теоретиков, как Жан Эпштейн и вся концепция фотогении, Бела Балаш, Рудольф Арнхейм, Сергей Эйзенштейн, Андре Базен. Можно условно назвать эту направленность кинотеории «феноменологической». К ней отчасти примыкают и некоторые исследователи социального толка, такие как Зигфрид Кракауэр и Вальтер Беньямин. Во-вторых, и у вышеперечисленных теоретиков, но в особенности в семиотических исследованиях 60-х и 70-х годов (Кристиан Мец, Умберто Эко, Пьер Паоло Пазолини, Юрий Лотман), постоянно присутствует тема «языка кино». Эту линию так же условно назовем «лингвистической». Развитие каждой из этих двух линий анализа приводит к тому, что в кинематографическом образе обнаруживается нечто иное, нежели в иконических образах или в языковых тропах. Наиболее радикально эту инаковость выразил в своих манифестах Дзига Вертов, когда утверждал, что кино — это тот способ коммуникации, к которому человек в силу его психической и культурной (говоря языком Вертова — «буржуазной») ограниченности еще не готов. Теоретически же возможности кинематографа в формировании иного субъекта восприятия были прослежены Бенямином в 30-е годы<sup>6</sup>, а в 80-е наиболее радикальная попытка осмыслить становление иного субъекта восприятия — и, как следствие, иного способа мышления на примере кинематографа была осуществлена Жилем Делёзом<sup>7</sup>.

Именно произведения Вальтера Беньямина и Жюль Делёза показывают нам, что кино изменяет отношение восприятия и коммуникации, изменяет отношение к коммуникации как таковой. С этими сюжетами связан и тот важный момент, что выявленный способ коммуникации заставляет иначе взглянуть на некоторые известные сюжеты эстетики, теории и философии восприятия<sup>8</sup>.

Само введение понятия коммуникативного образа позволяет на примере кино наглядно продемонстрировать всю важность философских концепций, в которых общность интересов и целей (эстетическая, политическая и идеологическая) оказывается вдруг менее значимой, чем общность с другими, или само «бытие-с-другими» (Хайдеггер). Именно изначальное бытие-с-другими, а также те «нефункциональные» формы

общности, сформированные аффективными связями, о которых пишут Бланшо и Нанси, находят воплощение в описываемых в данной книге коммуникативных образах кино. Однако при всем при этом несомненно, что главным теоретическим подспорьем оказываются именно книги Делёза, где речь идет не о некотором изначальном «сообществе бытия» (Нанси), а о всегда не-изначальном, случайном и ложном сообществе образа. Комментарии к делёзовскому «Кино» призваны не столько теоретически прояснить ситуацию, сколько задать основные условия работы с разнородным материалом современности через призму кино, которое, во многом благодаря именно Делёзу, мы можем мыслить не только как некоторую систему выражения, но как вводимое дополнительное условие изменяющейся философии.

Что происходит с философией, если кинематограф становится одним из ее условий? Это вовсе не праздный вопрос. Ведь даже если мы ретроспективно посмотрим на историю философии, то можем обратить внимание, что она меняется всякий раз, когда вводит нечто в качестве неотчуждаемого дополнительного условия. Можно даже говорить о том, что само развитие философии предстает не столько накоплением знаний и решением проблем, сколько выявлением тех сторон мышления, которые отвечают требованиям времени. Так, с Кантом философия обратилась к условиям познания, реагируя на претензии науки. С Хайдеггером и Деррида в философию вошла литература в качестве дополнительного условия. Литература перестала быть предметом анализа философов, а стала пространством, где философия рождается. И, как следствие, поэты в меньшей степени оказываются причастны философии, нежели те, кто принадлежит ей институционально. Попытка Делёза проделать похожую операцию с кинематографом — это попытка освоения новых территорий мышления, тех, казавшихся утопическими, мест, которые по-своему предсказывали и ожидали Спиноза и Бергсон, Маркс и Ницше. Бог Спинозы, память Бергсона, коммунизм Маркса и вечное возвращение Ницше — все это, так или иначе, оказывается неожиданно действенным, когда речь заходит о виртуальных образах, производимых кинематографом. И все это, так или иначе, связано с проблематикой становления. Становление — не изменчивость в порядке времени, сохраняющая право всему существу на обладание неизменной сущностью. Когда речь идет о становлении, то имеется в виду та изменчивость, которая касается самой сущности, когда всякий метафизический жест по выявлению сущности оказывается заранее идеологическим и даже политическим, жестом утверждения господства, устранения другого. Изменение сущности — та процессуальность, когда «силы ложного» начинают обладать неожиданной позитивностью. Порой в книге употребляется достаточно расплывчатое словосочетание «становление другим» как своего рода синоним работы, производимой не этическим субъектом, а именно коммуникативными образами, несущими

в себе потенциал иной этики. Дело в том, что этот «другой» всегда неизвестен, сокрыт. На него невозможно указать, его невозможно представить. Это, прежде всего, *иные ценности*, как могли бы сказать Маркс или Ницше. Настолько иные, что они не уживаются ни с порядком представления, ни с нашим воображением. Эта их радикальная инаковость ограждает от того, чтобы они были присвоены. Но эти ценности рассеяны в опыте повседневности, в желаниях и аффектах, прерывающих то наше существование, которое кажется нам «естественным». Любовь и война, безумие и насилие, страх и скука, радость и вера. Эти аффективные состояния неморальны, но постоянно присваиваются политикой, психологией, социальными стереотипами, превращаются в повествования. Между тем они аффективны именно в силу того, что несут в себе нередуцируемый момент общности, те моменты, где претерпевается становление другим. И когда кинематограф интенсивно эксплуатирует определенные клише, то невольно дает возможность вместе с этими актуализованными видимыми образами распознать и их изнанку — то в клише, что отсылает нас к забытой или чаемой общности. Так, Пазолини и Вирджиния Вулф приветствуют в кино именно возвращение дикости, того, что исключено прогрессом, но что продолжает сохраняться в языке, а точнее, в образах, лежащих в его основании. В свою очередь, Дзига Вертов, Беньямин и Делёз ожидают приход новой чувственности. Стэнли Кубрик же — один из главных персонажей книги — совмещает оба эти движения, становясь настоящим аналитиком мышления, отмеченного иными временными и ценностными характеристиками.

В коммуникативном образе становление оказывается условием изменения самого порядка временности. И этот порядок диктует иные повествования и иные образы истории. Здесь время словно замирает, а «настоящее» лишается момента «здесь и сейчас», располагаясь в парадоксальном соединении невспоминаемого в воспоминании и невероятного в ожидании. Хичкок и Антониони в книге приводятся в качестве примера переизобретателей нарративов, которые в материи кинематографа открывают такие стазисные аффективные повествования. Но они всего лишь показательные примеры, благодаря которым мы можем увидеть, что такого рода «переизобретения» являются неотъемлемой характеристикой самого кинематографа. Скорее эти режиссеры просто особенно чувствительны к кинематографической образности, которая в иных случаях оказывается менее очевидной, скрытой повествовательными и изобразительными стереотипами. Зачастую эти стереотипы выдают себя за самую сущность кино, сводя множественность образов в еще одну систему репрезентации.

Но если мы говорим о коммуникативных образах как о тех, которые всякий раз отменяют вопрос о сущности, то в чем различие между этими образами в литературе и в кинематографе? Не можем ли мы точно

так же анализировать и литературу, и другие виды искусства? Не является ли, другими словами, связь между кино и коммуникативным образом надуманной или, по меньшей мере, не принципиальной? Эта серия вопросов неявно подразумевает, что мы должны либо принять тождественность условий, порождающих такие разные типы выражения, как кино и литература, либо установить различие опять же не между кино и литературой, а именно в условиях, их порождающих. И тот и другой ответ отсылает нас к проблематике сущности, к вопросам «что такое литература?» и «что такое кино?». Между тем, именно ориентируясь на коммуникативную составляющую образа, мы можем избежать этой дилеммы, в которой каждый выбор заведомо устанавливает приоритет или говоримого над видимым, или же, напротив, — видимого над говоримым. Коммуникативный образ как дополнительное условие мышления, где происходит различение между мышлением и философией и запускается процесс переопределения философии и ее проблемного поля, предполагает свое не-присутствие в видимых образах кинематографа и в литературном письме. Он напрямую не связан ни с планом содержания, ни с планом выражения, а указывает на материальность той предметной области, которая в философии постоянно наделялась — явно или опосредованно — характеристиками идеальности. Предельная материальность образа достигается именно там, где, если говорить в традиционных терминах, смысл обретает самостоятельность по отношению и к значению, и к условиям, его породившим.

Потому, например, вся глава, посвященная кино и литературе, разделена условно на два раздела. В первом затрагиваются проблемы экранизации (и речь идет об измененном статусе текста, который уже экранизирован), сценария как особого типа письма, воспоминаний о фильмах и просто воспоминаний, стремящихся к кинематографической документальности. Здесь мы имеем дело с текстами, которые уже не литература, но еще не кино. Второй же раздел можно охарактеризовать как уже кино, хотя все еще литература, и посвящен он протокинематографичности литературных текстов, с кино прямо не связанных. Это не просто два раздела, граница между которыми достаточно формальна, скорее это попытка продемонстрировать неразличимость установлением предельной общности и предельного отличия кино и литературы. Фактически дело касается того, что в литературе включает в себя грядущие трансформации чтения, а также момент возможного устранения акта чтения, и того, что в кино включает иное («грядущее») видение, преодолевающее и устраняющее видимость (образы-изображения). В этой точке неопределенности образ нельзя опознать как принадлежащий тому или иному типу выражения. Материал выражения (знаки) становится случайным, но случайность эта не носит вероятностный характер. Вероятностная модель — это способ апроприировать будущее прошлым, ориентируясь на

рационализацию пространства случайности. Мы же, различая вслед за Деррида<sup>9</sup> будущее и грядущее, вводим случай как невероятностное *событие*, в котором переопределяется порядок времени и все те повествования, которые на нем построены.

Кино, исторически находясь на границе между миром литературы и искусства и миром медиа, как никакой другой материал, позволяет обнаружить эту зону трансформации восприятия и мышления, соединяя в себе знаки, указывающие на традицию изображения и воображения образа, и знаки-события, в эту традицию не укладывающиеся, несущие в себе уже иные повествования, исходящие от общности, от самых слабых коммуникативных связей, которые для себя еще не получили опознавательных знаков. Эти повествования всегда еще не записаны, но уже предписывают действие «становления другим» — аффективное и всегда аномальное именно своей этикой.



I

К

ОБРАЗ

От кино  
к коммуникативному образу

Р  
Л  
М  
Т  
А  
С  
С  
В  
С  
А  
С  
С  
С  
С



## КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ: ПЕРЕИЗОБРЕТЕНИЕ ЧУДА

Парадокс возникает уже в самом начале, когда мы только пытаемся задаться вопросом о природе кинематографического образа. О том, какова его специфика и как возможно его описать, разграничив с многочисленными другими образами современного мира. Парадокс этот можно сформулировать так: в момент, когда мы смотрим фильм — следим за изображением, рассказываемой историей, режиссерскими находками, — образы, которые предстают нам как зримые, могут быть названы кинематографическими лишь условно. Они принадлежат или живописи, или театру, или литературе, но в чем, собственно, состоит специфика кинообраза, рожденного в результате приведения изображения в движение, остается не совсем ясным. Могут сказать, что спецификой кинематографа (и, как следствие, его образности) являются такие элементы, как монтаж или крупный план... Однако эти аргументы вряд ли можно принимать в расчет, поскольку уже самый первый фильм, от которого кинематограф отсчитывает свою историю, не содержал ни того ни другого, как и многого из того, с чем порой теоретики связывают природу или даже сущность кино. Это было статичное изображение среднего плана. И так сняты практически все фильмы братьев Люмьер. Все, что в них было, — движение. Впрочем, не только.

Приведенное в движение изображение не несло в себе ничего удивительного. Ко времени изобретения кинематографа было придумано немало оптических аппаратов, где в той или иной форме уже имелось то движение картинки, из которого мы обычно исходим, говоря о кинематографе. Представляется неслучайным, что и саму историю кино мы отсчитываем не от изобретения киноаппарата, а от первого киносеанса, овеянного легендами, от того шумного массового успеха простейшего и банального зрелища, от нескольких минут статичного плана, зафиксировавшего прибытие поезда на вокзал Ла Сиота. Возможно, что этот «успех первого фильма» имеет большее отношение к природе кинематографа, нежели сам факт оживления картинки. Помимо внимания к характерному фильмическому изображению, он включает в себя также и изменение самого типа зрительского восприятия, в результате чего совершается естественная редукция очень быстро архаизирующихся видимых образов фильма и открывается область иных образов, где фильм по-прежнему остается действующим, то есть несет в себе ту кинематографическую остаточную материю, в которой существенным является даже не столько общность восприятия, сколько сами образы общности, или, другими словами, коммуникативные образы, находящиеся за рамками репрезентации.

На наличие этой иной образности, которая остается, если мы выносим за скобки все образы-изображения, указывает уже само начало кинематографа, который «родился» именно 28 декабря 1895 года, на первом коллективном просмотре, организованном братьями Люмьер, а не тогда, когда фотография впервые была приведена в движение, и даже не тогда, когда братья Люмьер запатентовали киноаппарат как устройство, совмещающее движение изображения, зафиксированного на пленке, с проекцией на экран. Сам подобный оптический эффект был уже достаточно хорошо известен и до 1895 года, реализованный Эдисоном за несколько лет до сеанса братьев Люмьер. Единственное отличие состояло в том, что Эдисон сделал оптическую игрушку для глаз одного зрителя, в то время как Люмьеры, спроецировав изображение на экран, сразу же поймали некий коллективный эффект данного зрелища. Но чтобы обнаружить особую коллективную аттракцию движения, все равно нужен был «успех» первого киносеанса. Затем, на протяжении многих лет, теоретики интерпретировали кинематографическое движение в координатах индивидуального восприятия, что продолжают делать и по сей день. Но даже те, кто заговорил о принципиально массовом характере кино (здесь можно назвать и Кракауэра, и Беньямина, и Эйзенштейна), скорее постулировали эту массовость, чем ее анализировали. Тем не менее, когда Эйзенштейн пытается понять силу воздействия кинообраза, то он проходит путь от прямого психологического воздействия («Монтаж киноаттракционов») к глубинным архетипическим структурам бессознательного, общим для каждого, структурам, находящимся вне прямой видимости, вне того, что зримо, — в некоем архаическом остатке нашего мышления («Метод»<sup>1</sup>). На другом полюсе от эйзенштейновской психоаналитической онтологизации архаического располагается беньяминовская политизированная коллективность, которая имеет дело не с архетипами, а со штампами деауратизированного массового производства<sup>2</sup>. И в том и в другом случае мы сталкиваемся не с индивидуальным опытом восприятия, но уже с иным, находящимся за его пределами, с опытом, отсылающим нас к самим условиям восприятия, где господствуют либо устойчивые архетипы, либо динамически сменяющие друг друга стереотипы. В этих принципиально не совместимых концепциях общее то, что и восприятия и мышление здесь не перестают быть индивидуальными, а только обнаруживают огромную зависимость от тех сил, что остаются невоспринимаемыми в самом восприятии и немислимыми в самой мысли. Это по-прежнему связывает нас с традицией внутреннего обоснования и понимания восприятия и мышления. Между тем даже из приведенного примера с первым киносеансом можно сделать заключение о другой логической возможности, о разрыве принципиальной связи между чувственным восприятием и тем состоянием, в котором мы пребываем во время просмотра кинофильма. То же можно сказать и о мышлении, которое словно перестает быть «моим»,

поскольку движение видимых образов оказывается интенсивней нашей способности к мысли.

Возвращаясь к постоянно вытесняемому историей и мифологией кино разрыву между Эдисоном и Люмьерами, можно сказать следующее. В аппарате Эдисона была явлена сила человеческой мысли, создающая оптическую иллюзию, фокус разума, конкурирующий с чудом воскрешения мертвой материи. В каком-то смысле, зритель здесь принужден быть заодно с создателем, автором технического изобретения, вынужден подчиниться его воле и замыслу. Кинопроекция Люмьеров обнажила в первую очередь культовый и архаический момент зрелища, в котором общность важнее представления. (Кстати, сколько бы историки ни разоблачали миф о коллективном зрительском шоке при просмотре «Прибытия поезда», показательна уже сама эта мифология.) Все последующие попытки интерпретировать кино как еще одно искусство были направлены как раз на то, чтобы вернуть зрителя из этой регрессивной общности к субъективности личного, индивидуального восприятия. Однако акцент на способности переживать и осмысливать фильм как произведение стирает сферу экстатической (неиндивидуальной) аффективности кинематографического образа, приводит к постоянной реанимации различий между высоким и низким, прекрасным и безобразным, истиной и ложью, что закрывает путь к невыразительному, к банальному, ставшему видимым, к тому, что составляло неотъемлемую часть фильмов братьев Люмьер и что не только не противостояло успеху этих фильмов, но, скорее всего, было его условием.

Многочисленные клише, которыми сегодня питается киноиндустрия, имеют лишь косвенное отношение к тому невыразительному, что лежало у истоков кинематографического образа.

И здесь сразу следует указать на некоторые различия. С одной стороны, разграничим неизобразительное и то, что принято считать невизуальным. К порядку невизуального часто относят звуковое, гаптическое (тактильное), нарративное. Однако сегодня приходится констатировать, что все это, так или иначе, является составной частью визуального аспекта кинематографического образа. Характерные примеры: закадровый голос или закадровое звуковое пространство; крупный план, дающий фактуру предметов, вводящий тактильное измерение в визуальный образ; нарративные жанровые клише, когда ожидание опережает изображение, хотя может и не совпадать с ним. Жиль Делёз во втором томе книги «Кино» («Образ-время») описывает это как новую оптико-звуковую ситуацию, приходящую в кино на смену видению<sup>3</sup>.

С другой стороны, необходимо отметить отличие того, что мы здесь называем неизобразительным, от неизобразимого, того, что принципиально нельзя изобразить, что находится за рамками любого изображения. Неизобразимое отсылает нас к трансценденции, или, говоря мяг-

че, к абстракции. В отличие от неизобразимого, неизобразительное принадлежит порядку изображения. Это — невыразительное в самом изображении, то, что располагается вне рамок взгляда, устроенного миметически. В неизобразительном образ отделяется от изображения<sup>4</sup>.

В этой связи возникают по крайней мере два принципиальных вопроса. Во-первых, кто субъект восприятия подобных образов слабой интенсивности, если индивидуальное восприятие и сознание оказываются здесь бессильными. И во-вторых, каков возможный язык описания этих образов.

В поисках субъекта восприятия кинообраза мы акцентируем ту общность-в-образе, которая Канту виделась как некая форма общего чувства (*sensus communis*). И это не только многочисленные клише, которыми сегодня питается киноиндустрия, но и то *невыразительное*, что лежало у их истоков.

Возможно, что и нет никакого единого специфически кинематографического образа, а все, что кинематограф делает самим фактом своего существования, «деградируя» или «развиваясь», просто меняет наше отношение к образу как таковому. И клише оказываются интересны именно тем, что указывают не только на свои формальные характеристики, но и на приемы по захвату зрительского внимания, но, что не менее важно, и на собственный исток — экстатическую общность-в-образе. В образе не для общества и не для людей, а в образе, в котором общность обнаруживает себя почти механически, подобно тому как она обнаруживает себя в архаическом ритуале.

Когда мы пытаемся найти кинематографическую специфику в аффектах общности, то фактически принуждаем себя идти от изображения туда, где образ и изображение расходятся. Следуя по этому пути, приходится постоянно удерживать внимание на различии между изобразительным и неизобразительным (невыразительным). Последнее как раз и есть область настоящего эксперимента, который кинематограф производит с нашим восприятием, реабилитируя те силы банального, не замечаемого нами в повседневности, от которых уклоняется взгляд, но которые открывают целый мир микроощущений и микродействий, предшествующих интерпретациям слова и взгляда.

Вопрос состоит в том, как говорить об этой банальности, — настолько банальной, что она практически ускользает от нашего взгляда, но при этом с какой-то неумолимой очевидностью является необходимой характеристикой кинематографического образа.

Возможными языками описания такой неизобразительной образности можно назвать символический анализ сновидений у Фрейда и концепцию Бергсона, согласно которой не вещи, а именно образы материальны. Оба эти языка, каждый по-своему, преодолевают миметизм и субъективизм взгляда.

Именно как к возможному языку описания кинообраза мы обращаемся здесь и к евангельской семиотике чуда, предполагающей *не образы чуда, а чудо как образ*. Другими словами, не знаки, из которых собирается образ, но иной тип образа — *образ-чудо* как иная возможность знака. Чтобы акцентировать эту ситуацию, важно методологически разделить чудо и откровение. Первое несет в себе коммуникативный посыл и акцентирует момент человеческого в чуде (образ-чудо — факт самой жизни, элемент «плана имманенции», если воспользоваться терминологией Делёза), откровение же дано только пророкам (или мудрецам, способным «читать» образ), отсылает к божественному, то есть к порядку трансценденции. Дискурс чуда в отличие от дискурса откровения настоятельно требует общности (свидетелей, апостолов). Обращенный не к мудрецам и книжникам, а к простым людям, к непосвященным, язык христианских чудес исходит из потребностей тех, кто не наделен знанием или властью, лишен мудрости и пророческого дара. В этом языке принципиальными становятся десубъективирующие торжество и радость, поддержка и исцеление. Здесь материализуются неиндивидуальные желания, то есть те токи жизни, которые прорываются за рамки указующей и карающей буквы закона.

Вот здесь и оказывается крайне продуктивной теологическая аналитика, которая как раз была посвящена познанию вещей, либо недоступных восприятию (Бог), либо его изменяющих (чудо). Христианская теология, постоянно имеющая дело не просто с описанием трансцендентного, но создающая целый инструментарий, чтобы показать присутствие Бога в мире, фактически имеет дело с миром тех образов, которые внеположны индивидуальному восприятию и, более того, — указывают на его ограниченность. Откровение и чудо относятся именно к таким образам.

И чтобы максимально приблизиться к коммуникативному кинематографическому образу, зададимся сначала вопросом о том, что есть чудо как образ. Сразу оговоримся, что мы не будем понимать чудо как нечто, что привнесено в мир извне (необъяснимыми силами трансценденции), хотя это и противоречит многим теологическим интерпретациям. Мы также не будем считать чудо обычным фокусом и относиться к нему рационалистически, полагая, что для всех чудес можно найти объяснения с точки зрения здравого смысла. Кроме того, чудо, как это уже стало ясным, не будет для нас и метафорой, когда само это слово оказывается легко приложимо как к новейшим техническим изобретениям, так и к особенно затронувшим нас произведениям искусства, а также непонятым явлениям природы. (Все это вполне согласуется с рассуждениями о Сергия Булгакова, согласно которым «чудеса естественны, а не противоестественны и не сверхъестественны»<sup>5</sup> и «в них выявляются возможности, заложенные в отношении человека к миру»<sup>6</sup>.)

Мы исходим из того — и это, кстати, нисколько не противоречит христианству, — что чудо — в мире и принадлежит этому миру. Только в христианской догматике чудо диалектически связано с откровением, является необходимым условием веры, но и не существует без веры. Попробуем, однако, сделать акцент не на связи откровения и чуда, а на их различии. Заметим, что те материальные чудеса, которые совершает Иисус, в некотором роде бессмысленны. Они словно нужны для привлечения внимания тех, кто не может (да и не должен) понимать речи, притчи, проповеди. Видение и понимание здесь идет мимо знания, утверждающего, что нечто невозможно или что нечто противоречит букве закона.

«Блаженны очи, что видят и уши ваши, что слышат, ибо истинно говорю вам, что многие пророки и праведники желали видеть, что вы видите, и не видели, и слышать, что вы слышите, и не слышали» (Мф. 13:16—17). Итак, в чудесах, творимых Иисусом, Бог обращается не к пророкам, а к обыкновенным людям, не знающим толка в мудрости Торы, не готовым к откровению, а возможно, даже и к вере. Иисус обращается к профанному миру повседневного существования простых людей, наполняя его неожиданным содержанием. Собственно, чудеса и позволяют открыть содержание повседневности для каждого.

В теологии то, что мы противопоставляем как оригинальное и банальное, присутствует в неявной, но очень значимой оппозиции «откровения» и «чуда». Откровение — то, что дано пророку как его способность к индивидуальному посредничеству с Богом. В то время как чудо — образ, который принадлежит миру и достигает каждого, объединяя людей в экстатическом радостном изумлении. Именно в этот момент несведущим открывается то, что сокрыто для мудрых.

Итак, чудо в каком-то смысле даже противостоит откровению. Через откровение обретается вера, происходит непосредственный контакт с трансценденцией. Что же касается чуда, то оно предстает абсолютно материальным и предполагает не присутствие трансценденции «здесь и сейчас» и исключительную важность этого присутствия, а некое сообщество свидетелей чуда, свидетелей того, что кажется невозможным. Не случайно, что с чудесами по-настоящему мы имеем дело только в Новом Завете, где, в отличие от ветхозаветных чудес-откровений, творимых Богом, их совершает Иисус-человек. Иисус открывает своими чудесами простоту и банальность того, что казалось невозможным, что противоречило самому «закону природы». По сравнению с ветхозаветными, чудеса Иисуса могут показаться почти что проделками фокусника или шарлатана. И для мудрецов и пророков это так и должно было выглядеть. Но в том и сила Иисуса, что он обратился к людям, минуя тех, кто монополизировал мудрость и Слово Божие, — минуя книжников и фарисеев. Язык чудес, использованный Иисусом, был в своем роде языком-для-народа, через который возникало иное отношение и к Богу, и к вере, и к тому, как толковать Ветхий Завет.

Язык чудес — это язык, исходящий из потребностей тех, кто не наделен знанием или властью, тех, кто лишен мудрости и пророческого дара. Это именно язык для несведущих, в котором присутствуют, говоря словами Карла Барта, «торжество и радость», «поддержка и исцеление». Можно даже полагать, что в этом языке чудес материализуются индивидуальные желания, те токи жизни, которые прорываются за рамки ука-зующей и карающей буквы закона.

Чудо вторгается в причинно-следственные связи, которые кажутся нам устоявшимися, но таковыми не являются, и разрывает их. Для Юма, например, вообще не было проблемы чуда, поскольку связь причины и следствия интерпретировалась им как привычка, а чудо представляло собой не более чем непривычное, то есть именно то, в чем и обнаруживается недостаточность логики, законодательно связывающей причину и следствие, стимул и реакцию. Чудо как образ располагается в сердцеви-не этих связей, предстает настолько банальным, что взгляд его всегда минует. Иначе говоря, чудо — это не направление взгляда, но экстаз общности, при котором нет единого свидетеля (пророка). Это направле-ние не может быть выбрано индивидуально, более того, это и не направ-ление, поскольку здесь нет ни «взгляда мудреца», раскрывающего истин-ную природу вещей за покровами видимости, ни «взгляда пророка», идущего еще дальше, вглубь бытия нематериального мира: В чуде прева-лирует желание, находящее свое разрешение в моментальном образе, чье действие порождает аффективную ситуацию — «соприкосновением тел», делающим их воспринимающими, мыслящими и верящими.

Кинематографический образ располагается в максимальной бли-зости к тому, что мы называем «чудом» и что таит в себе угрозу разобла-чения самых разных претензий на Истину, а потому постоянно оттесня-ется в сторону либо художественными откровениями авторов, либо прагматической мудростью индустрии.

Но если мы начинаем сопротивляться искусству и деньгам, то открывается иная история кино и иная история кинематографического образа. Эта история — не история достижений, не история фильмов, ре-жиссеров, направлений, а история ошибок, событий и встреч, в которых кинематографический образ неожиданно обнаруживает себя в самом непритязательном и непривлекательном месте, там, где, кажется, уже нет никаких зрителей, а остается лишь никем не востребованное изображе-ние (изображение, которому отказано в праве быть изображением). Вот точка, откуда начинается иное измерение образа. Об этом первом шаге в направлении чуда — фильм Тима Бертона «Эд Вуд» (1994). Он рассказы-вает историю реального голливудского режиссера-неудачника, снявшего несколько дешевых трэш-фильмов. Главный герой фильма Эд Вуд (Джонни Депп) — с одной стороны, типичный заложник жанровых сте-реотипов. С другой — им движет не желание прославиться, но настоящая

кинематографическая страсть, некое «абсолютное» чувство кинематографа, делающего его порой настоящим экспериментатором. Он ограничен в средствах, у него мало пленки, дешевые актеры, минимум реквизита и сжатые сроки. Все это заставляет его проявлять изобретательность не только на съемочной площадке, но и в жизни, постоянно переплетающейся с кино, как его своеобразное продолжение. В фильме есть показательный трагикомический момент. Эд Вуд приглашает в свой фильм Белу Лугоши, некогда знаменитого, но всеми забытого классического исполнителя роли Дракулы, и он умирает как раз во время съемок. Эд Вуд вынужден доснимать сцены с только что умершим Лугоши, как если бы тот был живым. Мы словно присутствуем при двойном воскрешении Лазаря. Но, что важно, именно этот «худший из всех режиссеров» сначала возвращает радость существования обездоленному актеру, а затем реанимирует его с помощью технологии кино буквально, преодолевая даже физическую смерть. Эффект чуда усиливается еще больше, когда многократно прокручиваются последние кадры с еще живым Лугоши, в которых нет ничего особенного, кроме того, что он *двигается*. И это невыразительное движение старого и больного человека оказывается значимей всех эффектных приемов и зрелищных кадров, на которые ловится публика. Черно-белый «Эд Вуд», выполненный в характерной для Бертон манере, совмещающей мрачный стиль *film noir* и эстетику комиксов, Дика Трэиси и Бэтмена, дополнительно подчеркивает парадоксальность кинематографического чуда. Одиночество и немощь автора фильма перед неприметным событием воскрешения обнажают кинематографический образ, оставая в стороне все формальные достижения фильмов.

Мы не знаем, что произошло с Лазарем, нам известны лишь свидетельства о его воскрешении. Мы не знаем, достоверны ли эти свидетельства, но они многочисленны. Так и современный зритель, смотря кино, становится экстатическим свидетелем недостоверного чуда. Но чуду и не нужна достоверность: ему нужен экстаз, общность в свидетельстве того, для чего не бывает одного свидетеля. Именно в экстатическом состоянии, выходя за рамки собственного «я», своего восприятия и мышления, и входя в пространство открытости простым и примитивным образам, мы оказываемся причастны чуду. Чудо открывает нам неизобразительное и невыразительное, как те силы, в которых нет намека на господство, на давление ценностей знания и закона. Чудо открывает торжество жизни.

Трансценденция, напротив, отсылает нас к неизобразимому, к тому, что располагается за пределами любого возможного изображения. Когда аббат Эфр задавался вопросом о возможности кинематографа дать ощущение присутствия божества, то речь шла именно об откровении. Тот стиль, который аббат Эфр назвал трансцендентным и который он усматривал прежде всего в кинематографе Карла-Теодора Дрейера и Робера Брессона, стремится к такой минимизации изобразительных средств, что

сама ницета изображения оказывается говорящей? Зритель здесь проходит путь аскезы, научаясь видеть «мимо» изображения, но и «мимо» образа. Так, в фильме Дрейера «Слово» (1954) есть сцена с воскрешением умершего. Но здесь, в отличие от бертоновского фильма, воскрешение постоянно подготавливается. Взгляд зрителя словно проходит практику обучения странному замедленному движению, обитанию в особом световом пространстве, где постепенно уходит память об обыденной реальности и мы плавно, вслед за персонажами, переходим в реальность духовную. В этом пространстве воскрешение предстает не как чудо, а как нечто естественное, хотя и неизобразимое и невообразимое. Эта естественность не предполагает никаких свидетелей, поскольку в образе воскрешения находит свое воплощение сам Бог. В фильмах, подобных «Слову», достигающих религиозной чистоты и литургичности, сакральное обнаруживается на исходе самой материальности образа. Однако даже там мы вправе говорить о кинематографическом воплощении, подразумеваемом некоторый ритуал. Ведь когда и Эли Фор, и Амедео Эфр пишут о литургических истоках кинематографа, то за этим слышится *credo ecclesiam*, предполагается «сообщество верующих», которое, до того как стать церковью, является сообществом свидетелей чуда. И первыми были апостолы (буквально — свидетели воскресения Христа).

Вернемся к тому противопоставлению оригинального и банального, о котором ранее шла речь. Рассмотрим два типа взгляда. То, что называется в культуре оригинальным, уже в самом этом именовании указывает на некоторую ценность, связанную и с причастностью «новому», и с принадлежностью к «истоку». Взгляд, отмеченный оригинальностью (авторский и новаторский), всегда отсылает нас к избытку зрения, или к некоему «знающему», или даже «пророческому» зрению, позволяющему смотреть в глубь объекта, видя в нем то, что не замечают другие, либо смотреть, выбирая объект среди прочих, то есть обладая некоторой привилегией в распознавании ценности — «мудростью» или хотя бы «вкусом». Другой же взгляд, в отличие от первого, представляющего собой активный и властный тип восприятия, связан скорее со сферой «слабой» аффективности. Здесь восприятие рассеянно, не сконцентрировано — его даже вряд ли можно назвать в полной мере «нашим» восприятием, поскольку мы в этот момент находимся в некотором режиме «общего чувства», того, что Кант называет *sensus communis* и что является для него одним из условий возможности суждения, а фактически — его невозможности, антиномичности, вечной отложенности. Это не просто сфера схожих сюжетов, плоских изображений, опознаваемых нами в качестве вульгарных стереотипов, но то, что отсылает нас к парадоксальному «истоку клише», невозможному месту-образу, из которого стереотипы возникают. Это зона действия иных сил, нежели те силы господства и потребления, которые используют клише в практических целях и которыми

движет только успех<sup>8</sup>. (И это уже не тот упоминавшийся люмьеровский «успех», понимаемый как событие, в котором *sensus communis* неожиданно материализуется в образах.) В последнем случае мы имеем дело либо с признанием (авторства и оригинальности), либо с коммерческой эффективностью, когда кино торжествует как хорошо работающая социальная технология.

Итак, чудо предполагает иной «успех», который ведет нас не в кабинет продюсера, подсчитывающего убытки или дивиденды от фильма, а в темноту кинозала, в пространство совместности восприятий, где коммуницируют не столько взгляд и световые экранные образы, сколько тела реагирующие и пассивные, присутствующие и отсутствующие. Сегодня темный зал, куда попадает зритель, — место трансформации его чувственности. Он предполагает невидимую, погруженную во тьму общность. Более того, этот эффект уже настолько сильно связан с движущимся изображением, что о нем можно говорить даже в том случае, когда мы садимся перед телевизором и в полном одиночестве просматриваем видеокассету. Общность, рожденная в аффективном опыте коллективного просмотра, похоже, навсегда соединилась с киноизображением. Собственно, этот опыт общности и лежит в самом основании кинематографической практики, а не является ее целью. Это — сила жизни, порождающая технологию, а не культурный или социальный эффект.

Видимость, изображение, выразительность суть то, что всегда уже закреплено в актуальном отношении к кинообразу как «буква», как закон, претендующий на право быть естественным законом, иметь дело с самой сущностью кинематографа. Однако именно актуальное отношение к кинематографу и позволяет смешивать его с набором фильмов, подменять кинематографический образ эпизодами отдельных лент. Когда же мы в поисках специфики кинематографического образа производим редукцию видимостей, изображений и других всевозможных образов-представлений (а ведь нам проще всего понимать образ именно как картинку, как нечто, что произведено изображением или создано как изображение), то может показаться, что мы остаемся наедине с пустотой, со сферой принципиально невидимого и неизобразимого. Однако это — следствие того, как мы привыкли понимать образ. А привыкли мы его понимать именно как нечто произведенное либо взглядом, либо воображением. И эта «произведенность», отсылающая нас постоянно в пространство произведения, возвращающая нас к практике искусства, находящая, казалось бы, неизбежное подтверждение в существовании киноиндустрии, заслоняет иную возможность интерпретации образа. Именно подобная почти неустранимая «произведенность» образа заставляет мыслить даже самые смелые эксперименты в литературе в логике *telos'a*, моделируя невозможный взгляд. Но в отличие от литературы, которая пишется хотя бы «для умирающих телат», и в отличие от фильмов, которые снимаются для кого-то,

кино прорастает как жизнь, и его образы заполняют пространство реальности, максимально уплотняя его, делая его непроницаемым для языка. Здесь говорит другой язык, язык аффективных общностей, или язык десакрализованных чудес, которые не зависят ни от какого взгляда. Сам взгляд проявляется в качестве их следствия.

Кинематографический образ сегодня предстает как секуляризованный вариант чуда в силу того, что предполагает «банальное» как условие совместной радости. Это не «новое творение», а зона имманентности миру. И наконец, как бы мы его ни назвали — кинематографический, коммуникативный или секуляризованный образ-чудо, он — дело рук человеческих («Я творю, и вы сотворите и больше сих сотворите», — говорит Иисус. — Ин. 14:12), он — та слабая общность-в-аффекте, где меняются наши представления и ценности.

Однако почему именно приведенная в движение картинка стала тем необходимым условием, когда восприятие оказалось в месте рассогласования образа и изображения, образа и взгляда? Почему эти «темные образы» из кинозала предполагают сообщество, а не индивида в качестве субъекта восприятия?

Некоторые возможности ответа на эти вопросы были заложены уже в тот самый момент, когда родился кинематограф, то есть в самом конце XIX века, — в книгах «Материя и память» Анри Бергсона и «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда. И если фрейдовский психоанализ был почти сразу признан одним из удачных языков для описания природы кино и рассуждения о сновидческом характере кинематографа, о «коллективном сновидении» постоянно возникают на протяжении всего XX века, то бергсоновское описание образов было реализовано только в восьмидесятые годы в двухтомнике Жюль Делёза «Кино».

Бергсоновская идея состоит в том, что мир — это набор образов и что не предметы и вещи, а именно образы материальны. Здесь радикально постулируется самостоятельность, множественность и случайность образов. Они — язык самой материи. Такие образы уже не «образы чего-то», они не предполагают соотношения с каким-то изображением, как не предполагают и миметизма взгляда, конфигурирующего некоторый хаос в образ. Взгляд в этой ситуации не извлекает видимое из мира, но наделяет видимостью его малую часть, идентифицируясь с нею, делая эту ничтожную область видимости «своей субъективностью». Множество образов при этом остается в стороне, но продолжает действовать и воздействовать как образы-аффекты, образы-воспоминания, образы-ожидания, всегда нечеткие и смутные.

Опираясь на эту теорию, движение кинематографической картинки можно и должно интерпретировать не в духе серии сменяющих друг друга статичных изображений, для которых человеческий глаз становится механическим аппаратом, а исходя из того, что человеческий глаз вос-



принимает не только статичные состояния, но и движение в целом. Другими словами, образ-движение предшествует тем знакам-изображениям, опираясь на которые разум уже вторым ходом интерпретирует движение. Делёз, следуя Бергсону, указывает, что движение как образ неделимо (его нельзя соотносить с пройденным пространством) и что оно всегда в «промежутке» (его нельзя восстановить через однородные «срезы» пространства, а значит, в определенном смысле, движение и образ оказываются тождественны). Для Делёза это означает, что образ-движение находится за рамками «естественного восприятия»<sup>9</sup>. Но можно сказать и иначе: для того восприятия, которое открывается в кинематографическом образе-движении, уже нет ничего естественного, или, другими словами, оно оказывается открытым чуду.

Кинематографическое восприятие обнаруживает разрыв между взглядом и образом. Взгляд всегда активен и несвободен, ему кажется, что он выбирает для себя объект (момент, мгновение...), но на практике он движется не от кадра к кадру, а от одного привилегированного момента к другому. Кино же в самом своем технологическом истоке словно реабилитирует непривилегированные моменты, «какие-угодно-мгновения», составляющие ту самую образность, изменчивую, динамическую, становящуюся, где всегда недостаточно *моего* взгляда, *собственного* сознания и *индивидуальной* телесной реакции. Для Делёза образы-движения — чистый план становления, где фиксируется становление восприятия иным: приостанавливается господство взгляда, направленного на вещи, — он оказывается словно записан в них заранее как некий «образ-в-себе», говоря языком Бергсона. Но на языке теологии подобный образ-в-себе и есть то, что мы описывали как чудо. Он не предполагает индивидуального зрения, а возможно, и зрения вообще. Он предполагает свидетельствование других, их сопричастность моменту изменения самих характеристик зрения и восприятия. Для такого взгляда нет объекта (или, точнее, его объект постоянно ускользает), нет глубины и смысла, а все, что есть, — это аффективность опыта, проходящего через сингулярные точки пространства-времени, которые сохраняются на пленке вопреки воле познающего, созерцающего, интерпретирующего субъекта.

Собственно, фрейдовское «сновидение» строится по тому же принципу: это желание, обнаруживающее себя в наборе образов, каждый из которых не имеет содержания. Сновидческий образ не соотносим с каким-то конкретным объектом желания — наоборот, сам ускользающий объект (или линия его ускользания) может быть обнаружен как некий закон соединения этих случайных образов. То, что Фрейд называет символическим анализом сновидения, предполагает именно устранение смысла конкретных изображений. Символ обнаруживает ложность любого изображения, любого представления. Его задача исчерпать возможности видимого, обнаружив за знаками и синтаксисом собственно монтаж-

ную структуру, образующую единый «дополнительный» смысл, который возникает из соположения нескольких ложных видимостей. Задача Фрейда — лишить сновидение повествовательности, устранив из него все «если», «потому что», «или — или», «несмотря на то что», поскольку само сновидение не обладает средствами для изображения этих логических конструкций. Логическим законом здесь является одновременность, утверждает Фрейд в «Толковании сновидений»<sup>10</sup>. Такое соприсутствие разнесенных, удаленных друг от друга объектов, порождающее иной смысл, сильно напоминает эйзенштейновскую теорию «интеллектуального монтажа». Однако у Эйзенштейна это, прежде всего, некая теория кинематографического воздействия на зрителя, в то время как для Фрейда первостепенное значение имеет то, что эти образы сна являются самой психической материей (сон предстает здесь своеобразным бергсоновским миром образов, который структурируется *работой сновидения*). Символический анализ практически устраняет проблему взгляда, лишает его возможности выбирать моменты в качестве привилегированных. Все, что остается, — связывать какие-угодно-моменты в синтаксические конструкции, создавая странные, «поэтические» повествования.

Традиция интерпретировать сон как поэзию, выделяя в нем прежде всего метафору или аллегория, характерна для многих авторов от Кольриджа до Борхеса. Сопоставление фильма с коллективным сновидением в разных формах продолжает воспроизводиться по сей день, особенно в разного рода психоаналитических трактовках кинематографа. Мы далеки от подобной аналогии. Для нас важнее то, что кинематографические образы, покидая экран, интенсивно заполняют все пространство существования современного человека. В этом смысле современный мир, ставший собственным виртуальным образом, получает в теории Бергсона прекрасную модель описания, а во фрейдовском анализе бессознательного — тот язык, на котором можно говорить об этом мире.

Ведь так или иначе встает вопрос, как же описывать эти остаточные образы, в которых редуцировано изображение и которые уклоняются от взгляда. И кто субъект этого описания. Попытка придать кино характер искусства или поэзии — попытка одолжить этот язык у теории (практиковавшей анализ произведений). Наиболее радикальна в этом отношении позиция Пазолини, постулировавшего поэтический характер самой реальности, лишив поэзию субъективного начала, а также необходимого *techne* по производству образов. Кино же, непосредственно (эмпирически) обращающееся к этой реальности, извлекает из нее «кинемые» (атомарные незначащие нерепрезентативные образы), которые Пазолини сравнивает с фонемами в лингвистике. Язык кинем конкретен и материален, в нем нет абстракций, и потому кино из самого сердца цивилизации отсылает нас к подобным же архаическим языкам, в которых слово, взгляд и действие были неразрывны.

Собственно, язык чуда и нес в себе эту архаическую составляющую. *Semeion*, знак, — слово, используемое для обозначения чуда в Новом Завете, — как раз предполагает иной характер отношения образа и знака. Чудо — это специфический образ-знак (или даже, в интерпретации Пауля Тиллиха, «знак-событие»<sup>11</sup>), в котором изобразительное предельно стерто, превращено в «мутное стекло», а смысл, напротив, обнажен, смысл, материализованный в свидетельстве, не предполагающем вопросов, как и в неразрывности знамения и веры. В чуде как образе-знаке, знаке-событии дано нечто, что хоть и необычно, но принадлежит материальной стороне мира и что воспринимается только в экстатическом опыте. Без последнего не было бы чуда, а только знание о чуде. В отличие от откровения (*apokalipsis*), указывающего на нашу конечность, на непереваемость божественного Слова, образы-знаки составляют язык человеческой общности, язык, в котором абсолютная переводимость осуществляется за счет устранения различий между адресатом и адресантом, между означаемым и означающим. Это не язык понимания, а аффективный язык действия, язык веры и любви.

Столь же материален и язык образов, о которых пишет Делёз. И в своей материальности он невольно архаичен и символичен. В этом языке нет вопросов и нет загадок, здесь взгляд не может пробиться сквозь толщу образов вглубь, чтобы получить ответ. Здесь решения предваряют постановку проблем. А символ это и есть для Делёза процесс действия и решения (так же как и для Фрейда, с его идеей дешифровки сновидений). Решение для него — нечто принципиально противоположное нашей нынешней аллегорической мысли, которая неактивна и все время только и делает, что откладывает и отсрочивает. *Сила решения*, когда восприятие и мышление готовы к перемене, находится на «темной стороне» образа, в неясности перехода, в становлении, в аффективной коммуникации тел — она противостоит *способностям суждения*, свету и мудрости, прозрачности образов, в которых теряется общность и торжествует индивидуальность.

Особенно чуток к этому разрыву Отар Иоселиани в своем фильме «И стал свет» («Et la lumière fut», 1989). Показывая африканское племя, он совмещает «конкретный» архаический «язык природы» с неподвижным кинематографическим планом: человек ложится под деревом в ожидании обеда — с дерева падает плод; жители деревни устраивают ритуальный танец во время засухи — начинается дождь; они покидают свою деревню, бросают на нее последний взгляд, проговаривают заклинание — в тот же миг деревню охватывает пламя. Кроме того, само название фильма Иоселиани можно понимать иронически, как приход цивилизации, уничтожающей индустриальной техникой и различными механизмами идентификации те нетехнологические образы, в которых продолжалась сама жизнь племени. С другой стороны, в названии слышится «и был Люмьер» — или кинематограф. Словно режиссер вступает в

сообщество с этим племенем, и проводником на этом пути является причастность его, современного человека, тому самому языку чуда, который мы забыли, но который заново открывается нам в кинематографическом образе.

Своеобразный протокинематограф мы находим в ритуале евхаристии. Здесь как раз наиболее ярко выражен антимиметизм образа-знака, в котором чудо связывается с экстатической общностью-в-тайне. Символический характер евхаристии предполагает, что Слово Божие никем и никогда не может быть воспринято и адекватно понято. Поэтому, когда Христос говорит, преломляя хлеб, «приидите, ядите: сие есть Тело Мое. И взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все; Ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26:26—28), то в этом невозможном соответствии сама невозможность понимания и соотнесения является принципиальной. Христос учит видеть чудесное, невидимого Бога в наиболее обыденном. Ритуал лишь закрепляет эту практику внимания к банальному, к непривилегированным случайным мгновениям, связывающим нас в сообщества. Ритуал оказывается условием веры, а вовсе не вера приводит нас к исполнению религиозных ритуалов.

Когда речь идет о моменте чудесного в современном мире, в том мире, где суеверие и вера смешались, где кажется, что только наивные и глупцы еще способны верить в чудо, кино оказывается тем из немногих средств, которые меняют нас. Оно все еще затрагивает архаические силы, способные связать нас в сообщество, заставить пойти по пути опрощения, по пути вина и хлеба. Так, в финале фильма Роберто Росселлини «Поездка в Италию» (1953) двое англичан, муж и жена, оказываются в машине среди потока людей, наблюдающих «очередное» итальянское чудо. В течение всего фильма мы следили за тем, как разрушаются отношения супругов. Он (Джордж Сендерс) живет своей жизнью, занимается бизнесом, пьет, мотается по веселым компаниям, она (Ингрид Бергман) посещает музеи, руины, катакомбы. Их мир — монтаж пустых пространств. Он пересекает, говоря языком Делёза, «какие-угодно-пространства» настоящего, она — такие же прошлого. Кроме напряжения и раздражения, не остается, кажется, ничего. Последнее место их хрупкой и невыносимой общности — неаполитанская вилла, которую они как раз и собираются продать. Они возвращаются оттуда на машине, и путь им преграждает толпа, охваченная экстазом свидетельства чуда. Ни зрители, ни герои не видят, что происходит. Рамка лобового стекла их машины на какое-то время становится рамкой кадра, а салон своеобразным кинозалом, где двое интеллектуалов наблюдают наивную киноленту в духе люмьеровского «Выхода рабочих с фабрики». Росселлини словно совмещает взгляд зрителей на экран со взглядом своих героев. Мы видим крайне неочевидный фильм в фильме, поскольку распознать «фильм» во фрагменте обы-

денной реальности крайне сложно. И тем не менее у этой реальности возникает дополнительное измерение — чудо, чье присутствие дано не в изображении, а в свидетельстве, несущем в себе исток ритуала, начало сообщества, аффективную коммуникацию тел. В эту странную коммуникацию неожиданно втягиваются и герои, обнаруживая свободное для чуда место там, где его, казалось, уже не найти, в общности друг с другом, утраченной и забытой. В любви, для которой сегодня оказывается необходим минимальный кинематографический образ, приходящий извне, с той стороны случайного экрана, приходящий как современное чудо, возвращающее жизнь в мир, наполненный разумом и лишенный откровения.

И это, уже и всегда, — новая жизнь, жизнь заново, а возможно, и «новое вино в Царстве Отца Моего» (Мф. 26:29): ведь не случайно самое первое из чудес было именно радостное и праздничное превращение воды в вино на свадьбе в Кане. Кино, изображая самое будничное и обыденное, привычное и банальное, словно вносит это чудесное экстаическое опьянение, преображает мир, указывая на ту общность, к которой мы еще не готовы. Оно делает нас всех немного апостолами, свидетелями чуда, ежедневно происходящего в непосредственной близости от нас, в жизни, от которой мы отрекаемся раньше, чем успеваем ее ощутить.

## ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ОБРАЗ: ПОДРАЖАНИЕ АДАМУ

Говоря о телевидении, сегодня очень трудно избежать того социально-политического контекста, с которым оно для нас связано в последние годы. Телевидение все больше предстает как некий инструмент борьбы за власть, как мощное средство политтехнологов по созданию одних образов и разоблачению других, по манипулированию вниманием зрителей. Телевидение вступает в кооперацию с деньгами и постоянно утверждает свою абсолютную зависимость или от рекламодателя, или от институтов государственной власти. Оно словно немощный и вялый проводник внешнего насилия, специфика которого в том, что зритель, сколь бы ни уверен он был в том, что его используют, обманывают, морочат голову, все равно готов «покупаться» на это насилие, которое, хотя и отталкивает, но привлекает еще в большей степени.

Может быть, это специфическая ситуация только последних лет и только для России? Судя по всему, это не так. Не случайно при видении разнообразия каналов, программ, мнений, высказываемых с экрана, подобная же ситуация отмечается и многими западными исследователями медиа. Телевидение — средство, в котором политики насилия достигают наибольшей агрессивности, несмотря на видимую мягкость этой агрессии. С одной стороны, по сравнению с кино, телевидение имеет очень серьезные ограничения на показ жестокости или непристойности, то есть на средства, казалось бы максимально воздействующие, — но, с другой стороны, телевизионное насилие предстает крайне искусным, где те же жестокость и непристойность подаются в абсолютно потребимом виде, где они скрыты в своей непосредственной видимости, но не менее значимы для восприятия.

Как известно, существует множество ограничений на телевизионную продукцию именно в силу ее предельной массовости. Эти ограничения несравненно более жесткие, чем в литературе или в кинематографе. И то, что они постоянно нарушаются, то есть постоянно возникают те или иные передачи, в которых эти ограничения проверяются на прочность, не столь важно. Куда важнее то, что телевидение научается находить притягательные для зрителей элементы (от нарочито сентиментальных до отвратительных) в самых неприятных, самых обыденных образах. Эти образы кажутся абсолютно стертыми, за ними уже нет никакой «картинки», словно они принадлежат порядку самой повседневности. Это — образы, в большей степени *действующие*, нежели *видимые*.

Именно эффективность действия неясных и смутных образов, извлеченных из неактуализированного пространства существования современного человека (желания, ожидания, надежды), заставляет обращаться к телевидению не только рекламистов, но и государство. Виртуальные войны, виртуальные лидеры партий, виртуальные выборы — все это достигло такой степени интенсивности, что сама попытка ставить вопрос о телевидении неполитически кажется обреченной.

Тем не менее попробуем задаться вопросом об особой природе этих «смутных образов», находящихся за пределами зрения и понимания, которые во многом определяют характер телевизионного образа. Попытаемся выявить практически неощущаемую ныне зону независимости этих образов от бизнеса и политики.

Несмотря на множество концепций, описывающих именно определенную *технологию* образов телевидения (достаточно вспомнить о том, что Вирильо говорит о виртуализации, а Бодрийяр о симуляции именно в терминах технологии), отметим, что сам эффект технологии — это уже эффект насилия. Другими словами, там, где телевидение понимается именно как средство воздействия, то есть как то, что в силу самой своей природы несет в себе возможность подключения разного рода политик (экономической, государственной, религиозной, моральной и т.п.), там уже нет места нетехнологическому в телеобразе. Ситуация усугубляется тем, что практически все структуры репрезентации — от изображения до речевого выражения — оказываются элементами анонимного властного дискурса, эффективным проводником которого опять же является телевидение. Телевизионный образ словно зажат в тиски между вертикальной властью, использующей его в своих интересах, и горизонтальной властью господствующих ценностей, участвующей в зрительской идентификации. Чтобы вырваться из этих тисков властных технологий и высвободить в телевизионном образе нетехнологическое, приходится, во-первых, отказаться от рассмотрения этого образа в терминах «представления» (как изображение или слово), поскольку здесь уже заложена определенная технология его объективации, превращения его в систему читаемых знаков. Во-вторых, оказывается недостаточным описание этого образа как некоторой бессубъектной технологии, отвечающей определенным фантазмам аудитории (желания, ожидания и надежды, о которых было сказано выше, настолько «темные», что не предполагают никакой «реализации»). Примером первого типа анализа телевидения могут служить его социологические интерпретации и исследования в духе *cultural studies*, второй — характерен, например, для Бодрийяра с его концепцией «соблазна», абсолютно «холодного», абсолютно технологичного и, как следствие, политического в самом широком смысле слова<sup>1</sup>.

Имеем ли мы аналитический язык, такой, чтобы он, с одной стороны, не описывал бы заново ту систему насилия, частью которой стал

телеобраз, а с другой, чтобы сам этот образ мог указать на собственную, ненасильственную зону? Имеем ли мы язык, хоть немного адекватный той вовлеченности в образы телевидения, которая, возможно, не связана только с технологией? В конце концов, если его искать, то это должен быть некий специфический язык неоформленной общности, а не общества, всегда одалживающего «свой язык» у политики и государства. Это поначалу выглядит странно, поскольку кажется, что именно по отношению к обществу в целом телевидение реализует свою универсальность воздействия. Напомню, однако, что мы ищем не универсальность воздействия, а универсальность *действия*, которая позволила бы телевизионным образам сохраняться даже в отсутствие политических или экономических интересов, за ними стоящих и их формирующих. То есть мы ищем тот остаточный образ, который сохраняется, когда устранены все языки, для которых телевидение выступало только в качестве инструмента.

Если мы совершаем почти невыносимую редукцию такого рода, то остаемся один на один с образами чистой *вовлеченности*, преодолевающей как индивидуальные различия между людьми, их воспринимающими, так и частные идентификации разных социальных групп. Что заставляет нас каждый день включать телевизор, даже если мы не интересуемся политикой, даже если мы знаем заранее обо всех новостях, даже если игры и ток-шоу нестерпимо похожи, все лица знакомы, а шутки слышаны многократно? Парадоксальным воплощением такого рода телевизионного ожидания является реклама, которую никогда не ждут, в которой не заинтересованы, более того, почти всегда не заинтересованы и в покупке рекламируемых товаров. Реклама приходит как неожиданный рай потребления, напоминающий о себе, о счастье и спасении, которые оказываются в непосредственной близости и эмпирической данности. Но, устраняя метафору, то же можно сказать и об образах телевидения вообще: они несут в себе некоторый момент «ожидания рая» (другое дело, что вместо неявно содержащегося в этих образах «обещания» мы все время получаем искусственный, технологический рай потребления). Идеальным же воплощением описываемого ожидания становится включенный телевизор, который никто не смотрит, который всегда не столько включен нами, сколько включает нас, включает некое первичное коммуникационное намерение. И ожидание предстает здесь обещанием сообщества вне всякой прагматики потребления. Можно даже говорить о некоторой «крайней» завершенности всех и всяческих потребностей, открывающих это необъективируемое ожидание.

Собственно говоря, язык, в котором материализуются человеческие представления о рае, помимо поэтического, только один. Это всегда язык технологии. И сколь бы нарочитым это ни показалось, но, чтобы описать непосредственное ненасильственное действие телеобраза, нам, несмотря на крайнюю степень секуляризации современного общества, сле-

дует обратиться к теологическим описаниям рая, Эдема, места вне насилия. Естественно, что такое «материалистическое» обращение к теологии предполагает некоторый момент произвола, поскольку Бог как основной предмет разговора здесь фактически переводится из порядка трансценденции в план имманентно действующей силы, причем настолько слабой, что силы капитала постоянно оттесняют его (это и есть секуляризация), подменяя «чудо» новостями, «веру» — идеологической ангажированностью, «рай» — радостями потребления. Интересно при этом, что марксистская критика капитализма оказывается куда ближе к теологии, чем многие религиозные концепции, поскольку она, располагая на месте Бога «новую общность», сохраняет мессианскую логику спасения. Это — логика движения от первобытной анархической догосударственной и донасилованной общности (что и есть рай); через грехопадение (обретение собственности), вовлекающее нас в насилие, в создание фиктивных законов и государства для его ограничения; через «откровение» пролетариата по поводу зла присвоения; в результате пролетариат оказывается причастным свободе, приносящим весть о возможной справедливости, о возвращенном рае — новой общности.

Сегодня нам кажется, что телевидение — инструмент закабаления, но это так лишь до тех пор, пока мы не вскроем его «крайскую» составляющую. А если учесть, что мы находимся в рамках не трансцендентной, а имманентной логики, то эта составляющая (общность) возникает не в результате политической мобилизации посредством телевизионных образов, а вопреки таковой. Это общность в причастности друг другу посредством «чуда» и «веры», пусть и в их крайне нерелигиозных формах.

Вспомним, сколь часто мы слышим от ведущих телепрограмм, от тележурналистов и даже аналитиков, по сути, презрительное обращение к зрителю: не нравится — переключи канал, выключи телевизор, пойди книжку почитай. Риторика при этом абсолютно либеральная: ты, мол, свободен выбирать. Однако свобода эта фиктивна, поскольку через телеобразы (пусть и негативные, и раздражающие) зритель уже причастен к раю и не в силах от него отказаться. И это вовсе не метафора в духе бодлеровских «искусственных раев», именующих опиумные и гашишные опьянения. Речь не идет о хорошо известной и достаточно распространенной аналогии телевидения и наркотика. Или, точнее, эта аналогия работает здесь лишь отчасти. Так же как лишь отчасти работает и аналогия с Марксовой интерпретацией свободы пролетария, состоящей в выборе, кому продать свою рабочую силу — одному капиталисту или другому.

Рай — не место свободы. Идея свободы сильно зависит от уже господствующих ценностей власти, закона и насилия. Адам не был свободен выбирать, есть или не есть плоды с древа познания, точно так же как Бог не был властен над Адамом и Евой, и интерпретировать фразу: «плодов древа, которое среди рая, не ешьте, сказал Бог, и не прикасай-

тесь к ним, чтобы вам не умереть» (Бытие, 3:3) — как запрет непропорционально. Интерпретация этой «слабой воли» Бога, его «пожелания» как договора с Адамом или, тем более, запрета исходит из уже наличествующего ограничительного закона, которого не было и не могло быть в земном раю, в земле сладости — Эдеме. Такой закон — то, что будет позже ниспослано Богом еврейскому народу, то, что должно регулировать общественное поведение, но не сингулярное действие (событие), каковым было грехопадение.

Рассматривать грехопадение как событие возможно потому, что оно исходит из полноты жизни, полноты реализации всех мыслимых потребностей. Испытание же, которому были подвергнуты Ева с Адамом, является важной частью этого райского изобилия. В своем жесте вкушения «запретного» плода они разрывают полноту жизни. Единственным результатом этого жеста оказывается осознание собственного несовершенства, своей конечности. Но это еще не выбор между добром и злом. Событие грехопадения внеположено добру и злу, но открывает это различие. Следовать по пути искушения не значит выбирать зло, но значит открывать грех как еще одну возможность самой жизни. И грехопадение как действие тогда не выбор, а, говоря современным языком, воспитательная модель, обучающая человека *жить* вопреки собственному несовершенству. Спиноза, например, в своем «Богословско-политическом трактате» даже интерпретирует это действие как необходимое, как раскрывающее для Адама мир зла — *смерть*<sup>2</sup>. Осознание индивидуальной смертности и есть итог грехопадения, в результате чего теряется земной рай (Эдем), но сохраняется другой рай (Небесный Иерусалим). Для Спинозы «не есть плоды с древа познания добра и зла» — заповедь, которая является естественным божественным законом, или, говоря в используемой нами терминологии, «законом ненасилия», или законом, даруемым самой жизнью, следовать которому значит творить добро. Спиноза пишет, что «Бог заповедал Адаму делать добро и отыскивать его с точки зрения добра, а не поскольку оно противоположно злу. <...> Кто действует из боязни перед злом, тот действует принуждаемый злом, как раб, и живет под господством другого»<sup>3</sup>.

Здесь интересно то, что исполнение естественного закона является деянием, которое нам сегодня трудно помыслить именно потому, что мы под действием понимаем практическое или трудовое усилие. Что же это за деяние? Прежде всего это поддержание той общности-в-жизни, когда Адам и Ева нераздельны, а являют собой «одну плоть» (Бытие, 2:24). Это есть некая первичная общность, или, говоря словами Жан-Люка Нанси, первичное «сообщество, понимаемое как коммуникация тел»<sup>4</sup>. Только поддавшись искушению, Адам и Ева обретают то, что сегодня мы называем «сознанием» и что является эффектом осознания собственной конечности, эффектом смерти. Поддавшись искушению, Адам и Ева ока-

зываются разделены, оказываются способны видеть друг друга и свою непристойную наготу. При этом, однако, само искушение не есть грех, а есть необходимая часть естественного закона, необходимая вещь при существовании в раю. Именно поэтому богословами так часто грех Адама интерпретируется как естественный, а сам Адам как родоначальник естественного, в то время как Христос оказывается тем, кто восстанавливает утерянный *смысл* человека и человеческой общности (событие «благодати»)⁵. Еще более определенно выражается Алан Бадью в своей интерпретации апостола Павла, говоря, что грех — это *жизнь* смерти, а самоотжественный субъект («я») — *смерть* жизни⁶.

Данный теологический экскурс нужен нам был для того, чтобы указать на некоторые возможности, содержащиеся в традиции толкования Священного Писания. Интерпретируемыми здесь оказываются те возможности существования, которые начисто исключены «научным», «позитивным», «теоретическим» знанием, порожденным технологией, призванной справиться с ущербностью человека, с его смертностью, конечностью, призванной восполнить нехватку. И каждый протез, имитирующий эту возможность, видится соблазнительным. Именно такие симулятивные образы поставляет телевидение и мир современных медиа по Бодрийяру. Однако искушение — нечто иное. Оно — часть жизни, а не технология, скрывающая смерть. В современных анализах телевидения мы заняты в основном «планом соблазна», то есть технологиями манипуляции, воздействия, обработки сознания зрительской аудитории. Между тем мы вполне можем выделить совсем иной план, «план искушения», то есть нечто нетехнологическое в телевизионном образе, отвечающее силам жизни, силам удовольствия и наслаждения, логика которых описывается именно характеристиками сладостного Эдема, земного, материального рая, этой утерянной общности друг с другом (и с Богом), утерянной справедливости.

В этом смысле вся технология телевизионных образов, помимо чисто практического их воплощения в качестве экономико-политического средства контроля, несет в себе и явно дополнительный момент — некую слабую стихийную «религиозность», возникающую из действия аффективных сил, трансцендентных этой технологии соблазна, но составляющих при этом план имманентности нашего материального существования, или — саму жизнь. В этом смысле «искушение», «вера» и «чудо», несмотря на всю религиозную нагруженность этих слов, оказываются своеобразными указателями на то, что противостоит идее присвоения, политике разделения, конечности в образе, на то, что противостоит механизмам репрезентации и идентификации.

Когда Христос совершает свои материальные чудеса, то он демонстрирует ограниченность человеческих представлений о жизни, заново указывая на «естественный божественный закон», на возможность рая.

В каком-то смысле, сегодня мы можем интерпретировать, например, превращение воды в вино как протокинематограф, разрушающий устоявшиеся представления об истинном и ложном. Секуляризованное «чудо» кинообразов повторяет христианские чудеса тем, что реанимирует ситуацию общности заново, *искушая образом*, вокруг которого возникает «вера» как момент общей сопричастности «чуду». Образы телевидения наследуют у кинематографа этот момент, только «чудо» оказывается все более и более обыденным, а общность-в-вере усиливается. И эта вера не имеет для себя объекта. Это вера без предмета веры, потому на место отсутствующего Бога постоянно подсовываются практические ценности, превращающие это безотчетное искушение общностью в банальный соблазн. Но образы-искушения, этот новый поиск коммуникации тел, — есть образы за рамками представления.

Когда мы говорим о телевизионном образе как о *коммуникативном*, то имеем в виду нечто принципиально отличающееся и от лингвистической модели коммуникации, и от хабермасовской концепции коммуникативного действия. Коммуникативный образ проявляется не столько в сфере языка или этики, сколько в современном информационном поле, где текучесть, скорость, множественность, неподлинность образов, их принципиальная несхватываемость на уровне сознания сокращают дистанцию, делают общность-в-образе более значимой, чем сам образ. Обращаясь к теологии, мы ищем такой способ использования образов кино, телевидения, рекламы, компьютерных технологий, который мог бы изменить аналитический инструментарий, логику и смысл понятий, сформированных при господстве самопрозрачного картезианского субъекта. Коммуникативный образ «темен» и материален. Однако с развитием новых технологий он все более высвобождается: уже по отношению к телевидению в компьютерных сетях информация теряет свой *telos*. Она явно избыточна по отношению к потребности в ней. Случайные общности, возникающие в Интернете, напротив, все с большей настойчивостью заявляют о себе, указывая на то, что в телевидении было еще латентной составляющей образа. Что в телевидении было действием настолько пассивным, скрытым за игрой властных сил, обретает в интернет-сообществах конкретное воплощение. Посетители чатов и форумов, хакеры и анонимные авторы вирусов, создатели Linux'a и флэш-моберы — все они по-своему в практическом действии реализуют тот коммуникативный посыл, который содержался уже в образах кино и телевидения. И несмотря на то, что они продолжают говорить о «свободе», но свобода эта оказывается уже некоторой этической формой, предписывающей характер конкретных действий. На новый тип субъекта, формируемый не материальным, а именно коммуникативным трудом, обращают внимание Майкл Хардт и Антонио Негри, называя его «множеством» и связывая именно со спинозианской концепцией *multitude*⁷. На это же обращает внимание и куда менее склон-

ный к теоретизированию Говард Рейнгольд в книге «Умные толпы»<sup>8</sup>. Последний пишет, что еще совсем недавно образ свободы состоятельного человека выглядел так: отдыхающий на престижном курорте с ноутбуком и мобильным телефоном. Сегодня это, скорее, образ закабаленности человека технологиями, включенности его в систему производства как механизма, когда даже отдых превращается в эффективно используемое время. Рейнгольд указывает на возможности, которые таятся в тех же технологиях по расшатыванию этой прагматической эффективности, по формированию иного субъекта — аффективной общности, возникающей вопреки практическим действиям и целям экономики, политики или науки. Развитие Интернета, sms-телефонии позволяет не только проявляться этим общностям, но даже совершать совместные действия. В этой связи вовсе не случайно, что Рейнгольд использует для обозначения этих общностей слово *mob*, подчеркивая их принципиальную асоциальность и то, что их активность сопротивляется апроприации политикой и экономикой, ускользая в конечном счете от насилия. Благодаря сверхскоростным и мощным технологиям коммуникации общение здесь происходит уже не между близкими, знакомыми, опознаваемыми людьми. Даже не между личностями. Действующие лица здесь вполне анонимны, их целью является действие по поддержанию чистого акта коммуникации, что меняет многие критерии и правила в поведении. Технологии изменяют этику общения. Совместное действие в анонимной нерегулируемой общности (*mob*) оказывается значимей («свободней»), нежели поработанное социальными стереотипами поведение в разобщенной буржуазной семье. Рай — это не место, а способ существования. И в этом способе существования «я» смерть, насилие оказываются неуместны. Жизнь же едва уловима, и она «помнит» о рае, в отличие от окружающего нас видимого мира, структурированного смертью.

## НАРОДНЫЙ СЮРРЕАЛИЗМ: ПОЭЗИЯ В ИНТЕРНЕТЕ

В Москве я жил в гостинице, где почти все номера были заняты тибетскими ламами, приехавшими в Москву на съезд буддистских церквей. Мне бросилось в глаза, что множество дверей в коридорах были постоянно приоткрыты. Сперва это показалось случайностью, потом испугало. Я узнал: в этих номерах жили члены секты, поклявшиеся никогда не находиться в замкнутом пространстве.

Вальтер Беньямин

Можем ли мы, говоря о поэзии сегодня, не учитывать ту огромную массу стихотворных текстов, которая расположилась не где-то в истории литературы, а непосредственно рядом с нами, в Интернете? Как относиться к этому бесконечному и явно избыточному потоку слов, ритмов и рифм, живущих какой-то собственной жизнью, составляющему важную часть нынешнего электронного общения? Есть специальные сайты, где люди размещают свои стихи, где количество поэтов и написанных ими произведений намного превышает возможности печатной продукции. Есть также электронные дневники и журналы, в которых стихи играют не последнюю роль. Есть даже форумы и чаты, где люди обмениваются стихами — как своими, так и чужими. Однажды заглянув в этот мир «неофициальной» поэзии, поэзии тех, кто не имеет статуса поэтов, не ожидает будущей книги, нельзя не задаться вопросом: что это? Поэзия ли это в привычном смысле слова? И что тогда такое поэзия, когда она принимает очевидно массовый характер, когда она становится не чем-то особенным, что надо уметь делать профессионально, а тем, что гораздо ближе к повседневному существованию, к некоторой ежедневной практике, практике *человеческого* обращения со словами? Возможно, что это все еще поэзия, но уже вышедшая за пределы литературы. Возможно, что она говорит нам что-то важное о той функции поэзии и литературы, которая была от нас скрыта, пока мы не столкнулись с этим новым феноменом, с *поэтическим народом*. И эту ненавязчивую, почти эфемерную «ценность» непрофессиональной литературы, которую не так просто выявить, поскольку она не может конкурировать с «бесценными» классическими образцами, даже функцией трудно назвать. Скорее это некий эффект, через который мы можем что-то ухватить в самой массовой культуре и в способе восприятия современного человека.

Проще всего, конечно, заметить, что среди этого огромного количества текстов слишком мало «хороших» произведений, отвечающих оп-

ределенным критериям качества, которые прекрасно известны поэтам-профессионалам. Чуть сложнее признать, что именно в силу огромного количества текстов мы все-таки сможем без труда отыскать немало стихотворений, вполне соответствующих этим странным, изменчивым и по преимуществу эстетическим критериям. Но даже к этим стихам отношение остается подозрительным. Подозрительно оно именно потому, что перед нами постоянно стоят образцы «высокой» литературы, никогда не устающие говорить нам о том, что поэзия — это искусство. А признать интернет-поэзию искусством — значит в каком-то смысле лишить искусство таких важных составляющих, как автор и произведение. И в самом деле, распространяется ли статус автора на пользователя Интернета, существующего зачастую анонимно, под каким-нибудь ником, и пишущего свои стихи не для того, чтобы быть признанным, а часто по совсем другим причинам? Можно ли считать каждое конкретное стихотворение произведением, если оно почти всегда отсылает нас к каким-то известным поэтическим образцам, к тому, чего «сама поэзия» боится и чурается, — к навязчивым стереотипам и клише? Интернет-поэзия не производит, но повторяет. Она не создает произведений, а участвует в режиме постоянного повторения того, что уже написано и сказано. Так пишут дети, радующиеся обретенной вдруг возможности рифмовать строки, складывать слова в ритмические последовательности. Так пишут поздравительные открытки. Так пишут те, кого презрительно называют графоманами, кто не может остановить в письме движение своей речи. И это явно не зона литературы, хотя порою, *post factum*, история литературы может кое-что из написанного присвоить, признав свою невнимательность или забывчивость.

Итак, перед нами пласт существования, в котором законы литературы предстают в своеобразном превращенном виде: литература без литературной формы; поэзия, лишенная поэтического; высказывание без авторства и даже, возможно, без субъекта высказывания. Но если мы не будем считать отдельное стихотворение произведением, разорвем связь между произведением и высказыванием, то тогда субъектом этой поэзии будет некий поэтический народ. И задача наша будет состоять в поиске высказывания именно этого субъекта.

Прежде всего уточним, что мы понимаем под поэтическим народом. Слово «народ», к сожалению, слишком зависимо от вполне определенных социальных и политических коннотаций. Почти всегда за этим словом стоит какая-то политика его использования. Как понятие же — «народ» пуст. Или, точнее, смысл его пуст и наполняется всякий раз той или иной идеологией, использующей «народ» в качестве заданного риторического образа. Не случайно современная социология предпочитает говорить о социальных группах, а не о народе в целом. Однако для нас ценен именно этот пустой смысл «народа», который означает, что здесь

имеется в виду любой, какой угодно индивид, пусть даже скрытый от глаз социолога или полевого исследователя. Народ, таким образом, используется как категория, несущая в себе идею универсальности: каждый причастен «народу», но и «народ» есть часть каждого. Это не народ государства или местности, он не закреплен за какой-то территорией или историческим временем, это не масса и не коллектив, но некоторое событие причастности каждого любому другому. И без этого события человек немислим.

Противопоставление народа и индивида (личности) при таком понимании оказывается надуманным. Или, точнее, имеющим определенную привязку к историческому моменту, когда понятие «народ» было заново изобретено по образу и подобию греческого полиса и ойкоса, став эффектом определенных политики и экономики (то, что в конце концов получило название буржуазно-демократической модели). Конечно, трудно избавиться от ощущения, что тот поэтический народ, который объединен не столько тем, что пишет стихи, сколько способностью и возможностью их писать, подобно тому как политический — быть гражданами определенного государства, имеет свои истоки в специфической демократической процедуре: каждый получает право быть поэтом. И иногда интернет-сообщество именно так само себя и описывает. Однако, не отрицая такой интерпретации, отметим, что в нашем случае народ образуется не как связь через право или закон, а как особая общность в желании. Например, в становящемся универсальным желанием поэтической коммуникации. И это совсем не противоречит тому, что многие люди не хотят писать стихи. Как раз те массы стихов и поэтов, которые оказываются проявлены благодаря мировой электронной сети, говорят о наличии особой связи между желанием и поэзией. Это не просто желание писать стихи. В этом случае мы имеем дело с индивидуализированным пониманием желания. И именно такое понимание делает народ производным от индивида. Когда же мы выделяем в народе особый тип субъекта — множественность, положенную в основание субъективности, — тогда и желание оказывается деиндивидуализированным. Поэтический народ — не люди, которые пишут стихи, но поэзия, обнаруживающая свою множественность и гетерогенность. И здесь уже дело не в том, что каждый имеет возможность или право быть поэтом, а в том, что каждый таковым уже является. Но является он таковым не потому, что «поэтически жительствоует на земле», как сказал бы Хайдеггер, а потому, что само жительствование в современном мире странным образом требует для себя поэзии.

Когда поэзия мыслится как литература или искусство, то предполагается разделение на поэтов и непоэтов, на тех, кто способен создавать произведения, и тех, кто лишен этой способности. В таком понимании поэзия оказывается не желанием (сколь бы каждый конкретный поэт ни



хотел писать стихи), а потребностью признания за собой этой аристократической способности. В такой логике быть поэтом — значит быть господином, законодателем. Становиться поэтом — бороться за признание. Вся эта до боли знакомая диалектика видит в поэзии средство, цель которого — господство. Господство вкуса, право на суждение и оценку. И здесь берет свое начало то, что мы порой называем поэтической техникой или профессионализмом, — привнесение в поэзию рабского труда. Или, если быть более точным, труда, являющегося уделом рабов (даже если он не материальный, а «абстрактно-духовный» в гегелевском понимании). Но труд поэтического народа явно не таков. Он скорее коррелирует с марксистским освобожденным трудом, хотя при этом не является результатом ни какой-либо борьбы, ни разрешения каких-либо противоречий. В нем нет ничего возвышенного. Порой вообще признание его трудом кажется большой натяжкой, поскольку совершенно неясно, кто трудится, каков предмет этого труда и каковы его цели. Некоторую подсказку дает Фрейд, когда анализирует «работу сновидений»<sup>1</sup>. И подобно тому, как во сне трудятся сновидения, так и в поэзии трудятся стихотворения, выражая своей работой освобожденный от притязаний субъекта труд самого желания.

Литература же учит нас другому: например, видеть труд в рифме. Чтобы срифмовать слова, уже якобы нужно усилие, преобразующее ту безрифменную речь, которую почему-то считают естественной. Такого рода «усилиями» и наполнена литература: аллитерации, рефрены, метафоры. В них речь словно сама себя показывает, демонстрируя свое поэтическое измерение. Это сродни тому, как в живописи мастерство художника обнаруживает себя в определенных навыках и умениях, в том, что принято называть школой. И точно так же как современное искусство словно забывает школу, производя художественные объекты, в которых традиционно понятое мастерство уже перестает иметь решающее значение, так и современная поэзия постоянно уходит от тех приемов, которые были характерны для традиционной поэтической формы. Однако при этом труд и мастерство сохраняются. В современной поэзии стихотворение может быть без рифм, без ритмов и даже без метафор. Смысл его может быть темен, а может быть банален. Однако парадокс состоит в том, что это все не устраняет, а напротив, обнажает ситуацию духовно-материального производства. Формальные критерии становятся более сложными и изысканными, а потому зачастую еще сильнее заявляет о себе эстетическая способность. Распознать эту виртуозность оказывается под силу немногим, что приводит современную поэзию зачастую к нескрываемому высокомерию. И такой поэзии также немало в Интернете — амбициозной и непризнанной, гордящейся собой именно в качестве поэзии.

Но все-таки мы говорим о другой, о той, для которой определяющими остаются традиционные образцы сложения слов в стихи (хотя

среди них ненароком вполне может оказаться и верлибр). Этой поэзии не надо «возвращаться» к рифме, что может себе позволить современная поэзия. Рифма — одна из ее ключевых характеристик, ее первичный опознавательный знак. Воздух этой непрофессиональной поэзии — ямб. Ее озон — сбивчивый и неровный слог, сырая недоделанная форма. Она дышит штампами, по отношению к которым не устанавливает никакой дистанции. Каждое ее стихотворение, с точки зрения эстетического суждения, ничтожно и смехотворно. Более того, нельзя даже выделить характерных для этой поэзии стихов, поскольку то, что их объединяет, — отклонение от индивидуального, отход от возможного стиля. Эти стихи выглядят как давно известные, но при этом они словно забыли образцы, которые повторяют. Перед нами поэзия, слепая и глухая к тому поэтическому космосу, который так долго пестовали профессиональные поэты. Если искать то, что ей ближе по эстетическим и формальным критериям, то это окажутся тексты песен популярной музыки. Но, подчеркнем еще раз, именно указанные критерии должны быть устранены, чтобы увидеть за отдельными «несостоятельными» стихами нечто иное. Для этого даже в конкретном выбранном тексте нужно видеть свойство потока, несущего высказывание в своем безостановочном движении, а не слова и не художественные приемы. И рифма для такой поэзии — уже не техника и не прием. И несмотря на то что через нее чаще, чем через ритм и троп, идет распознавание стиха, она — не просто знак. Рифма несет в себе автоматизм соединения случайных слов, что, помимо острающего действия, обладает действием мнемоническим, позволяя помнить то, что забывается в речи, позволяя жить самым непрочным образам и ждать того, кто сможет эту память разделить в общем желании и опыте.

Принцип, когда рифма является меткой для запоминания, хорошо известен. Например, Солженицын рассказывает, что таким способом, зарифмовывая виденное и потом проверяя на четках, не потеряны ли какие-то строки, он смог «записать» в своей памяти то огромное количество деталей и фактов, что впоследствии стали книгой «Архипелаг ГУЛАГ». Иначе говоря, в этот момент он был не поэт, а коммуникационный передаточный механизм. Поэзия была не литературой, а средством удержания опыта в памяти. Рифмы и четки сохраняют то, что должно быть забыто. Как бы странно ни выглядело это сравнение, но в безыскусной интернет-поэзии есть нечто похожее: сохранять вечно стираемые следы опыта — только не индивидуального, а общего. И труд стихотворений и труд рифм в том и состоит, чтобы сохранить зону общей памяти аффективных состояний.

Никакое отдельное стихотворение не может быть схемой понимания поэзии. Но одновременно всякое стихотворение имеет отношение к поэзии. Как же анализировать поэзию в виде текстового потока, а не как

конкретные произведения конкретных авторов? Широко распространен сегодня такой способ анализа явлений массовой культуры, когда выделяются стереотипические образные мотивы, проводится их классификация, таксономия и интерпретация (сводящаяся чаще всего к указанию на те или иные социальные стереотипы, заложниками которых мы становимся благодаря массмедиа). Однако, несмотря на всю важность такого рода анализа, когда вскрывается конструкция эмоциональных и смыслообразующих элементов текста, демонстрируются правила, в соответствии с которыми строится «общее чувство», нельзя не признать, что в этом случае конструкция оказывается тотальной. Другим (и весьма плодотворным) способом анализа явлений массовой культуры, опять же ориентированным на постоянную воспроизводимость стертых образцов, является выделение особого плана социального бессознательного, некоторой «эстетической идеологии», за которой скрываются те или иные общественные проблемы, о чем предпочитает умалчивать политика. И в том и в другом случае речь идет об определенной связи эстетики и политики, когда массовая культура заранее полагается действующей как культурный механизм, как технология воспроизводства образов. Однако при этом крайне ослабленным оказывается тот момент этой массовизации, когда важно не столько массовое потребление тех или иных культурных образцов, сколько акультурная общность в существовании.

Интернет-поэзия интересна именно тем, что, будучи включенной в режим массовой коммуникации, она не участвует в политике воспроизводства образов и клише. Перед нами настоящее множество разнородных сингулярных стихотворных жестов, в хаосе которых нет никакого *общего* направления и цели. И в этом поэтический народ не есть та масса, которая стала субъектом потребления современных медийных образов. Поэтический народ — множество непотребительского действия.

Хотя мы сказали, что нельзя анализировать конкретные стихи, ибо стихотворение может быть каким угодно, попробуем все же привести пример, чтобы показать, как среда Интернета коммуницирует посредством стихотворения.

Вот пример такого случайного стихотворения. Случайного не потому, что выбрано наугад, но потому, что в нем мы будем анализировать не само стихотворение, а поэтический случай. Случай соединения слов, ритмов и рифм. Выбрано же оно с сайта [www.stihi.ru](http://www.stihi.ru) по той простой причине, что в одну из недель было чемпионом по количеству читателей и откликов. Называется оно «Я нежностью согрет твоей» и подписано «Илья Давыдов»: «А ты одна в мечтах, / Другой мне не дано, / И в красочных лучах / Твое лицо одно, / И с именем твоим / Я коротаю день, / Печалюсь о своём, / Бросаясь в лень. / Я нежностью согрет / Твоей, сказать хочу: / Ношу я твой портрет, / Слова любви шепчу». Интересно, естественно, не само это стихотворение, не то, искренность ли это автора-неофита, или

графомания, или изысканная концептуальная имитация наивного стиля... В данном случае все это не принципиально.

Оказываясь в Сети, а особенно на специализированном поэтическом сайте, стихотворение становится особым явлением. Окруженное читательскими комментариями, откликами, оно представляет собой некий коммуникационный сгусток, где форма вторична по отношению к тем общим образам, благодаря которым поэт распознается не в данном конкретном авторе, но в самом сообществе читателей. Перед нами случайность. Та случайность, которую в искусство пытались ввести еще сюрреалисты от Бретона до Дюшана, использовавшие разные методы устранения авторской воли, авторского труда и художественной конструкции из конечного результата. «Случайность» сюрреалистов, разрушительная по отношению к смыслу произведения, была одной из первых попыток в искусстве актуализовать неактуальное, дать выражение той реальности, которая не производится, а проскальзывает мимо. Это не просто нечто непреднамеренное в творческом акте, но те условия, которые разоблачают искусственность самого субъекта этого акта. Бретоновское «автоматическое письмо», например, требует приостановки суждения, вкуса, знания. Все это уже актуализованные конструкции, преодолеть которые может только такой автомат, который взамен культурных машин обнаружит некую иную машинность — лежащую в основаньи человеческого. Письмо наделяется приоритетом в отношении смысла высказывания, становится механизмом, обнаруживающим акультурное (желание) в слове. Не случайно в этой связи обращение именно сюрреалистов к практике фотографий и кинематографа, к их медийным образам — срезам реальности, где она запечатлена в своей пустоте в момент еще не-наделенности смыслом.

Таково и приведенное стихотворение, которому будто удалось избежать труда, но которое само начинает трудиться медийно, собирая вокруг себя публику. Это не просто стереотипы, штампы, банальные метафоры и рифмы, а настолько стерты стереотипы, что они естественно принадлежат каждому. И отклик на такое стихотворение — не просто вклад в его рейтинг, не просто его легитимация, а участие в его исполнении в самом его авторстве.

При этом реакции могут быть полярные. Именно потому, что это стихотворение было лидером по рейтингу внимания, отзывы на него были прямо противоположными. От восхищения («великолепно!», «красиво и нежно», «прекрасные искренние стихи» и т.п.) до резкой критики и недоумения («слабая рифма», «не умеет писать», «есть столько замечательных стихов, а популярна такая ерунда»). Надо сказать, что участники этого обсуждения демонстрируют как раз то самое разделение на любителей и профессионалов, которое мы обсуждали ранее. Первые озабочены самим событием (случаем) перетекания эмоционально-чувственного содер-

жания в слова (причем поэтическая форма становится частью эмоционального содержания), вторые — мастерством, умением воплощения, формой. Кажалось бы, это два непримиримых лагеря, каждый со своей позицией. Однако они куда ближе друг другу, чем можно было бы предположить. И те и другие пользуются на поверку одной и той же поэтической машиной.

В чем же смысл этой машины? В производстве и воспроизводстве чувственности, имя которой «произведение». И именно массовая культура позволяет распознать эту машинерию там, где раньше виделось только миметическое творчество. Иначе говоря, искусство дает возможность самоинтерпретации не как подражания, когда имеется в виду, что произведение выражает и отражает нечто, и когда сама способность к подражанию оказывается эстетической способностью, но как производства и тиражирования аффектов. Поэтическая машинерия призвана изобретать эмоции. Этот мотив изобретения того, что кажется нам самым близким и естественным, становится ключевым у Бодлера и в эпоху модерна, когда все должно пройти испытание на новизну, когда оригинальность превращается в синоним подлинности. Другое дело, что аффект, о котором идет речь, отличается от любой эмоции. В эмоции он лишь находит частную форму своей актуализации. Но если в церковной литургии актуализировалось присутствие Бога, то в более позднем индивидуализированном и секуляризованном искусстве этим Богом стало частное эстетическое переживание. И как для литургии важна совместность, общность в пении и молитве, а не виртуозность исполнителей, так и для массовой культуры общность важнее профессионализма.

В этом порой видят трагедию и упадок культуры. Так ли это? Может быть, проблема заключена именно в том, что возвращение к общности в искусстве не может преодолеть моменты собственности, производства и потребления чувственности. Присвоение «я» произошло не только в философии, но и в искусстве. Подобно тому как акт рефлексии отождествился с мыслительным актом в структуре *cogito*, так и аффект был отождествлен с актом восприятия, то есть присвоен эстетическим суждением. Попытка Канта указать на зону общего чувства (*sensus communis*), когда мы вынуждены положить в основание суждения неприсваиваемость, множественность и гетерогенность, так и осталась загадкой для искусства, которое до сих пор не научилось мыслить себя без авторской амбиции и откровения в виде произведения-товара.

Итак, поэтическая машина по производству шедевров неизбежно производит и много «отходов», много поэтического мусора. Склонность обожествлять поэтическую технологию, размещая ее *внутри* поэзии, а всё вместе — в зоне трансценденции, откуда она одаривает избранных; склонность эта до сих пор доминирует даже у тех поэтов и художников, которые научились производить «мусор» под знаком искусства. Но мас-

совая культура предлагает возможность взглянуть на ситуацию несколько иначе: не отделять искусство от не-искусства по соображениям вкуса, а дать возможность искусству не отвечать эстетическим критериям, если оно выполняет свою забытую литургическую задачу. То снижение качества, которое можно наблюдать сегодня во всех сферах, а не только в искусстве, — естественный процесс ухода хранителей «подлинности» и «истины». Но этот уход подготовлен в том числе и работой поэтической машины, которая производством стихов вызвала инфляцию чувств. Аффект, в котором действие и переживание были нерасторжимы, выродился в самоценное переживание эмоции. Скрепленный аффектом поэтический народ превратился в народ политический (регулируемая законом общность индивидуумов). Поэзия же, достигнув высот мастерства, лишилась сообщества читателей.

Вернемся еще раз к стихотворению, которое было приведено как случай, как событие стирания результата поэтического производства (произведения), открывающее потому в своем следе неактуализованные зоны общего чувства и желания. Это стихотворение нельзя выбрать, но оно выбрано. Его вроде и похвалить не за что, но хвалят. Оно безлико и этим нарушает механизм, закон функционирования поэтической машины. Те, кто раньше поставлял отходы культуры («бездарности» и «графоманы»), сегодня находят неожиданное пристанище в пространстве Интернета, где сама технология позволяет выявить в их стихах то, что более близко искусству, чем талант и гений, чем возвышенное и прекрасное. В них реанимируется утраченная аффективность, в их письме желание не может себя миметически деформировать. Для них поэзия — не технология, не форма, а среда. Благодаря письму они располагаются в мире слов так, будто другой реальности не существует. Эта реальность открыта им во всей полноте, и потому им нечего изобретать и нечем гордиться. Потому в их скучных клише и в недостатке мастерства больше жизни, чем в потугах профессионалов — насквозь технологичных, но презирающих растажирированные метафоры и глагольные рифмы. Бездарности, то есть не наделенные поэтическим даром, дарят сами нечто иное и совсем неценное — ощущение материальности и конечности поэтического производства, ощущение его холостого хода, когда результатом работы оказывается чистое желание быть-с, с поэтическим народом. Графоманы, то есть те, чье письмо презрело границы произведения, оказываются настоящими сюрреалистами повседневности. Это те, чье безостановочное движение захватывает случайные (*какие-угодно*) пространства и мгновения, не различая и не выделяя их. И те и другие нарушают закон (ставший механическим), но открывают мир поэтической заповеди, где становятся автоматами в руках Бога, случайным наместником которого и выступает Интернет.

Затронув тему абстрактно-материальной поэтической машины, нельзя не сказать, что в компьютерную эпоху она оказывается в неожиданной конкуренции с вполне конкретной машиной по производству стихов — с компьютерной программой. Одна из таких размещена на сайте [www.stihi.ru](http://www.stihi.ru) и называется «Помощник поэта». Смысл ее в том, что, задав первые две строки своего стихотворения, благодаря программе ты получаешь множество вариантов третьих и четвертых строк с учетом твоего ритма и с подобранной рифмой. Строки выбираются из огромной (примерно трехмиллионной) базы стихотворений, написанных несколькими десятками тысяч юзеров этого сайта. Что это, как не модель мира обитания поэтического народа, когда каждое стихотворение становится своеобразным даром своих рифм и целых строк другим поэтам? Все двери открыты, а поэты Интернета чем-то напоминают бенъяминовских тибетских лам. Все стихи связаны в единый словесный космос, которым управляет не закон произведения, а дар бескорыстного общения — своеобразный вариант секуляризованной благодати.

Те скорости, которые превышают возможности «трудящейся души», те состояния максимальной восприимчивости, которые сюрреалисты пытались высвободить с помощью искусства случайности и автоматического письма, обнаруживают себя в медиа. Здесь уже не надо следовать призыву Бретона забыть о своей гениальности, о своих талантах, как и о талантах всех прочих людей, не надо говорить себе, что литература — печальный путь, и только потом начинать писать, быстро, избегая рефлексии и даже пунктуации, не боясь ошибок и даже намеренно совершая их, только чтобы не нарушать движения потока поверхностных образов<sup>2</sup>. Это происходит благодаря самой технологии Интернета. Образы, которые обнаруживаются конкретными материальными стихотворными машинами (людьми или программами), — не те, что производятся изнутри, но те, что приходят извне, что циркулируют в общем для всех пространстве, лишаящем каждое стихотворное высказывание своей кельи, освобождая от страхов перед повторами и клише.

Когда мы обращаемся к массовой культуре, анализируя ее через функционирование господствующих стереотипов, видя в них ее сущность, то теряем нечто очень важное, а именно — общее желание. Если кантовское «общее чувство» было ключом к суждению вкуса, к тому, как работает абстрактно-материальная машина искусства, то общее желание — ключ к коммуникативной функции искусства. Нетелеологическая целесообразность искусства (ощущение целесообразности без представления о цели) заменяется здесь телеологической нецелесообразностью, когда образ становится предельно невыразительным, выходит за рамки репрезентации, но оказывается коммуникативно направленным, вызывающим к общности.

И функция стихотворения тогда становится иной. Оно обращается уже не к городу и миру, как раньше (что неизбежно вводило поэзию в

политический контекст), а к другому, устанавливая режим доверия, или, как писал Бретон, «освобождая собеседников от долга взаимной вежливости»<sup>3</sup>. Сколь бы «плохи» ни были стихи, то, что они — стихи, выводит коммуникацию из зоны рациональности в зону совместной несобственной аффективности, в пространство дара. И задача здесь уже не в производстве и воспроизводстве образов, а в становлении сингулярной поэтической машиной, отдающей слова и строки миру не для того, чтобы именовать какие-то чувства, а в ожидании их повтора, сигнализирующего о первичной аффективной общности.

P.S. Испытывая действие программы «Помощник поэта», я задал на входе две известные строчки: «Во всем мне хочется дойти / До самой сути». Программа предложила среди прочих и такой вариант продолжения: «Спаси меня и сохрани / От этой жути». Дело не в том, что я их выбрал, а в том, что они уже есть в мире. И чтобы актуализовать их, не обязательно прийти к смыслу, их порождающему. Достаточно сначала их механически выпisać. Смысл же всегда будет придан.

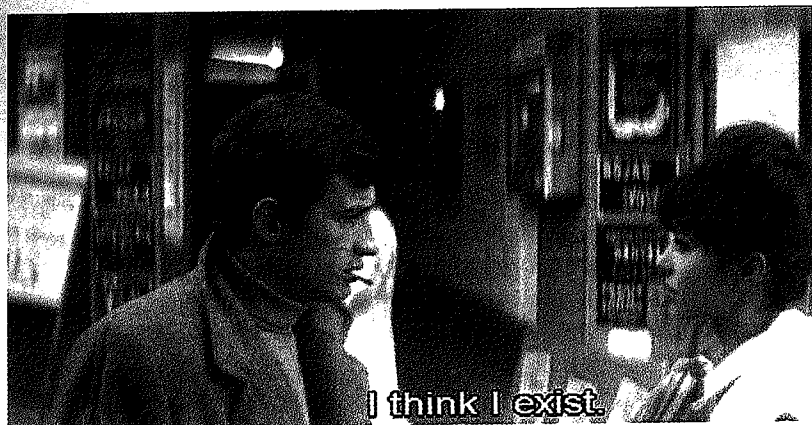
КИНО И ФИЛОСОФИЯ

КИНО  
И ФИЛОСОФИЯ

ВВЕДЕНИЕ  
ОБЩАЯ ТЕОРИЯ  
ФИЛОСОФИЯ  
И КИНО

АВТОРСКОЕ ПРАВО  
И ФИЛОСОФИЯ  
КИНО

КОПИРОВАНИЕ  
И ФИЛОСОФИЯ  
КИНО



## КОСМИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

### АНАЛИТИКА СТЭНЛИ КУБРИКА

Известно, что фильм «Искусственный интеллект», поставленный в 2002 году Стивеном Спилбергом, был нереализованным проектом Стэнли Кубрика<sup>1</sup>. Нам остается лишь догадываться о том, каково могло бы быть его режиссерское решение этой картины. Спилберг сделал фильм по-своему, наделив сюжет о мальчике-роботе многими мотивами своих прошлых лент от «Инопланетянина» (E.T) до «Крюка» (экранизации «Питера Пена»). Однако, несмотря на столь отличную от кубриковской жесткой режиссуры, склонную к сентиментальности манеру Спилберга, мы можем говорить о том, что по крайней мере несколько вещей в этом фильме напрямую связывают его с творчеством Кубрика. И это скорее не «вещи», а задачи, постоянные кубриковские задачи, которые он решал на протяжении почти всей своей кинематографической биографии.

Первая из них, доставшаяся в наследство от века кибернетики, — проблема различения живого и механического, частным случаем которой является различие между человеком и роботом, человеком и кибернетическим организмом. И для Кубрика эта проблема формулируется, скорее, как проблема *неразличимости*, принципиального единства человеческого и машинного.

Другая задача, непосредственно связанная с первой и вытекающая из нее, — задача нахождения места «человеческого» в ситуации описанной выше неразличимости. В фильме «Искусственный интеллект» мы имеем дело с абсолютно кубриковским сюжетом, позволяющим нам заново вернуться к другим фильмам английского режиссера, а именно сюжетом о неисправном, но при этом работающем автомате. И хотя сюжет этот, конечно же, не является «изобретением» самого Кубрика, он фактически всякий раз «переизобретается» им заново на новом материале. Маниакальное обращение Кубрика к человеческой механике, к машинерии, запущенной в ход идеей гуманизма, с очевидностью противостоит расхожим интерпретациям взаимоотношения человека и техники, особенно широко представленным в жанре научной фантастики, фантастики, для которой ее «научность» порой оказывается неявным проводником некритически воспринятого гуманизма.

Так, например, «Искусственный интеллект» появился на экранах, когда уже нашумел первый фильм трилогии «Матрица». Сверхпопулярность «Матрицы», моментальная теоретическая и философская реакция на эту картину братьев Вачовски резко контрастируют с отношением к фильму Спилберга, воспринятому как наивное фантастическое кино. Темы

симуляции и контроля, угрожающая власть машин, захвативших все зоны человеческого сознания и чувственности, и почти безнадежное сопротивление людей этой власти сделали «Матрицу» не просто фантастическим фильмом, но и социальным высказыванием в адрес современного общества потребления. Тем не менее и социальность, и философия «Матрицы» носят вполне популярный, массмедийный характер (что подразумевает как популяризацию определенных философских идей, прежде всего идей Жана Бодрийера, для их массового потребления, так, возможно, и то, что сами эти идеи в каком-то смысле уже существуют в режиме поп-философии). Что касается «Искусственного интеллекта», то, несмотря на то что изобразительное решение фильма близко к китчу, он оказывается в чем-то куда более метафизичен и вступает в неявную полемику с идеями «Матрицы».

Еще раз подчеркнем, что о возможном режиссерском воплощении Стэнли Кубрика приходится лишь фантазировать. В каком-то смысле «Искусственный интеллект» включает в себя и эту несостоявшуюся его реализацию. Возможно, что главный фантастический мотив фильма уже даже не в истории о кибернетических организмах будущего, внешне никак не отличимых от людей (этот мотив как раз является одним из наиболее популярных и в кино, и в литературе этого жанра, наряду с парадоксом времени, возникающим при путешествии героев в будущее или прошлое, а также с взаимоотношениями людей и инопланетных существ), а именно в особом «виртуальном» присутствии сурового мира Кубрика в спилберговском лирическом повествовании. Этот своеобразный гибрид, реализованный, но и руинизированный внутри себя, одновременно открытый и отчужденный, просто не мог конкурировать на рынке с определенностью и формальной завершенностью «Матрицы». Тем не менее рассказанная Кубриком и Спилбергом история о мальчике-киборге, взятом в человеческую семью в страхе перед утратой больного ребенка, о мальчике, который был искусственно запрограммирован любить маму и выброшен, когда настоящий ребенок поправился и выжил, история о жизни робота в мире человеческого насилия и «страдающих» (сломанных и ненужных, отживших свой срок) машин, является неявным ответом «Матрице», в которой идея противопоставления живого и механического, оригинала и копии, свободы и рабства, истины и лжи была доведена до своего идеального массмедийного воплощения.

Своеобразное «очеловечивание» машин и, параллельно, механизация человеческих действий и поступков вообще являются одним из характерных приемов Кубрика. Достаточно вспомнить «умирающий» компьютер HAL в «Космической одиссее», или технологию «нормализаций» Алекса из «Механического апельсина», но также и теккереевских героев из «Барри Линдона», напоминающих марионеток на сцене Природы и Истории, и зомбирующую армейскую муштру в «Цельнометаллической

оболочке»... Но мальчик-робот из «Искусственного интеллекта» становится своего рода интеллектуальной отмычкой к постоянному, навязчивому обращению Кубрика к нечеловеческому в человеческом мире. И это «нечеловеческое» не есть аморальное или жуткое. Скорее это неморальное, ненужное и даже презираемое. Это — техника, с которой мирятся, пока она приносит пользу и способствует прогрессу, и которая вызывает отторжение (и страх) в тот самый момент, когда проявляет свою нерасторжимую связь с самой природой человека.

Однако прежде, чем подойти к особому ответу Кубрика на вопрос о связи жизни и техники, человека и машины, рассмотрим несколько вариантов решения той же проблемы в других областях, нежели кинематограф, и фантастический кинематограф в частности.

Уже сама ситуация, в которую попадает зритель при просмотре фильма «Искусственный интеллект», когда ему приходится сопереживать автомату, а в действиях людей отчетливо видеть проявления механистичности, отсылает нас к одному из ключевых вопросов, поставленных на заре кибернетики, а именно — может ли машина мыслить? Естественными следствиями этого вопроса были другие: может ли машина чувствовать, переживать, испытывать боль и т.д.? Операционное решение этого вопроса было предложено в 1950 году математиком Аланом Тьюрингом и вошло в историю под названием «тест Тьюринга»<sup>2</sup>. Идея состояла в том, что в двух комнатах находятся человек и компьютер, с которыми общается еще один человек, задающий им вопросы, но не знающий, где кто находится. Его задача — за ограниченное количество времени отличить по получаемым ответам человека от компьютера. Если отличить не удастся, то можно считать, по Тьюрингу, что машина мыслит.

С одной стороны, при таком подходе устраняется необходимость определять, что такое «машина», «человек», «мышление», с другой — возникают некоторые проблемы, обойти которые оказывается не так-то просто. Во-первых, мы имеем ситуацию, в которой человек *заранее* признается отличным от машины, а все, что остается компьютеру — использовать всю свою техническую мощь для того, чтобы *имитировать* человека, то есть быть «умным» настолько, чтобы в *какие-то моменты* казаться «глупее» (интеллектуально слабее), чем позволяют его возможности памяти, расчета, использования логических операций. Таким образом, человек предстает как образец, удачная имитация которого и приводит нас к идее мыслящего и чувствующего существа. Во-вторых, дело в самих «этих моментах», в которых имитируется «человеческое» и по которым мы без труда могли бы провести границу. Что это за моменты? Прежде всего речь идет о ситуации обнаружения некоторого поля «здорового смысла», общих установлений, речевых практик, клише и стереотипов настолько стертых, что их нарушение свидетельствует либо о том, что

в комнате безумец, либо поэт, либо — компьютер... Ситуация неопределенности сохраняется все равно, но важно подчеркнуть, что при операциональном подходе, предложенном Тьюрингом, неявно возникает цепь отождествлений: человек — мышление — здравый смысл<sup>3</sup>. В этой цепи проблемна каждая из связей, и каждое из подобных отождествлений становится мишенью кубриковской критики. И здесь он вплотную подходит к основным философским сюжетам двадцатого столетия, касающимся переинтерпретации проблемы гуманизма. (В частности, такие диаметрально противоположные философы, как Хайдеггер и Делёз, при ответе на вопрос «что значит мыслить?» приходят к тому, что мышление вообще должно быть выведено за рамки того, что мы закрепляем за традиционным пониманием «человеческого».)

Стэнли Кубрик по-своему также пытается разоблачить эту модель отождествления человека и мышления, человека и страдания, человека и памяти. В его фильме «2001: Космическая одиссея» воспроизводится ситуация теста Тьюринга<sup>4</sup>, которая позже станет общим местом для жанра научной фантастики. Совершая некую тайную миссию, астронавты Фрэнк и Дэйв следуют к Юпитеру на космическом корабле, где все функции управления (функции мозга) переданы сверхмощному компьютеру HAL 9000. Его мощь столь велика, что даже не возникает вопроса о том, прошел бы он указанный тест. HAL по-человечески общается с астронавтами, ему задают человеческие вопросы (например, нет ли у него чувства несправедливости, что им управляют люди, хотя он умнее их), на которые он дает вполне человеческие ответы (то есть такие, которые бы удовлетворили людей). При этом HAL воспринимается астронавтами именно как компьютер, с возможностями которого спорить бессмысленно. Это особенно явно проявляется во время игры Фрэнка с ним в шахматы: когда HAL указывает на выигрышную комбинацию, в результате которой он выигрывает матом в три хода, то астронавт моментально соглашается с ним, хотя компьютер допускает при этом две незаметные неточности (одну в шахматной нотации, другую в том, что мат на самом деле ставится на два хода позже), которые, по сути, ничего не меняют. Эти неточности остаются без внимания и потому, что доверие к компьютеру абсолютно, но также и потому, что они вполне банальные, «человеческие»<sup>5</sup>. Однако поскольку совершаются они сверхмощным компьютером, то ситуация оказывается вовсе не такой простой.

Итак, как интерпретировать эти мелкие ошибки HAL'a? Можно усмотреть в них симптом будущего «безумия» компьютера, когда он вступает в борьбу с людьми за власть и расправляется практически со всеми членами экипажа. Почти неуловимая неадекватность компьютера во время игры в шахматы, таким образом, указывает на дефект, сбой в работе, следствием чего становится невозможность выполнения HAL'ом его основных функций и, как результат, смертельная схватка с Дэйвом, в

которой последний выходит победителем, отключая, в конце концов, машину.

Но это только одна возможная интерпретация, которая исходит из представления о HAL'e как обычной машине. Но если перед нами не обычная машина, а искусственный интеллект, то нельзя не учитывать и другую возможную интерпретацию происходящего. А именно тот важный момент в тесте Тьюринга, который требует от компьютера *имитации* человека. Ошибки HAL'a тогда уже не ошибки, а часть имитационной стратегии. Но тогда и вся ситуация, когда HAL выходит из-под контроля, уже не может описываться в режиме здравого смысла как «поломка». Никакого дефекта нет, а есть осуществление программы, только место алгоритмических решений занимает эвристическое действие<sup>6</sup>. И эвристическое действие всегда выглядит как ошибка в алгоритме. Но указанная ранее проблема имитации человеческого здравого смысла предполагает именно то, что компьютер должен уметь ошибаться, притворяться, лгать, причем так, чтобы ошибки эти не были явными, а были бы *общими* ошибками, такими, которые мог бы совершить каждый. Так, чтобы его ложь совпала с планом «естественной» человеческой лжи как одного из важных условий обыденной коммуникации.

В обеих этих интерпретациях действия искусственного интеллекта, алгоритмической и эвристической, есть общая точка, которая связана именно с ошибкой машины. Только в первом случае эта ошибка предполагает сбой и предвещает невозможность выполнения компьютером своих функций, а во втором — ошибка, поломка становятся условиями возможности говорить о компьютере как о мыслящем и чувствующем. Алгоритмизация исходит из неявного стремления к «идеальной машине», и только она способна претендовать на полноту имитации человека (поскольку сам человек со времен Декарта уже мыслится как идеальное воплощение сознания, трансцендентного любым механическим его заменителям). Что касается эвристики, то здесь машина в своей способности к ошибке приравнена к человеку. Более того, именно способность ошибаться и лгать становится условием мышления. И здесь посылка совсем другая: человек уже машина, но машина сломанная, причем основной слом этой машины заключен именно в стремлении к абстракции.

Возникает очевидная полемика с попыткой Декарта установить связь между механизированным телом человека-животного и «идеальной машиной» сознания, которое фактически есть не что иное, как попытка покорения брэнного мира лжи техникой, одолженной у абстрактного бога, того, что в философии будет постоянно фигурировать и интерпретироваться как «мышление» именно в силу его причастности трансценденции. И мы имеем дело с этим постоянно, когда способность мышления к абстракции выделяется как достижение человеческого, а рассмотренная выше триада «человек — мышление — здравый смысл» подразумевает впол-



не прозрачное основание, которое можно также описать как триаду «абстрактный бог — трансцендентное сознание — рациональность». Никакая абстракция не достижима, она есть своего рода путеводная звезда для конечного человеческого организма, «свет разума», указывающий путь паломнику или ученому. В такой логике любая попытка материализации абстракции — уже ошибка, уже несовершенство и недостаточность человека, своего рода неизбежное и необходимое зло.

Для Кубрика, с его всегда последовательной атеистической логикой, разделение на добро и зло, истину и ложь всегда сомнительно. Его мир — мир ложных и ошибочных действий, в котором материальность (природа, техника, человек) подавлена властью — миром материализованных абстракций; его мир — мир желаний, не имеющих для себя объекта, постоянно вытесняемых нематериализуемыми абстракциями (то, что Ницше назвал бы «ценностями»). И задача компьютера HAL заключается именно в том, чтобы заново реализовать подобную материализацию в действии. Или, другими словами, дать материальный эквивалент (для Кубрика это, прежде всего, кинообраз) для таких абстракций, которые представлены как нематериализуемые, которые постоянно вводят режим имитации, ибо имитировать можно только то, чем нельзя стать.

И здесь имеет смысл заново вернуться к фильму Спилберга «Искусственный интеллект», чтобы посмотреть на мальчика-робота уже с иной стороны. Функция «любить маму», заложенная в него, — это не алгоритм, а своего рода «поломка», действуя с которой только и можно реализовать человеческую абстракцию любви. (И вовсе не случайно, что со своей любовью мальчик оказывается в сообществе других живущих сломанных машин.) Такого рода «поломки» позволяют совершать (и машине, и человеку) сингулярные действия в пространстве «общих мест», «здорового смысла». Фильмы Кубрика переполнены подобными персонажами — то ли людьми, то ли автоматами, но всегда обнаруживающими этот принципиальный изъян с точки зрения обыденных представлений о человеке.

Таким образом, когда в кибернетике ставится проблема искусственного интеллекта, то, при самых разнообразных подходах к ней, сохраняется принципиальный зазор между интеллектом (или разумом, или чувством) как продуктом человеческой природы и машинным алгоритмом. Но, возможно, — и кинематограф Кубрика подводит нас к этому, — основное напряжение возникает не между машиной и человеком, а между двумя типами машин — абстрактными (идеальными) и сломанными. И различие между человеком и машиной есть следствие неразличимости этих несовместимых друг с другом машин<sup>7</sup>.

Итак, машина может быть либо абстрактной, либо сломанной. И человек (или «человеческое») есть всего лишь место, где обнаруживает себя это противоречие. В каком-то смысле HAL из «Космической одиссеи»

и мальчик из «Искусственного интеллекта» есть не что иное, как аналитическое описание человека, в одном случае его мозга, в другом — чувства.

Говоря об абстрактных машинах, нельзя не вспомнить еще раз Алана Тьюринга. Именно он в середине 30-х годов прошлого века предложил математическую модель для развивавшейся тогда теории вычислимых функций (теории алгоритмов), которая получила название машины Тьюринга.

Машина Тьюринга представляет собой устройство, состоящее из бесконечной ленты, разбитой на отдельные ячейки, в каждую из которых с помощью специальной подвижной головки может быть записан символ из конечного словаря машины (вполне достаточно нуля и единицы). Машина Тьюринга действует следующим образом: в каждый момент головка считывает одну ячейку и в зависимости от ее содержания выполняет следующее действие (сохраняет или меняет содержание ячейки, передвигает головку вправо, влево или остается на месте). Кроме того, машина имеет ситуацию начала (например, чистую ленту), конечную память своих внутренних состояний и состояние, в котором она должна остановиться (результат). Перед нами одновременно и математическая идеализация вычислительной машины, и своеобразный протокомпьютер. При этом, несмотря на конечное число его внутренних состояний, за счет бесконечной ленты это устройство имеет неограниченную память (пространство для записи промежуточных вычислений) и возможность записи сколь угодно больших результатов.

В нашу задачу не входит подробное описание того, как строятся программы-алгоритмы, скажем лишь, что для множества математических задач построены соответствующие машины Тьюринга (даже доказана возможность описать любой сколь угодно мощный и сложный компьютер в виде соответствующей машины Тьюринга). И хотя до сих пор остается открытым вопрос, возможно ли сведение всех логических и математических операций к механическим действиям машины Тьюринга, но если мы даже, вслед за Тьюрингом, предполагаем, что это так, то и в этом случае оказывается, что только для части математических функций оказывается возможным построить соответствующий алгоритм (и эти функции называются вычислимыми или рекурсивными), для других же это невозможно (невычислимые функции). Собственно, ради решения одной из таких задач и была придумана эта модель. Это — так называемая десятая проблема Гильберта, которая заключается в том, чтобы ответить на вопрос: возможен ли алгоритм для разрешения определенного класса математических задач? Тьюринг показал, что проблема Гильберта может быть сведена к вопросу: остановится ли некая программа  $S$  (машина Тьюринга), если на вход ее будет подано некое число  $n$  (исходные данные)? Этот

вопрос о существовании алгоритма для решения конкретной задачи известен как *проблема остановки* машины Тьюринга. И точно так же как различные математические задачи могут быть сведены к проблеме остановки машины Тьюринга, так и сама проблема остановки представляет собой математическую задачу. И Тьюринг доказал, что эта задача не имеет решения, что нет алгоритма, позволяющего нам установить, остановится данная машина или нет.

Этот чрезвычайно краткий экскурс в вычислительную математику нужен был, чтобы показать инкорпорированность в любой компьютер (и, в частности, HAL) абстрактной машины. И машина Тьюринга позволяет наглядно продемонстрировать, что всякое представление о сверхмощном компьютере уже содержит в себе ключевую абстракцию — бесконечность (бесконечная лента). Но также становится понятным, что, сколь бы ни были велики исчисляющие возможности компьютера, вместе с ними, в дополнение к ним, приходит *неразрешимость*, то есть случаи, когда некоторые алгоритмы не могут быть выполнены принципиально, а про некоторые нельзя сказать, будут они выполнены или нет.

Условно эту ситуацию мы можем назвать «поломкой». Только поломка эта приводит не к остановке машины, а к ее бессмысленному безостановочному действию. По сути, перед нами две бесконечности, одна заключена в абстракции, старающейся покорить бесконечно большое, другая — в попытке справиться с бесконечно малым<sup>8</sup>. Поломка — это не ошибка, которую можно непосредственно установить и исправить, это не ошибка в пространстве репрезентации, где господствует принцип захвата инструментами видения, осмысления и представления того, что является темным, потусторонним. В таком мире нет ошибок, есть только иллюзии. Поломка — это ошибка, которая себя еще не проявила, но уже обладает эвристической силой, предполагает неизбежность смены алгоритма, риск ложного решения, решимости на решение в ситуации неразрешимости. В первом случае бесконечность сама предстает как абстрактная машина, результатом действия которой становится картезианское самопрозрачное сознание (благодаря ему субъект отождествляется с человеком и отделяется от мира). Во втором случае бесконечность — точка неразрешимости, сингулярная точка разотождествления сознания и человека, которая уклоняется от сил репрезентации, от работы имитационного механизма иллюзий; здесь сознание перестает быть безотказно работающей внутри себя машиной, перестает присваивать мир, но *осваивает* мир посредством *мимикрии* ложных движений.

Вернемся заново к сцене игры в шахматы астронавта Фрэнка с HAL'ом. Она является своего рода прологом к сюжету соперничества человека и компьютера. Те почти неуловимые неточности, которые совершает HAL в этом эпизоде, как мы уже указывали ранее, могут быть вос-

приняты как проявление некорректности программы, но могут интерпретироваться и как проявление определенной стратегии. В принципе при достаточно мощном компьютере шахматной программе можно и не иметь стратегии, чтобы обыграть человека, тем более в той партии, которая играет в «Космической одиссее», где преимущество машины безоговорочно. Поэтому стратегия HAL'a относится, конечно же, не к самой партии, а к той «игре обманов», которая будет происходить позже. Именно в игре ложь становится не просто ошибкой, а частью стратегии, где важен не просто результат, но важна ситуация, когда переиграть надо соперника (другого), подобно тому как это происходит в тесте Тьюринга. Потому вовсе не случайно, что к образу играющей машины обращается Жак Лакан, когда в семинаре, посвященном «Украденному письму» Эдгара По, дает свое описание бессознательного почти в математическом виде<sup>9</sup>. И в связи с возникшим противопоставлением имитации и мимикрии этот анализ оказывается принципиальным.

Ход рассуждений Лакана следующий. Он приводит фрагмент из новеллы По, где обсуждается игра в орлянку (чёт-нечет) и частный сыщик Дюпен рассказывает о мальчике, который постоянно обыгрывал соперников и говорил, что делает это благодаря тому, что с помощью почти телесной мимикрии оценивает, насколько умен или глуп его соперник. (Игра, напомним, состоит в том, что один из играющих зажимает в руке монету, а другой должен угадать, орлом она лежит или решкой. Всякий новый кон один пытается обмануть другого, исходя из результатов прошлых игр. Если игра достаточно долгая, выигрывает тот, кто сможет лучше прогнозировать поведение противника.) Лакан отмечает, что речь идет не о простом психологическом проникновении, не об имитации одним эго другого. Он не отрицает значение психологического опыта, но говорит о том, что «опыт этот, ограниченный весьма хрупкими рамками воображаемых отношений с другим, заведомо недостоверен»<sup>10</sup>. Лакан предлагает логико-языковое описание этой ситуации и для этого вводит в качестве партнера машину, с которой мы не можем идентифицироваться. Тогда нам остается путь языка, путь расчета возможной комбинаторики, выявления машинного алгоритма, ее стратегии. Понятно: чтобы выиграть, машина не может полагаться на случай. Здесь машине важно найти последовательность ответов, серию, глубину ходов, которая будет за гранью возможностей анализа играющего с ней человека. Но точно так же поступает и человек, который может путем анализа машинных результатов обнаружить глубину ее серии. В этой ситуации *ошибкой* будет либо усталость человека, либо технические ограничения компьютерной программы... Перед нами нечто похожее на игру двух машин Тьюринга, описанием каждой из которых является определенная последовательность нулей и единиц (орлов и решек).

Ключевой вопрос состоит в том, что будет происходить, если человек станет полагаться на случай. И это сразу же связывает нас с про-

блематикой фрейдовского бессознательного, базирующейся на всем том несущественном (ошибках, оговорках), что с точки зрения разума является случайностью. Фактически для Фрейда в человеческом поведении нет ничего случайного. Серия случайностей — это своего рода речь бессознательного. И ситуация не меняется кардинально, когда вместо логической игры с конкретным противником или машиной человек начинает играть наугад. Просто его противником в данном случае оказывается *сама вероятность*. Ведь вероятность — не что иное, как одна из абстрактных математических машин. Не случайно Лакан пишет, что вероятность уже предполагает введение символического порядка, то есть обработку некоторого состоявшегося набора символов, своего рода «историю случайности». Но историческая память, записанная символически либо как связанный набор фактов, либо как вероятностная модель, всегда не совпадает с *опытом памяти*, где действует не только то, что стало фактом, обрело историческую форму или математическую формулу, но и то, что забыто, не включено ни в символический, ни в воображаемый порядок, то, что проявляет себя, только возвращаясь, единожды как вечно.

И тогда мы имеем дело с другого рода случаем, не с вероятностной случайностью математики, а со случайностью не предусмотренного никакой вероятностью *повтора*, или, что то же самое, поломкой абстрактной машины. Что такое выкладывание последовательности из нулей и единиц наугад? Насколько длинной может быть такая последовательность? В случае бесконечной ленты машины Тьюринга и в случае абсолютной чистоты сознания — она может быть какой угодно длинной. Собственно, картезианское сознание и есть возможность действовать наугад под присмотром бога. Но если мы, следуя за Фрейдом и Лаканом, откажем в случайности всякому действию, если мы примем, что смысл рождается вместе со знаком, сколь бы ничтожен этот знак ни был, если мы увидим в случае не вероятность, а невероятность, то каждое «наугад» становится частью серии, а бессознательное — неконтролируемым повтором последовательности из нулей и единиц. Кто фиксирует этот повтор? Не само Я, не сознание, но другой (человек, компьютер, киборг, бог), с кем ты вступаешь в игру, в коммуникацию. Он возвращает тебе эту последовательность как ошибку, как то, что невозможно было вообразить, представить, как то, с чем сознание не может согласиться. И всегда существует этот другой, который тебя переигрывает, который даст язык (в математическом виде это и есть повтор последовательности, «поломка бесконечности») неконтролируемому желанию, проходящему через то, что символически описано как «наугад», или как «здравый смысл», или как «хитрость».

И в анализе «Украденного письма» Лакан как раз показывает, что само письмо, а не персонажи становится субъектом действия. Это — символ в чистом виде, «которого невозможно коснуться, не оказавшись не-

медленно в его игру втянутым»<sup>11</sup>. Все, кто в той или иной степени зависимы от письма, играя друг с другом (королева с королем, министр с полицией), оказываются переиграны Дюпенем. И это не потому, что он умнее или хитрее. А потому, что он отказывает письму в символическом статусе, обнаруживает за ним скрытое желание, бессознательное, которое прячется за имитационными действиями героев (каждый раз, чтобы спрятать письмо, надо имитировать действия другого, вообразить себя другим). Остальные же персонажи не различают символический и реальный порядок. Можно сказать, что они приписывают сломанной машине статус абстрактной, постоянно делая письмо инструментом власти. И Дюпен, находящийся в логике мимикрии, легко распознает их имитирующие стратегии.

Коммуникативный характер бессознательного, отмеченный еще Фрейдом, был доведен Лаканом до определенного аналитического предела, когда самые незначительные, псевдослучайные неточности перестают быть действиями субъекта, а оказываются бессубъектной речью, исходящей от другого. И в знаменитой фразе Рембо «Я — это другой» уже мелькает момент этой лакановской исчислимости бессознательного, автоматизма случайного, машины ошибочных и ложных соединений, порождающей свой язык, и в частности — поэзию<sup>12</sup>.

Компьютер HAL тогда предстает своеобразным кубриковским Дюпенем, вынесенным вонне искусственным бессознательным, ищущим с помощью проб и ошибок то сознание, которое он должен «дополнить», то есть дать «естественной» символической памяти дополнение в виде опыта. Но что это за опыт памяти вне символического порядка? Памяти, которая не принадлежит ни индивиду, ни истории. Чтобы ощутить этот опыт, приблизиться к нему, найти язык для его описания, недостаточно интерпретировать серию ошибок как результат скрытой поломки (травмы, невроза). Скорее сама ошибка должна интерпретироваться как то, что становится конкретным воплощением механизма, где человеческое и машинное неразличимы, где идеальное (сознание, абстракция) предстает в виде теоретической паранойи, в то время как желание становится предельно конкретным в своей противоречивости и парадоксальности, в своей абсурдности.

Теперь, когда логика неразличимости человека и машины становится более осязаемой, а язык бессознательного оказывается непосредственно связан с этой логикой, для которой человеческая ошибка или поломка компьютера есть элементы высказывания, своеобразная долинигвистическая материя, лежащая в основании наших представлений о человеке и машине, — необходимо подчеркнуть, хотя это вытекает из всего хода наших рассуждений, что «машина», «сломанная машина» — это не метафоры и даже не объяснительные схемы. Напротив, метафора «сло-

манной машины» исходит из уже заданной идеальности машины, которая есть продукт («вторая природа») идеальности человеческого сознания. Машинным является *действие повторения*, повтора того, что не требует для себя воспроизведения. Воспроизводится только «ценное». Ценность устанавливает власть имитации, вводит режим насилия. Повтор — это событие, в котором повторяющий не хочет повторять, в котором повторение оказывается угрозой для его рационального существования, для здравого смысла, а порой и угрозой для жизни<sup>13</sup>. Субъект повтора — не тот, кто повторяет, а само желание, отмечаемое знаком «кошибка» или «поломка». Деметафоризация «сломанной машины» — это путь к элементам мышления, критичным по отношению к состоявшемуся положению дел (здравому смыслу). Само же описание этих элементов как машинных указывает на иную логику пространственного взаимодействия, нежели подражательная, имитационная логика соответствий и отождествлений.

Наиболее радикально пойти по этому пути попытались Ж. Делёз и Ф. Гваттари, когда в «Анти-Эдипе» ввели проблематику машин желаний, которые «работают, только когда сломаны, и постоянно ломаются...»<sup>14</sup> и которые оказываются «органами самой жизни». Это было важным дополнением психоаналитического инструментария, опиравшегося до того в основном на практику лечения неврозов, для которой характерно двойное движение — открытие желания и его одновременная апроприация, сглаживание в интерпретациях (в машинах иллюзий). Другими словами, машины желания Делёза и Гваттари вскрывали ту зону бессознательного, которая уже не есть часть психики и вообще не принадлежит психическому, а вынесена вовне, прежде всего в пространство социальности, переполненной либидинальными инвестициями. Фактически авторы «Анти-Эдипа» обнаружили внутри психоанализа то же противоречие между двумя типами машин — абстрактных и сломанных. Они указали на то, что наряду с открытием мира желаний и в эдиповом комплексе, и в комплексе кастрации заложена бесконечность, бесконечная невротизация желания, воспроизводство одних и тех же интерпретативных форм, становящихся настоящей идеологией. И, следуя за Лаканом (и в еще большей степени за Мелани Кляйн), они предложили мыслить бессознательное как радикально внешнее (ибо «внутреннее» уже есть трансцендентальная иллюзия), как пространство *общего* бессознательного (не коллективного, а принципиально деиндивидуализированного, такого, для которого и коллектив, и индивид — лишь абстрактные конструкции), как пространство жизни, где нет различия между техникой и природой; между производством и потреблением, где действует множество машин желания, работающих только в режиме поломки, производящих только непотребимое...<sup>15</sup>

Надо сказать, что сколь бы сильно хаосмос Делёза и Гваттари ни отличался от кубриковского космоса, но именно в силу интереса режиссе-

ра к зоне неразличимости машинного и человеческого он постоянно порождает ситуации взаимопроникновения параноидальных абстракций и шизофренической практики, логики доведенного до безумия здравого смысла и бреда, ставшего явью. Этот парадокс заложен уже в ранних, таких разных фильмах, как антивоенная драма «Тропы славы» и гротескный «Доктор Стрейнджлав», и даже в «Лолите», когда основным вдруг становится мотив соперничества Гумберта Гумберта и Куильти, где первый предстает как «страдающая», «сломанная» машина, в которую, подобно спилберговскому мальчику-киборгу, встроена функция любви, невозможного повторения, а второй явлен как чистая подражательная стратегия, имитация возможных человеческих типов, мнений, суждений, поступков. Но особенно показательны более поздние ленты режиссера. Например, «Сияние», где огромный пустой отель, своеобразный хранитель «несобственных воспоминаний», порождает безумие Джека, требуя от него убийства. И эта машина наталкивается на сопротивление сына Джека с его способностью к телепатии (представляющей не что иное, как фантастическую абстрактную машину). Или «Механический апельсин», герой которого Алекс, воплощающий в себе цинизм и индивидуальную жестокость, после тюремного лечения кинематографическими образами (еще одна фантастическая машина — своеобразная прививка абстрактных ценностей) оказывается в мире, где насилие тотально, в социуме, который открывает себя как внешний источник насилия. Но особенно тонко разработан этот мотив в «Космической Одиссее», когда HAL перестает быть просто компьютером, а является чем-то вроде экосистемы, частью которой становится астронавт Дэйв. Во всевидящем циклопическом красном глазе HAL'a можно, конечно, усмотреть воплощенные власть и контроль, своеобразное подавление машиной человека, которое будет потом и в «Матрице». Однако ситуация вовсе не сводится к тому, что, имитируя человека, компьютер имитирует также человеческую жажду властвовать. Честнее было бы признать, что задача его — выполнение миссии, о которой знает только он. И то, что воспринимается как борьба человека и машины, может быть описано как ситуация мимикрии, создающей экосреду, где компьютер через ошибки и ложь осваивает человеческое (и вполне «очеловечивается», когда в последние минуты перед смертью поет лирическую песенку «Дэйзи» — чистое воспоминание, регрессия в детство), а астронавт претерпевает *становление машиной*, то есть способность к общему с HAL'ом бессознательному. Когда гаснет красный глаз HAL'a, перед героем открывается цель его путешествия. Удивительна, почти сюрреалистична финальная сцена фильма, когда, достигнув Юпитера, Дэйв обнаруживает там себя еще в двух вариантах — постаревшего и умирающего. Они находятся в комнате, где в интерьерах прошлого мы видим летательный аппарат Дэйва и загадочный черный Монолит (цель миссии). Перед нами своеобразное совмещение космического пу-

тешества и возвращения к себе, а если быть более точным, то это такое возвращение, условием которого может быть только *космос*. Это возвращение к церебральному хаосу (мозгу зародыша), который мы мыслим как космос (мировой мозг)<sup>16</sup>. Финальные кадры, когда под музыку Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра» соединяются изображения зародыша (то ли человека, то ли инопланетянина, то ли киборга) и планеты (то ли Юпитера, то ли Земли), еще больше подчеркивают этот момент невозможного соотношения, немислимого повтора, «вечного возвращения».

Крайне любопытен в этой связи последний фильм режиссера «Широко закрытые глаза». Это еще один вариант одиссеи, путешествия-возвращения. Оно начинается, когда у главного героя, благополучного доктора Билла Харфорда, возникает ревность, когда его налаженный жизненный механизм, заполненный абстрактными машинами любви, семьи, работы, дает сбой. Тогда он пускается в странное путешествие по Нью-Йорку, осваивая его ненадежные, угрожающие пространства, в которых таится неведомая ему до сих пор сексуальность. Попадая в загадочные истории, каждая из которых отмечена чем-то почти невероятным, он становится обитателем пространств, до того ему совершенно неизвестных, пространств, где материализуется захватившее его желание (эффект полонки), подобно тому как во сне реализуются фантазии его жены. Каждое из событий, составляющих своего рода остановки в его путешествии, есть случай именно в невероятностном смысле. Это не мир его прежней жизни, а другой мир, мир вынесенного вовне бессознательного. И мир этот (Город) словно прочерчивает свою траекторию, по которой должен двигаться главный герой. В каждое место (квартира проститутки, салон проката одежды «Радуга», джазовое кафе, загородный особняк, где проходила тайная оргия) он попадает дважды и каждый раз по возвращении находит следы ущерба, нанесенного то ли им, то ли общим для всех сломанных машин бессознательным. Нью-Йорк предстает своеобразным космосом-мозгом, в котором человеческое тело доктора Харфорда движется без знания конечной цели, но опять же — к самому себе как другому, к желанию, к тому началу, где и произошел сбой, обнаруживший всю механику возвращения и повтора. И как Дэйв из «Космической одиссеи» открывает в таинственном черном Монолите не внеземной разум, а нечто почти интимное, некую элементарную единицу его жизни, так и Харфорду открывается цель его миссии в самом финале, когда его жена, затеявшая с ним игру в откровенность и ложь и спровоцировавшая его на то, чтобы расстаться с богами абстрактных машин и пуститься в эвристический поиск, произносит финальное ключевое слово «fuck».

Характерная для Кубрика страсть к минимизации элемента, приводящего в движение всю конструкцию фильма, элемента, зачастую распадающегося на два состояния: начальное (бессмысленное) и повторное

(столь же бессмысленное, но открывающее саму суть происходящего), — делает его кино не столько фантастическим, сколько квазифантастическим. Это всегда попытка прикоснуться к атому, к монаде опыта, к самому элементарному механизму, запускающему в ход человеческое. Кубриковский «космос», несмотря на все то влияние, которое оказала «Космическая одиссея» на фантастическое кино, совершенно отличен от воображаемой («научной») вселенной, бесконечно расширяющейся и бесконечно удаляющейся от человека. «Космическое» у Кубрика — космос, свернутый в монаду опыта, предельная галлюцинация, до которой доводит формула «я мыслю». Он в чем-то близок «мозговому экрану», описанному еще Ламетри как противовес декартовскому сознанию. Монада опыта, в которой нерасторжимы человеческое и машинное, желание и мышление, мозг и бессознательное, требует для себя материально-образного эквивалента. И Кубрик-аналитик является одним из изобретателей таких образов. Но для этого надо пройти долгий путь, совершить редукцию абстрактных машин, деструкцию внутреннего мира и полную рефигурацию мира внешнего. Иногда создается ощущение, что почти любой его фильм представляет собой разрушение какого-то заранее заданного алгоритма, на руинах которого открывается мир иных ценностей, созданный из ошибочных и ложных движений. Именно поэтому этот мир зачастую выглядит холодным и отстраненным. В нем даже любовь может рассматриваться как небольшой встроенный механизм (как в «Искусственном интеллекте»). Но, открывая войну, память, насилие, безумие, секс или любовь как механизмы, последовательно лишая эти элементы привычной ценностной нагруженности, Кубрик позволяет нам именно в них увидеть самое фантастическое. И такое открытие нечеловеческого атома в самом основании человека, простейшего элемента, где техника и жизнь неразличимы, делает фильмы Кубрика сложными не с точки зрения восприятия, а с точки зрения логики. Это провоцирует на множественность интерпретаций и создает ощущение их постоянной недостаточности. Фактически Кубрик режиссирует не фильмы, а машины, работа которых является продолжением их дефекта.

Почти вся фантастическая литература и вслед за ней кинематограф построены на искусственном усложнении реального мира с помощью воображения и фантазии (воображении того, что можно вообразить). Такое усложнение сродни бесконечному инженерному проекту, когда мир технологий становится бесконечным, бесконечно производящим новые и новые образы. И усложненности этого мира Кубрик противопоставляет не формальную простоту, а сложность открытия и комбинирования простых элементов, сложность хаоса, в котором человек и машины, животные и планеты — всего лишь результат разного рода взаимозависимых процессов, всего лишь разные возможные сочетания атомов. Но в результате «Матрица», в которой происходит гиперболизированное усложнение тех-

ники, придание компьютерам бесконечной мощи и силы, не может двинуться дальше абстрактного разделения истины и лжи, реального и симулятивного. Кубрик же постоянно ставит само это разделение под сомнение. Его атаке подвергается любая абстракция, любая истина. Мальчик-робот в «Искусственном интеллекте» более человечен, чем люди, не потому, что любит (мы знаем, что работает машина любви), а потому, что результатом работы этой машины становится его ущерб, искусственно встроенная в организм несправедливость. Эта машина инициирует путешествие, как некая внешняя сила, прочерчивающая в мире, практически достигшем совершенства, линию разлома, трещину, в которой заложен его будущий крах. И космос не больше и не меньше, чем это путешествие, тайная цель которого (искусственное бессознательное) — лишив мир гуманизированной человечности, открыть возможность быть людьми заново, уже в тотально машинизированном мире.

## ОБРАЗ-ВТОРЖЕНИЕ

### ЖАН-ЛЮК НАНСИ В ФИЛЬМЕ «VERS NANCY»

Короткий фильм Клер Дени (Claire Denis) из проекта «На 10 минут старше»<sup>1</sup>. Он называется «Vers Nancy», что можно перевести и как «Рядом с Нанси», и как «В направлении Нанси». В названии есть определенная двусмысленность. С одной стороны, в фильме мы наблюдаем за диалогом двух интеллектуалов в купе поезда, один из них философ Жан-Люк Нанси. И это vers, по идее, должно читаться в смысле причастности к беседе с ним, к его мысли. Но, с другой стороны, Нанси для кинематографа фигура вполне анонимная, и для большинства даже самых подготовленных зрителей его лицо и его идеи никак не опознаваемы. Потому не случайно, что при переводе фильма на русский язык название фильма звучит как «Поезд на Нанси». И в этой ошибке есть определенная справедливость... Мы не знаем, куда идет поезд, в котором ведут свой разговор о фигуре иностранца некая девушка<sup>2</sup> и Нанси, — но он идет по Европе. Возможно, и вправду в сторону города Нанси... Но это не важно. Важно лишь, что город с его географией, местоположением, государственной принадлежностью и поезд, идущий к нему, оказываются, в определенном смысле, уравнены в правах с философской речью. И в самом этом факте уже есть какое-то острабяющее действие в отношении рассуждений, звучащих с экрана, позволяющее взглянуть на философию Нанси из неожиданной перспективы. Из перспективы нефилософской. Оттуда, где жизнь и философия могли бы сойтись.

Фильм начинается. Мы слышим голос Нанси словно посреди давно идущей беседы.

*Жан-Люк Нанси: ...Странно слышать, когда ты говоришь, что хотела быть как можно более незаметной, когда приехала во Францию. Это слово «незаметной» означает, что тебя не видно... Ты хотела, чтобы никто не увидел, что ты иностранка?*

*Ана Сарамаджия: Я хотела внедриться, чтобы никто не заметил, что я — другая... Не давать повода быть отвергнутой, выдворенной из страны. Как тебе пришла в голову мысль, что иностранец несет в себе идею вторжения?*

*Ж.-Л.Н.: Мне она пришла после нашего с тобой разговора о двойственном отношении к иностранцам... Что такое быть другим, быть иностранцем? Первое мое побуждение — предложить освободиться от условностей. Существует навязанная нам форма принятия иностранца... «Уважение» и т.п. Все делают вид, что чернокожий — не черно-*

кожий. Мне хотелось выразить мысль, что в иностранце должна присутствовать необычность. Иначе он уже не иностранец.

А.С.: Когда ты пишешь, что в иностранце должен оставаться оккупант... К кому это обращено: к иностранцам или к тем, кто их принимает?

В этот момент в фильме мы впервые видим еще одного персонажа. Это чернокожий мужчина, смотрящий в окно поезда (в этой «роли» актер Алекс Деска (Alex Descas)). Далее моменты его появления в кадре я буду обозначать [А.Д.]. Его лицо возникает в монтажной склейке, никак не нарушая течение беседы. И поскольку в разговоре речь идет об иностранцах, то этот кадр неминуемо вводит иллюстративный момент. Там — разговор. Здесь — он, иностранец, вторгающийся, оккупант. Тихо стоит в коридоре вагона, один, не участвуя в диалоге никаким образом, кроме как своим телом, своей кожей, своим невидимым присутствием. (Невидимым для кого?)

Ж-Л.Н.: Прежде всего к тому, кто принимает. Но тогда возникает вопрос: что значит «принимать»? Когда имеют в виду ассимиляцию, то сразу подразумевается американская идея «плавильного котла». Как различить интеграцию и ассимиляцию? Но любая дискуссия о приемлемости различия, которая имеет своей целью отрицание различий [А.Д.], стремление сделать их незаметными (не видеть различия), сталкивается с тем фактом, что различия существуют. В настоящее время нет уже таких центров ассимиляции и интеграции, как ранее. Это лишь вопрос того, как выйти за рамки устаревших моделей... Иногда говорят, что Франция — это страна, где можно чувствовать себя чужаком. Это страна с сильно выраженной индивидуальностью. С высокомерным поведением или ментальностью... Как о нас часто говорят...

А.С.: Не совсем уверена... У тебя у самого есть такое впечатление?

Ж-Л.Н.: Есть ли у меня впечатление, что я высокомерен? Нет. Да... Если серьезно, то в какой-то мере — «да»... Когда французы позволяют указывать всему миру, принимать ли ассимиляцию или интеграцию, то говорят они это из точки своей сильной и неоспоримой самобытности. Менее сильной сегодня, чем сто лет назад, но... создававшейся веками, что привело, в конце концов, к объединению провинций посредством войн, провинций с разными языками и культурами...

А.С.: Тебе не кажется, что то, что называют зоной шенгенского соглашения — эдакая замкнутая Европа, — как раз провоцирует на незаконное проникновение.

Ж-Л.Н.: Конечно. Я даже думаю, что подобное вторжение является частью мощных процессов гомогенизации и иммунизации... Это

касается не только стран шенгенского соглашения, но и всей цивилизации, которая представляет собой цивилизацию гомогенизации [А.Д.], что приводит уже к глобализации. Когда говорят о глобализации, то часто говорят в терминах унылого однообразия или веселого разнообразия. Одно противоречит другому, но «вторжение» нечто совсем иное... Многие беженцы из других стран Европы и разных частей мира просятся в шенгенскую Европу, хотят гомогенизироваться, но сохранить при этом свою особенность (индивидуальность), то есть сохранить гетерогенность в гомогенности...

А.С.: Другими словами, когда вторгается чужой — в гомогенности происходят изменения.

Ж-Л.Н.: Происходит беспорядок, потрясение, которое подразумевает угрозу. Я заметил, что слово «вторжение» часто употребляется психоаналитиками, когда речь идет о явлениях, которые появляются в сознании или уме человека и вызывают в нем ощущение насилия, угрозы и даже вызывают галлюцинации [А.Д.].

А.С.: Это вторжение постороннего в меня...

Ж-Л.Н.: То, что в данном случае проявляется патологическим путем — то же, что чувствовать себя чужаком внутри себя самого — нечто, что человек не может объяснить, но что, на самом деле, связано с Другим. И это совершенно непатологично. Это то, что нельзя идентифицировать. Если мыслить — значит идентифицировать, то это мы идентифицировать не можем. В этом ограниченность идентификации, но сама идентификация всегда происходит посредством принятия каких-то элементов вторжения. Законченная, непротиворечивая идентификация не может принять никакого вторжения, и она настолько же глупа и непроницаема, как камень.

А.С.: Камнеподобная идентификация... Нужно присутствие постороннего и в то же время некоторое отторжение этого постороннего.

Ж-Л.Н.: Нужно, чтобы было принятие и отторжение, а не «принятие отторжения»...

Есть нечто реальное внутри, что не может высказаться. И это всегда другой голос, который говорит нашим голосом, когда мы действительно что-то говорим.

А.С.: Когда ты говоришь, что нужно, чтобы в иностранце ощущался оккупант, то это можно услышать как призыв: Приди, но когда я не жду! Приди и удиви меня!

Ж-Л.Н.: Но это невыполнимый призыв, поскольку удивить меня можно только тем, что не ответишь на этот призыв.

А.С.: То есть не надо ждать никаких сюрпризов.

Ж-Л.Н.: Но когда мы не ждем, мы и не принимаем.

А.С.: И тогда мы чувствуем раздражение и неудобство. Но одновременно что-то случается, что заставляет нас стать другими, не жели то, что мы есть.

Ж-Л.Н.: Да, но мы не можем этого желать. Это как в жизни... Я всегда удивлялся тому, что нечто важное, что происходило со мной, случалось, когда я этого не ждал... Это всегда приходит извне.

(А.Д. входит.)

А.Д.: Вы не знаете, через сколько минут мы прибываем? (говорит с акцентом)

Ж-Л.Н.: Простите?

А.Д.: Когда мы прибываем?

Ж-Л.Н.: Через десять минут.

А.Д.: Это было не долго и приятно.

Ж-Л.Н.: Да, пожалуй, долго.

Собственно, вот и весь фильм. Он сделан с использованием минимальных кинематографических средств, а внедрение чернокожего персонажа в фильм, которое поначалу кажется лишь моментом иллюстративности, в конце приобретает неожиданный смысл. Чернокожий — не тот, о ком ведется беседа, и даже не условие возможности беседы на тему чужого, но тот, кто является невидимым агентом беседы. Мы сталкиваемся по крайней мере с тремя режимами «невидимости». Первый невидимый — сам Жан-Люк Нанси (невидимость имени, невидимость философии). Его собеседник, Ана Сарамаджия, ставшая француженкой иностранка, сознательно вошедшая в этот режим неразличения жительница иной Европы (невидимость национальности). И, наконец, Алекс Деска, принципиально видимый — черный, но невидимый в качестве собеседника. Сознательно или нет, но отстраненный от беседы. Именно видимость цвета его кожи делает его тем чужим, который «принимается», о котором можно говорить, а его молчание становится тем местом, откуда исходит угроза вторжения. Чтобы этой угрозы не было, надо заговорить. На французском, без акцента, а еще лучше на интеллектуальную тему.

Кто же такой «чужой», если мы задаем этот вопрос не изнутри размышлений Нанси, а исходя из десяти минут экранного времени? Всякий. Философ, иностранец, чернокожий — любой, попадающий в тот или иной режим невидимости. Говоря словами Нанси, это тот, кто несет в себе момент гетерогенности в отношении того гомогенизированного социума, в который он входит. Философ вторгается в мир здравого смысла, дестабилизируя его своей речью. Иностранец со своими ценностями — в мир иной культуры. Чернокожий — в философию, своим телом указывая на ограниченность ее языка.

Но обратимся к рассуждениям Нанси. За словом «вторжение» (invasion) недвусмысленно проскальзывает критический взгляд на многие устоявшиеся либеральные ценности. Другому, чужому, иностранцу надо заново вернуть статус «врага» (слово, не случайно не звучащее в разговоре), поскольку политкорректное отношение к чужому как «другу»

или «гостю», к чему стремится гомогенизированная и глобализированная культура, оставляет колоссальный этический зазор между риториками дружбы и диалога и практикой политического насилия. Мы не говорим о враге, но постоянно ведутся войны. Мы не говорим о враге, и потому о нем говорят те, кто строит на этом политику. Попытка через философию отобрать у политики право говорить о враге — один из важных подспудных мотивов этого вроде необязательного разговора в купе. «Необходимость врага» — так можно радикализовать сюжет беседы. И за такими словами с неизбежностью возникает тень политической теологии Карла Шмитта. «Вторжение» может быть интерпретировано как суверенное действие, как акт нарушения границ и правил, возникновение «чрезвычайного положения» в бесконечно малой точке социального пространства<sup>3</sup>. Не случайно речь заходит о нарушении гомогенного пространства, когда в него вторгается чужой со своей самобытностью. Но если многие политики и обыватели стремятся поставить преграду на этом пути, придавая угрозе чистую негативность, то у Нанси звучит совсем иной мотив: без чужого (без врага) я ущербен. И призыв «приди!» по отношению к иностранцу означает не столько «стань другом», «стань таким, как я» (в чем и заключена идея ассимиляции), но уже совсем иное — «дай мне возможность меняться». Или, говоря иначе: дай мне возможность ощутить бытие. Ведь для Нанси бытие — это всегда и только бытие-вместе, бытие-с-другими, которое не надо путать с некоторой социальной практикой совместного существования. Для философии Нанси «вместе», «совместность» и есть само бытие. Он принципиально говорит о «сообществе» как о бытии, которое, в каком-то смысле, предшествует любой коллективности. И потому оно для него оказывается тем местом, где не происходит никакой работы, своеобразным условием любой возможной общности и коммуникации, не важно, война это, любовь или государство. Введение понятия «сообщества» позволяет Нанси нащупать зону вне политики, место, где общность существует только в режиме разделенности, в радикальной разделенности между другом и врагом, но при этом разделяемая и тем и другим. Сообщество — это общность тех, кто не может быть вместе.

И тогда «фашист» Карл Шмитт, который вводит разделение на друга и врага как универсальное условие существования политики, оказывается ближе Нанси, чем большинство «либеральных» философов. Ведь для Карла Шмитта «друг» и «враг» не есть индивиды, но — общности, каждый конкретный представитель которых вообще не должен быть ни другом, ни врагом. Шмитт вполне мог бы сказать: «Приди, враг!» Приди, враг, чтобы я ощутил свою причастность общности («мы»), чтобы я обрел друзей, чтобы политика получила смысл, чтобы жизнь в *моем* суверенном действии (в решении решимости)<sup>4</sup> проявила свою силу. Для Шмитта «друг» и «враг» не субъекты политического поля, а его условия. И любая политика неизбежно опирается на эти категории, даже если запрещает



разговор в подобных терминах. И потребность в обретении идентичности с необходимостью включает в себя «врага» (отголосок этого мотива мы слышим в беседе).

В этом сближении Нанси и Шмитта есть определенный парадокс, но и необходимость. Демократия, провозглашающая равенство и свободу всех граждан, оказывается, также нуждается во враге, поскольку она представляет собой не что иное, как «политику демократии». Однако, разделяя демократические ценности, приходится постоянно вытеснять из политической риторики неудобоваримую «фигуру врага». Враг становится все более абстрактным, и попытка Нанси нащупать момент вторжения и угрозы в иностранце, ставшем обыденностью для современной Европы с ее размытыми границами, это — попытка указать на зону непроговариваемой политики, остающейся на уровне нашего самого банального, обыденного существования.

Но что получается, когда мы слышим речь Нанси в фильме. В первых, как уже было сказано, слово «враг» не возникает ни разу. В диалектическую пару к «вторжению» и, как следствие, отторжению вводится «принятие». Размышление словно ощущает присутствие камеры (и общества), требуя корректности в выражениях, требуя понятности. Философия уходит в зону невидимости. Ведь быть философом — значит быть другим, быть врагом господствующих ценностей. (Но это не значит вовсе, что если сейчас торжествуют ценности демократии, то надо обращаться к тоталитаризму. И те и другие ценности, в каком-то смысле, господствуют, поскольку находятся в режиме политического противостояния друг с другом, поддерживая тем самым друг друга.) И слово «сообщество», столь важное для Нанси, не произнесено ни разу. И лишь призыв к другому «приди!» косвенно указывает на него.

«Приди, но когда я тебя не жду!», или, другими словами, создай ситуацию события, или «чрезвычайного положения». Но можно сказать иначе. Можно сказать, что нет никакого «приди!», что приход другого всегда уже состоялся. И «приди!» — всего лишь политический лозунг. Для Шмитта, чтобы стать сувереном («самим собой»), для Нанси — чтобы «стать другим». Но и в том и в другом случае — обрести существование.

И этот приход необходимо должен быть вторжением, ставящим под вопрос нормы твоего образа жизни, твоей культуры, твоего языка.

Что происходит, когда при словах Нанси «это всегда приходит извне...» в купе заходит чернокожий? Это просто шутивая режиссерская рифма? Возможно. Но не только. Поскольку извне приходит не только иное тело, манифестирующее свою чужеродность. Извне приходит вопрос: к кому была обращена вся предыдущая речь? И более жестко: к кому обращена философия? Ведь даже пытаясь уйти от политики, она сохраняет в себе ее действие. Ведь сам акт понимания, который демонстрируют на экране Жан-Люк Нанси и его собеседница, исключает из

разговора именно того, к кому обращено их «приди!». И даже ничтожная попытка вступить в коммуникацию на самом банальном уровне оборачивается непониманием и речи, и смысла.

Кажется, философия, которая пытается быть «философией другого» (а именно такова философия Нанси), должна в каком-то императивном порядке признать в другом врага философии. Чернокожий персонаж вторгается не в купе (там он занимает свое место согласно купленному билету), он вторгается в философию, которая сама становится режимом ассимиляции. Она объединяет людей по принципу понимания проблем и сюжетов, способности говорить и аргументировать. Она постоянно превращает «другого» в абстракцию. И в фильме есть такой момент в диалоге, когда Нанси говорит о том, что есть нечто «внутри», некий «другой голос», который не может высказаться... В этой невинной фразе заключено слишком многое, что ставит под вопрос и концепцию другого, и концепцию сообщества как бытия-с-другими и что вступает в противоречие с тем, что другой как событие приходит извне. Ведь говоря так, Нанси фактически интериоризует всю радикальную инаковость другого, присваивает ее «себе». Но парадоксальным образом «другой» только так и может стать предметом философского размышления. Присвоение инаковости — обезоруживание врага. И философия в этом мало отличается от политики. Но инаковость, чуждость — это не то, что можно присвоить, понять, рационализировать. Она всегда в зоне невидимости. Вовсе не цвет кожи и не плохой французский делают вошедшего в купе мужчину «чужим». Эти внешние признаки уже апроприированы в качестве видимых различий. Чужеродность определяется именно вторжением в разговор, в котором для него нет места, из которого он исключен. «Высокомерие» может быть не только французским, но и философским. И избежать его крайне трудно. Когда-то Николай Кузанский попытался сделать так, чтобы философом стал не философ, а «простец» (idiot). И это был один из первых шагов в сторону от сократовской мудрости, прикрывавшейся вспомогательной риторической фигурой «незнания», к идиотическому «незнанию» и «непониманию», к некоторому языковому идиолекту, языковой невидимости, когда философ только потому философ, что обнаруживает в себе способность быть другим. И радикальный вызов невидимого идиота, приходящего как иностранец или даже профессор — не важно, состоит в том, что и «философия другого» и «философия сообщества» остаются по-прежнему философией для тех, кто говорит о другом и о сообществе. Но как философствовать через другого, как философствовать сообществом? Возможно, только ответ на этот вопрос может ввести ситуацию друг—враг как неполитическую, или — преодолеть как политизированную фигуру врага, так и его метафизическое понимание. Ведь даже когда мы говорим вполне нейтральное слово «другой», то приоритетный режим понимания будет: отличный от меня, но по сути — подоб-

ный мне, тот, с кем я могу вступить в коммуникацию, наладить понимание. Если не ассимилировать его, так хотя бы интегрироваться с ним. Фактический «другой» допускает возможность мыслить его и как друга, и как врага. Но, следуя по этому пути, мы вынуждены признать, что других нет. Другой должен быть радикален в своей инаковости, должен ставить под сомнение существование «моего» «я», да и меня самого. И по этому пути идет и Левинас, постулируя философию как особого рода этику, где приоритет отдан другому, и философия сообщества, разрабатываемая Бланшо и Нанси, когда само понятие «сообщества» подразумевает быть не с теми, не там и не вместе... Сообщество лишенных сообщества. Сообщество отвергнутых, отторгнутых, но не стремящихся объединиться. Можно сказать, что сообщество — это поле другого, никогда не обретающего конкретные очертания, пространство моей аффективной связи с другим в предельной разъединенности с ним. И Левинас, и Нанси, так или иначе, приходят к тому, что философия подходит к какой-то границе, за которой можно говорить лишь о чистоте жизни. «Упорство в существовании», когда живешь не для чего-то, даже не для того, чтобы жить... Когда сама сила жизни (этот спинозистский *conatus*) ведет тебя за собой, делая другим, нежели те, кто озабочен смыслом существования, в сообществе с теми, чье существование остается невидимым. И каков язык может быть у этой философии? Только действия, поступки, раздражающие, шокирующие, встречающие непонимание, ложно интерпретируемые, приспособляемые к устоявшемуся языку, здравому смыслу, ассимилируемые. И это далеко не то нищезанятие, за которым мы закрепили спасительное слово «нигилизм». И это не тот анархизм, который так легко свести к политическому проекту. Это «вторжение». Вторжение жизни, с которым философия пытается справиться, освоить его как «собственное» место, за рамками видимого мира, за пределами разума, вне языка... Но, и это хорошо понимал Ницше, мы не можем оприходовать это место «метафизической истины». Здесь претензия на истину терпит крах. Как и многие другие — на свободу, справедливость, равенство, демократию. «Стать другим» не может быть просто пожеланием, какой-то очередной философской придумкой, о которой можно подискутировать с коллегами. Это некий принцип, когда ты идешь по пути ущерба и несправедливости, когда ты обречен на отторжение, обречен быть идиотом, самозванцем или хотя бы просто посторонним...

«Что мы можем противопоставить истине?» — спрашивал Ницше. И отвечал: «Только честность». Честность философа состоит в том, чтобы идти в каком-то размышлении до конца, до крайности. И если говоришь «другой», а уж тем более «чужой», то должен сказать «враг». И если говоришь «враг», то он должен быть радикален в своей враждебности, не смешиваться с участниками споров и конфликтов, политическими или экономическими конкурентами... Это позволяет вывести «врага» из зоны

метафизического зла, обнаружив в нем невосполнимость собственного ущерба, или — ущерба собственности. И если вторжение чужестранца в Европу позволяет философии говорить о другом, то что можно сказать о вторжении в философию?..

А между тем фильм Клер Дени дает пример и такого вторжения. Это — само кино. Вторгаясь в философскую речь, кино производит с ней ту отрезвляющую операцию, когда размышление, лицо, крупный план руки, стакан, пейзаж за окном поезда становятся равновеликими объектами. Мысли и о чужом, и об иностранце-оккупанте, и о внутренней иностранности оказываются или невероятно банальны, или абсолютно не видны. Философ Нанси предстает мудрецом, привычно отвечающим на вопросы молодой женщины с высоты опыта. И даже если мы не знаем его в лицо, то все равно поймем, кто здесь главный, кто раздает смыслы. Но на эту привычную роль философа наложено кино, которое лишает Нанси академической ауры, превращая его речь в серию риторических фигур, афоризмов. На время своего пребывания в кадре он оказывается изгоем — его речь внеположена кинематографу. И мы не можем оценить тонкость его размышлений не потому, что не знаем, например, его философии, или философии вообще, но потому, что не совершается никакое действие, которое указало бы на жизнь, стоящую за этими теоретическими конструкциями. На то самое «упорство жизни», в котором бы зритель мог стать его сообщником.

Философия, в отличие от литературы, не обрела свою киногенность... И это не удивительно при ее жажде к абстракциям. Философия отделила себя от кино, поскольку не научилась иметь дело с самыми банальными вещами. Она стала для кино невидимой, но и кино, и массмедиа обрели на некий идиотизм. Нанси один из тех современных философов, кто пытается преодолеть этот разрыв, снимаясь ли в фильмах Клер Дени, делая ли книгу об иранском режиссере Киаростами и вступая в диалог с ним. Но похоже, что это преодоление разрыва сродни диалектической операции «принятие/отторжение». Хотя нельзя не признать, что на экране философия терпит крах, обрекая себя на ложное понимание. И чтобы пройти этот путь до конца, следует обнаружить в кинематографических банальностях, в клише (а что это, как не признанный «враг философа?») возможность философии. Но для этого надо перестать быть Нанси, а стать «поездом на Нанси», купе в этом поезде, безмолвным эмигрантом, стаканом, пейзажем, или, говоря в терминах Жюль Делёза, каким-то угодно-пространством (местом-для-сообщества), каким-то угодно-мгновением (местом вторжения).

## ГУМАНИЗМ ВРАГА ВОЙНА НА ЭКРАНЕ

Война стала частью нашей повседневной жизни задолго до того, как ранее относительно безопасные улицы больших городов начали сотрясать взрывы бомб террористов. Война стала частью наших будней гораздо раньше, когда, казалось бы, все войны остались позади и только где-то в дальних странах случаются местные локальные конфликты, о которых мы узнаем из новостей. Мы впитали в себя зрелище войны, растроганное кинематографом, зрелище, возвышенное как очаровывающей фееричностью невозможного театра, для которого сценой на миг словно становится само мироздание, так и всеми теми ужасами и страданиями, унижением и насилием, которые, будучи воспроизведенными на пленке, имитируют нечто, что отдаленно напоминает о возможности греческого «катарсиса» сегодня.

Однако даже говорить о войне (а уж тем более о войне в кино) приходится крайне осторожно. Кажется, только бывшие фронтовики получают это право, право, даруемое самим опытом существования в ситуации боевых действий, предельным опытом, в котором, по словам Эрнста Юнгера, только и обретается смысл существования<sup>1</sup>. Всегда над любыми разговорами о войне витает этот призрак опыта, по своей значимости куда более важный, чем просто эмпирический факт участия в сражении. Всегда любые размышления на эту тему наталкиваются на старинное замечание Клаузевица о том, что, мол, «люди, не испытавшие опасностей войны, представляют ее скорей привлекательной, чем отталкивающей». Это положение можно развить: даже когда речь идет об ужасах войны, мы не в силах отделить наше критическое описание от того притяжения, от той гравитации возвышенного, которая сконцентрирована в этом воображаемом театре, в какой-то мере восполняющем событийную скудость будней.

«Воображаемый театр» войны, ее неявное обожествление, придание ей мистического и грандиозного смысла, момент трансценденции самой Истории, зафиксированный этим «естественным» и регулярным жертвоприношением современной цивилизации, — все это, так или иначе, образы, без которых порой не обходятся даже личные документальные свидетельства. Война — не просто зрелище, но зрелище смысла. Иногда почти религиозного характера. Не случайно, что так важны мотивы испытания и очищения, сопровождающие многие книги и фильмы. Война и есть сама жизнь, ее суть, ее предельное проявление. Мы не знаем ум нашего тела, мы не знаем смысл пространства, не ощущаем качество времени, не подозреваем о возможных человеческих связях, не за-

думываемся над тщетностью мирских законов, пока война не коснулась нас, пока мы не встретили сопротивление самого мира, внезапно обретшего невиданную плотность, сжавшего в тиски разум и плоть, заставившего обучаться простейшим поступкам и суждениям заново. Напряжение боевых действий, формирующее тело солдата, риск и угроза, ощущаемые кожей, изменяющие привычные механизмы поведения, страх и радость, предательство и дружба переживаются не просто сильнее, но качественно по-иному. Что об этом знает человек, которому пришлось (в данном случае странно бы звучало слово «посчастливилось») довольствоваться только опытом мирного времени, для которого война осталась в книгах и фильмах, в газетных колонках и сводках теленовостей? Есть ли какой-то механизм перевода этого сверхэмпирического, аффективного опыта войны, что фактически означает — обретение *этого* смысла, смысла, меняющего какие-то представления и ценности каждодневной мирной жизни, успокоенного быта и вялых мыслей? Нельзя сказать, что мы не получили ничего. Селин, Хэмингуэй, «потерянное поколение», Барбюс и Юнгер, русские писатели от Льва Толстого до Вик. Некрасова, Быкова, Астафьева. Все они в той или иной степени коснулись моральной амбивалентности войны, которая как раз и диктует иную логику поведения и мышления, можно даже сказать — иной характер гуманизма. Но литература была обречена на частное существование в рамках совсем иного типа репрезентации образов войны. Сколь бы популярной она ни была, ее воздействие не сравнимо с тем, что мы имеем теперь благодаря кинематографу. То, что раньше располагалось на грани свидетельства и вымысла (некое «воображаемое» войны), оказывается фантазмом, иллюзией, получившей статус последней достоверности.

Какие же образы мы имеем? Вот далеко не полный их реестр, относящийся причем как к документальным, так и к художественным фильмам: движение армий, стройные ряды бойцов в живописной униформе девятнадцатого столетия или бегущие враспылку в атаку солдаты в грязных шинелях уже века двадцатого, взрывы артиллерии, трассирующие патроны, дымы и прорывающаяся сквозь них бронетехника. Это одна часть привычных кинематографических образов, другая же — страдания: обезображенные трупы, корчащиеся от боли раненые, свернувшиеся в траншеях под бомбежкой люди, изможденные лица военнопленных. Этот список стереотипических, шаблонных образов может быть продолжен, но, в каком-то смысле, все они составляют один образ. Это — некий образ-репрезентация, где «война» переведена в эмпирическую достоверность звукового, визуального, нарративного планов. Каждый из них миметически пытается соответствовать «самой» войне, но всегда не совпадает с ней, всегда не затрагивает ту зону опыта, для которой нет документов, которая сама представляет собой незадокументированную документальность, которая проявляется в некоторых моментах рассказа очевидцев, в их речи

и облике в момент говорения, в тех деталях, которые словно не имеют отношения к войне, но которые являются следами опыта, следами, всегда уже практически стертymi, но сохранившимися в своей некоторой странности указания на трансформацию, произведенную войной в мышлении. Это не раны и не контузии, а истории памяти, которые выходят за рамки привычных человеческих отношений, привычной этики, которые не могут быть рассказаны откровенно, оставаясь только в случайных намеках рассказчиков и домыслах их собеседников. Это то, что не может быть переведено ни в какое изображение, поскольку эти образы опыта — отношения, особые аффективные связи, возникающие только в экстремальные моменты. Это другой ужас, не тот, который пугает зрителя, а тот, который становится ужасом только *после* войны, когда его игнорируют даже в воспоминании. Это другая радость, не будоражащее зрелище, а то, что остается в воспоминании без конкретных образов, как некие моменты абсолютного понимания, товарищества и солидарности, единения и счастья, возможного только при предельном риске существования.

Есть ли какие-то формы образного закрепления подобного рода ускользящего опыта? И если да, то как они связаны с банализированными образами-репрезентациями войны? Рассмотрим, возможно, самый законченный в своей клишированности (и тем самым наиболее воздействующий) кинематографический военный эпизод — это первые двадцать минут «Спасая рядового Райана» Стивена Спилберга, эпизод высадки американских войск в Нормандии. Здесь настолько идеально сплетены шаблоны зрелища и страдания, что зритель попадает в имитационные тиски, создающие эффект абсолютного присутствия при свершении события. Дрожащая камера, повторяющая все действия солдата — погружающаяся под воду, вынырывающая, падающая и поднимающаяся, выхватывающая крупные планы людей в лодках под шквальным огнем, когда почти физически (в том числе и за счет звуковой системы долби-стерео) ощущаются пули, пролетающие в нескольких сантиметрах от тебя. Камера постоянно имитирует движения взгляда, который не только видит стройные ряды атакующей авиации и ритмично палящую артиллерию, но который также ловит, казалось бы, незначимые детали, причем именно те, которые пугают и удивляют, ужасают и притягивают одновременно.

В каком-то смысле, Спилбергу удалось в концентрированном виде воплотить образную систему, равно присущую и советским военным фильмам «Освобождение» (реж. Ю. Озеров) или «Они сражались за Родину» (реж. С. Бондарчук), и американским — «Апокалипсис сегодня» (реж. Ф.Ф. Коппола), «Взвод» (реж. О. Стоун). Это как раз та «театральность» войны (с ее вечной ориентацией на эффект присутствия), которая стирает опыт войны, превращая войну в зрелище, превращая память о войне в серию возвышенных стереотипов. Только с помощью них и может вестись рассказ, поскольку эти клише стали опознавательным кодом войны. Та-

ким образом, взгляд, моделируемый спилберговской камерой, оказывается предельно политическим, хотя через искусные технологические приемы имитации и создает эффект близости, присутствия самой войны, или, говоря беньяминовским языком, дает нам *ауру* войны. «Политическое» подобного взгляда состоит именно в том, что война, превращенная в произведение, репрезентирует себя как присутствующая здесь и сейчас, как иллюзия, которая претендует на передачу смысла в обход опыта, сопротивляющегося репрезентации. Кинематографическая иллюзия столь сильна, что она легко переигрывает любую «правду» воспоминаний, литературных повествований, документов, но одновременно она указывает на ту же миметическую дистанцию, которая лежит в основании «объективных» свидетельств, обнажая и их риторическую обусловленность в том числе. «Политическое» такого взгляда также и в том, что благодаря риторике клишированных образов возникает некое коллективное представление о войне, в котором закрепляются уже не изобразительные, а властные стереотипы. Изображение переводится в воображение, всегда претендующее на право быть коллективной памятью.

Фактически мы можем говорить о том, что война, переведенная в зрелище, превращенная в произведение, одалживающая ауру у риторики искусства, подменяющая этой мнимой «подлинностью» переживания аффективный опыт существования, опыт самой жизни в условиях предельной опасности, — это та самая война, которая есть эффект политики. Политика, озабоченная присутствием войны, обсуждающая конфликты государств, движение армий, геостратегические планы войск, границы как линии фронтов, как линии демаркации союзников и врагов, — политика неожиданно оказывается максимально близка той образной системе, в которой формируется война как зрелище. Из этого зрелища вытеснена сингулярность опыта, и потому этот опыт «возвращается» всегда как неповторимый и невозможный, непереводаемый в риторику присутствия, заявляющий о себе именно радикальным отсутствием во времени повседневности, том времени, где политика превращена в обыденность. Зрелище войны, дополняющее повседневность, воспроизводимое и обыденное, но сохраняющее при этом ауру возвышенного, в которой угроза и страх неотделимы от притягательности и привлекательности, становится неявным проводником базовой политической риторики, в которой война и политика предельно сближаются: то, что моделируется как «присутствие», оказывается не «моим» (физическим) присутствием в сражении и не присутствием войны в «моей» жизни здесь и сейчас, а прежде всего *присутствием врага*.

Политика начинается с вопроса о том, кто враг<sup>2</sup>. Это положение Карла Шмитта касается не только государств, но вполне распространяется и на сферу человеческих тел. Идеал политики — «тело солдата», которое знает врага до всякого вопроса. Идеал политики — превращение

жизни в военную мобилизацию общества, когда любой человек обретает функцию солдата. Подобно тому как в описании Юнгера техника превращает всех людей в рабочих, формируя новый гештальт (или новый тип коллективной субъективности), так и политика с помощью войны проводит свою «тотальную мобилизацию», когда всякий человек — от новорожденного до священника, от пенсионера до бизнесмена — начинает выполнять функцию солдата. И кинематограф принимает непосредственное участие в этом. Война как произведение кинематографа становится еще одной политикой чувственности, политикой формирования тел. И потому при всем антивоенном настрое многих фильмов о войне они тем не менее продолжают выполнять эту функцию военно-политической мобилизации, вводя все новые клише, за которыми сохраняется страх, ужас, угроза не самой войны, а «присутствия врага».

Когда Юнгер в «Стальных грозах» описывает свой личный опыт участия в Первой мировой войне, то имеет дело с еще «сырыми» неоформленными образами, носящими характер неполитического свидетельства. Эти дневниковые записи являются попыткой документирования войны как еще одной формы жизни, это жизнь не человека, не человеческого тела, но тела солдата, присвоить которое не может никакое человеческое «я». Тело солдата действует благодаря проходящим через него силам жизни; оно не знает боли, усталости, голода, сырости, окопной грязи. В каком-то смысле оно не знает смерти. Пули проходят через бедро навывлет, шrapнель задевает горло; то во время атаки совсем рядом падают убитые немецкие солдаты, то при затишье натыкаешься на незахороненные гниющие трупы французов с вывернутыми карманами и распотрошенными ранцами. Все это рано или поздно будет переведено в кинематографические образы. Однако описания Юнгера нейтральны в отношении страдания, которое потом станет важной составляющей этих образов. Напротив, Юнгер пишет о необычайном эмоциональном подъеме, об энергии и радостном возбуждении, сопровождающем все это. Тело солдата — обнаруживает себя в экстазе войны, мобилизующей силы жизни, связывая людей в некое единое целое, в общность, из которой уходит гуманизм в привычном моральном понимании этого слова. Однако, концептуализируя этот опыт в «Тотальной мобилизации», Юнгер делает неожиданный переход от этой общности-в-опыте к национальной общности и патриотизму<sup>3</sup>. Он полагает, что война формирует патриотическую общность, консолидирует общество, хотя многое (в том числе и в его текстах) указывает на другое. На то, как политика постоянно использует эти жизненные силы войны в своих целях. Не случайно то, что виделось как свидетельство в «Огне» Барбюса или в дневниках самого Юнгера, рано или поздно превращается в расхожие клише, тиражируясь в кинематографических образах. В результате «тело солдата» отождествляется со страдающим человеческим телом, а мобилизация жизненных сил превра-

щается в героизм и патриотизм, в тотальную мобилизацию общества и нации перед лицом врага. Так война как опыт жизни, при котором смерть перестает быть ее противоположностью, а является ее существенной составляющей, превращается в войну армий, где для жизни уже нет места, где господствует насилие в его откровенном политическом измерении.

Кинематограф не так богат примерами, где бы осмыслялось именно это различие. Наиболее последовательным в своей режиссерской позиции можно признать Стэнли Кубрика. Его фильм 1957 года «Тропы славы» посвящен одному эпизоду из военной кампании 1914 года. Собственно, военные действия остаются практически за кадром. Встретив шквальный огонь противника, взвод не смог покинуть окопы и пойти в наступление, как того требовал приказ командования. Трое солдат в наказание всем остальным приговорены к смертной казни. Весь фильм посвящен тщетным усилиям одного генерала (в исполнении Керка Дугласа) по предотвращению этого убийства. В этом фильме нет привычных картин войны, но есть грандиозный образ насилия. Здесь нет никаких сцен жестокости и унижения. У этого насилия словно нет субъекта, оно исходит не от врага, не в ситуации боя, и даже не от собственной армии, а от того, что обычно называется «законом военного времени». Армия представлена как некий механизм насилия, а герой Керка Дугласа с его общечеловеческими ценностями кажется недоразумением, поломкой в работе хорошо отлаженной машины. Этот фильм, конечно, можно интерпретировать и как пацифистский, и как антивоенный, но исходя из того, что говорилось ранее, следует признать, что Кубрик концентрирует свое внимание не на войне как возможном проявлении жизни (все это остается за рамками картины), а на логике насилия, для которой война оказывается прекрасным местом эксперимента. В результате разрывается привычная связь войны и насилия. И хотя тема политики в фильме никак не затронута, но вполне можно говорить о том, что Кубрик вплотную подходит к тому, что насилие есть прежде всего элемент политики, армия же — ее полигон.

Через универсализованный образ насилия, из которого «сама война» и «враг» мастерски редуцированы режиссером, просвечивает порядок «мирной жизни», где господствуют иные законы, нежели законы военного времени, законы, обеспечивающие права и свободы, но в основании которых лежит та же логика. Именно насилие закона, базирующееся на презумпции «войны всех против всех», на том, что «человек человеку враг», приводит к отождествлению человека и гражданина, то есть превращает жизнь в одну из деталей общественного механизма. Только будучи гражданином, то есть став элементом политики, человек получает право на гуманизованную свободу. Только будучи солдатом, став элементом машины насилия, человек получает возможность вернуть себе негуманизованную человечность.

Все это было бы чистым домыслом в отношении «Троп славы», если бы в 1987 году Кубрик не снял еще один военный фильм — «Цельнометаллическая оболочка», в котором его высказывание было продолжено и еще более заострено. Эта лента состоит из двух стилистически совершенно разных частей. В первой мы видим главного героя, молодого американца по кличке Джокер (Мэтью Модайн), во время прохождения армейской службы. Здесь нет войны, но только подготовка к ней. Армейская муштра показана Кубриком крайне жестко именно как хорошо отлаженная система насилия и унижения, результатом чего становится самоубийство одного из солдат. Во второй части фильма мы застаем Джокера во Вьетнаме в качестве военного журналиста с пацифистским значком на груди и надписью «Born to kill» на каске. Он попадает на передовую, где рядом с ним свистят пули, хлещет кровь, гибнут люди, он сам стреляет по противнику, вытаскивает из-под обстрела раненых. С точки зрения изобразительной Кубрик не добавляет ничего нового к стандартному набору военных клише. Однако образ, который строит Кубрик, всегда больше, чем изображение или рассказ. Кубрик извлекает свой образ из противопоставления армии и войны. Армии как средоточия логики насилия — и войны, где эта логика неожиданно прерывается, несмотря на все видимые взрывы, раны и трупы. Противопоставление усиливается финальной смертью вьетнамской девушки-снайпера, которая невольно рифмуется с самоубийством солдата из первой части. В финале фильма, когда уже смертельно раненная вьетнамка лежит, окруженная американскими солдатами, чуть ранее чудом избежавшими ее прицельных выстрелов, и просит «убейте меня», никто из них, столь агрессивных и циничных во время боя, не решается на это. Кроме Джокера, казалось бы менее всего на это способного.

В отличие от главного героя «Троп славы», Джокер еще более определенно несет в себе функцию сопротивления тому миру, в котором вынужденно оказался. Кубрик не рассказывает нам «судьбу человека», но строит Джокера как образ-функцию. Именно как непсихологически понятый персонаж, как определенный структурный элемент фильма, он постоянно несет в себе нечто дополнительное тому порядку, который должен его поглотить (условно: он несет в себе «силу самой жизни»). Именно благодаря этой «дополнительности» он не тот, кто может покончить с собой в армии (так было бы, если бы он абсолютно совпал с системой); поэтому он идет на фронт, но не солдатом, а военным журналистом («солдат» был бы фигурой отождествления с армией или конфликта с ней, что возвращало бы нас заново к «Тропам славы»); будучи журналистом, он тем не менее стремится на передовую (оставшись в Сайгоне, он совпал бы с системой конформизма). Потому только он и может совершить финальный выстрел, на который не способен никто из «профессиональных» солдат.

Этот жест обнажает силы, дополнительные тем, которые заложены в «ценностной» репрезентации войны. Его неправомерно интерпретировать как жест сострадания, поскольку Кубрик последовательно депсихологизирует всю ситуацию. Это и не жест насилия: девушка перестает быть абстрактным врагом, и потому в логической модели Кубрика «естественное» насилие по отношению к ней именно со стороны военных оказывается невозможным. Это и не гуманизм по отношению к врагу, хотя, возможно, хочется представить ситуацию именно так. Что само по себе не случайно именно потому, что это убийство выходит за рамки политики войны, обнажая силы, не имеющие для себя никакой образности, а потому интерпретация через универсальный «общечеловеческий гуманизм» оказывается последним подспорьем.

Интерпретируя же выстрел Джокера как ненасильственное действие, которое устанавливает нечеловеческую справедливость самой жизни, вопреки человеческому «праву на жизнь», мы, вслед за Кубриком, совершаем шаг навстречу опыту за рамками репрезентации.

Выстрел Джокера, прекращающего мучения девушки, оказывается в результате парадоксальным завершением этого хрупкого образа, где убийство выводится за рамки и насилия, и морали, указывая на смутную область опыта войны, где ненасилие уже не есть нечто противоположное насилию, а смерть лишается своей значимости и предельного драматизма, становясь не противоположностью жизни, а одним из условий действия жизненных сил.

Задача Кубрика сложна, поскольку он должен, с одной стороны, преодолеть кинематографическую привлекательность войны, для чего мало изображения страдания, а с другой — указать на зону несобственного опыта, который не пережил сам и который не может быть извлечен из воспоминаний очевидцев. Однако опыт, как говорилось ранее, вне изображения, он — в неожиданном аффекте, экстазе, где теряют смысл прежние ценности и возникают новые. Кубрик делает фильмы не о войне и не о насилии, а создает своеобразную лабораторию по формированию средств выражения этого опыта. Здесь уже невозможны привычные суждения гуманизма. У Кубрика мы имеем гуманизм совсем иного рода. Его фильмы вступают в неявную полемику с суждениями Юнгера, для которого гуманизм обретает формы общности, солидарности и единения перед гуманизированным же лицом врага. Враг, по Кубрику, абсолютно абстрактен, он — эффект политики, военной мобилизации общества, армейской машины. Война, по Кубрику, открывает неожиданные и случайные аффективные связи, в которых разделение на друга и врага крайне условно. Опыт войны оказывается возможен только при условии «гуманизма врага». Не гуманизма по отношению к врагу, что не более чем высокомерие победителей. И не гуманное отношение врага в случае неудачи (еще одно мелодраматическое клише военной тематики). Но гуманизм,

приходящий от врага вместе с угрозой и страхом, вместе с пулями, летящими тебе навстречу, и неизбежной жестокостью и агрессией. Этот гуманизм базируется на коммуникации через войну, на опыте общности-в-смерти, который не предполагает ни прощения, ни снисхождения, но только в таком виде позволяет преодолеть «врага» как политическую функцию, открыть неполитическое измерение образа войны.

## ПРЕДПИСАНИЕ ПРИСУТСТВИЮ, ИЛИ ЭТИКА ДЕКОНСТРУКЦИИ ЖАК ДЕРРИДА В ФИЛЬМЕ «DERRIDA»

Фильм «Деррида» (2002, реж. К. Дик и Э. Кофман), должно быть, проходит по разряду документальных. Продюсер и сорежиссер Эми Кофман именно об этом говорит в одном из интервью. Она говорит, что хотела бы оставить свидетельство о жизни философа, о той стороне его жизни, которая напрямую не связана с его философией. Она говорит, что через много лет это будет интересно людям, которые будут знать о Жаке Деррида лишь по его работам. И даже понимая всю меру условности разделения на документальное кино и художественное, факт остается фактом: на экране перед нами человек, известный как один из самых значительных философов двадцатого столетия. И это является *фактом*, возможно, только потому, что мы — его современники, и присутствие Деррида на экране приближает для нас момент «здесь и сейчас», который в будущем, по прошествии времени, будет все менее и менее ощутим, если не утрачен вовсе.

Об этом говорит Жак Деррида в самом начале фильма: будущее, биография, свидетельство. И все эти темы собираются в той точке, где происходит встреча философии с кинематографом. Что такое философия до кинематографа? Что меняется в философии, когда появляется кинематограф? Связаны они вообще хоть как-то? Эти вопросы не звучат в речи Деррида. Эти вопросы как будто не имеют отношения к фильму, к его содержанию. Однако они невольно возникают в тот самый момент, когда Деррида начинает говорить. Есть определенное различие между текстом письменным и речью видимой, звучащей с экрана. И режиссеры сами словно чувствуют это. Помимо бытовых ситуаций, в которых мы видим Деррида, помимо фрагментов его публичных лекций, помимо ответов на вопросы в жанре интервью, периодически закадровый голос читает фрагменты из его книг. И разрыв между речью Деррида перед камерой и его текстом (даже озвученным) оказывается почти непреодолимым. Дело не только в том, что текст более усложнен и более литературен (и это еще усиливается тем, что читается он нараспев, почти как стихи, когда камера движется вдоль парижских улиц, как в фильмах Маргерит Дюрас), речь же кажется простой, почти разговорной. Дело также еще и в том, что написанный текст словно уже принадлежит истории и традиции, обретает характер памятника, с его уже-расположенностью не только в прошлом, в пространстве памяти, но и в будущем, в котором именно благодаря тек-

сту память превращается в памятник ушедшему времени. Моменты же перед камерой, с их эффектом присутствия, умело создаваемым режиссерами, и под грузом философии и, как ни странно, под грузом документальности, словно случайны, словно обречены на исчезновение. Таков один из эффектов кинематографа — он сохраняет то, что обречено на утрату, сохраняет, того не ведая, решая порой совершенно иные задачи. Но не такова ли и философия? Что сохраняет она?

Фильм начинается с того, что Деррида проводит различие между будущим (*le future*) и тем, что грядет, грядущим (*l'avenir*). Для Деррида будущее вписано в определенную модель времени, у которого есть прошлое и настоящее, времени, которое исчисляемо и биографируемо. Будущее воображимо, представимо, оно в каком-то смысле уже присутствует в настоящем в виде традиции. То, что грядет, — непредставимо, неожиданно, невероятно. Это *всегда* приход Другого. Это то, что меняет сам порядок исторического времени<sup>1</sup>.

В следующем фрагменте (а фильм принципиально фрагментирован, соткан из эпизодов, снятых в разные годы в разных местах мира) речь заходит о том, что есть биография философа. Деррида вспоминает гегелевскую фразу о жизни Аристотеля: он родился, мыслил и умер. Это заново возвращает нас к проблеме исторического времени и события биографии.

Жизнь философа, действительно, словно заключена в этом промежутке — «мыслил». И это «мыслил» стягивает биографию к двум точкам — рождению и смерти. Именно эта связка «мыслил» фиксируется посредством исторического времени и архивного документирования в виде текста. Можем ли мы представить мысль среди прочих биографируемых фактов жизни, способны ли мы закрепить мысль за тем или иным текстом философа? Не превращается ли мысль таким образом в анекдот? Есть какая-то удивительная справедливость в высказывании Гегеля, подразумевающим то, что мы не можем выделить само событие мысли и нам приходится, глядя в прошлое, считать мысль промежутком (разрывом) между рождением и смертью... И что тогда дает фильм? Может быть, шанс уловить то непредставимое, невероятное событие мысли, которое всегда принадлежит грядущему, а не прошлому?

Может быть, мысль надо искать в тех моментах, когда ничего не происходит, когда Деррида завтракает, намазывая джем на хлеб, возвращается за забытыми дома ключами... В какой-то миг он останавливается и говорит в камеру: «Это у вас *cinéma vérité*?» И тут же добавляет, что вообще-то он не так одевается в обычной ситуации, что ходит в пижаме, намекая: само присутствие камеры уже вводит трансформацию в его поведение.

И все-таки, несмотря на то что любая документальность всегда уже сконструирована, можем ли мы рассчитывать на нечто, что будет до-

полнительным по отношению к текстам Деррида, его внешности, его поведению, по отношению ко всему тому, о чем нам может рассказать специалист по философии, его близкие, он сам? И режиссеры ощущают это как проблему. Потому они не снимают биографический фильм. Они охотятся за тем дополнением (то, что у самого Деррида в его философии называется *supplement*), которое уже не имеет отношения к биографии, которое делает саму биографию бессмысленной. Этот поиск вполне интуитивен. Нельзя сказать, чтобы здесь можно было бы обнаружить какую-то достаточно ясную стратегию. Однако, двигаясь от сюжета к сюжету, от эпизода к эпизоду, двигаясь вместе с речью и текстами Деррида, они невольно нащупывают *слабые силы* грядущего.

Вот Деррида рассуждает о человеческом теле. Он выделяет в нем глаза и руки. Он говорит: в глазах, во взгляде сохраняется детство. Взгляд — неконтролируемое (невозможно видеть собственный взгляд). И неконтролируемое — это как раз детство, которое сохраняется во взгляде... Рука же несет в себе изменчивость времени.

И как только возникает сюжет со взглядом, который не способен себя видеть, авторы фильма демонстрируют нам эпизод, где Деррида просматривает отснятый материал. Пока это лишь наивность кинематографиста. Но через какое-то время становится понятно, что это не просто режиссерский трюк, что Деррида крайне интересуется все, что связано с его изображением. Он проявляет свой нарциссизм. И камера обнаруживает его куда быстрее, чем читатель, который способен найти этот нарциссизм в его философских текстах.

Еще один эпизод. Деррида и его жена Маргарита усаживаются на диванчик перед камерой. Их просят рассказать о том, как они познакомились. Они смущенно улыбаются. Называют даты, место, но *что-то* (то событие, которое стало событием их близости) остается незазванным. Потом Деррида, просматривая на мониторе эти кадры, говорит: «Я люблю эту сцену, потому что мы ничего не сказали, думая при этом об одних и тех же вещах... Мы остановились на грани невозможной откровенности».

Не есть ли *деконструкция* Деррида именно такая же «остановка на грани невозможной откровенности»? Прикосновение к разделяемому в молчании...

У деконструкции очень много разнообразных определений, описаний. Нельзя сказать, чтобы было хорошо понятно, что это такое (сам Деррида постоянно говорит, например, что это не метод, но можем добавить, что это и не логика работы с текстом, как зачастую принято думать). Но можно с уверенностью сказать, что даже при трудном, а порой и плохом понимании деконструкции она уже стала своеобразным клише. Она превратилась в биографический факт жизни Деррида. Сам он в фильме пытается простыми словами описать, что же это все-таки такое, говоря о разоблачении всякого представления о чем-либо как естественном. Нет



ничего неоспоримого, самоочевидного, а неоспоримость и очевидность правил, познавательных схем, логических законов имеет в своем основании метафизику *присутствия*. То есть нет никакой естественности в том, что и как мы говорим, что и как мы видим. Нет никакой документальности, никакого *cinéma vérité*. Все это уже конструкции, в которых приоритет отдан присутствию (изображения, смысла, слова, власти). Взгляд сформирован по правилам слова. И *видеть* мы можем только в силу того, что уже говорим...

И вот философу задается вопрос: «Что вы думаете о любви?» Причем слово «любовь» (*l'amour*), произнесенное с английским акцентом, неожиданно звучит иначе (*la mort*). И Деррида переспрашивает: «Что я думаю о смерти?» Возникает случайная игра на разрыве между письменным и звуковым смыслом, которую так любит сам Деррида. Только в отличие от деконструкции, когда смысл умножается и рассеивается, здесь (возможно, благодаря кино?) он собирается в почти гротескный штамп «любовь и смерть». Привычное отождествление вместо неожиданного различия. Оно остается в стороне. Оно — не более чем нечто непреднамеренное, что всегда попадает в любой фильм. Но именно в этот момент мы должны задать вопрос: что деконструируется деконструкцией? Оставим в стороне метафизическую концепцию знака, бинарные оппозиции и прочие известные сюжеты. Оставим в стороне их, ибо порой возникает впечатление, что деконструируемо *всё*. Мы не можем сказать ни слова, чтобы метафизика уже не проникла в него, как она проникает в слух Деррида, слышащего «смерть». «Смерть» — своеобразная предустановленная гармония деконструкции. Оплакивание метафизики, грусть утраты закона, оцепенение перед грядущим — таковы постоянно повторяемые мотивы деконструкции. Но «смерть» здесь не нечто естественное. Это та смерть, которая сопровождает каждый момент существования. Здесь отчетливо обозначены хайдеггеровские бытие-к-смерти и бытие-вне-себя. Это — не-присутствие, *отсутствующее присутствие*, всегда дополнительное и всегда слабое и периферийное.

Однако вопрос касается «любви». И Деррида говорит: «Я не готов говорить о любви». Кстати, характерный момент его речи (и в фильме, и во многих текстах) — *не готов*. Задержка и осторожность в высказывании, когда мы получаем приглашение разделить молчание.

Следующий шаг: уточнение. «Нельзя говорить о любви вообще. Нужно уточнение, о какой любви мы говорим». Но сколько бы мы ни уточняли, мы не можем избежать того, что любовь — это бесконечно повторяемое клише. И она стала клишированной не только благодаря мировой литературе и популярному кинематографу, но и благодаря философии.

И далее: введение в «любовь» различия. «Кого» или «за что» мы любим. Можно спросить так: любовь — это «кто» или «что»? «Что» любви указывает на качества, а «кто» — на сингулярное событие. Последнее

Деррида неожиданно описывает в терминах тождества: «я люблю тебя за то, что ты — это ты». И в этот момент нельзя не усомниться, что деконструкция имеет дело только лишь с различием.

Тот же вопрос относим и к бытию: бытие — это «кто» или «что»? И голоса Хайдеггера и Левинаса слышны в этом различении.

Но попробуем это же различие отнести и к самой деконструкции. И тогда вопрос «что такое деконструкция?» оказывается праздным, а на первый план выходит другой: *кто* деконструирует? И это — не Деррида. И не кто-либо еще. Возможно, что этим «кто» оказывается грядущее, отмечающее приход Другого. Этим «кто» оказывается сама мысль, которая определяется именно тем, что постоянно выходит за границы метафизики. И в том избытке, где она всегда обнаруживает нечто лишнее по отношению к предмету своего размышления, мысль оставляет след — *след* грядущего, которое всегда уже здесь, но при этом всегда в режиме не-присутствия.

Нам показывают посещение Деррида ЮАР. Вот его ведут на экскурсию в тюрьму, где он рассматривает самую обычную пустую тюремную камеру, слушая рассказ о том, что именно в ней восемнадцать лет провел Нельсон Мандела. Опять этот непреодолимый разрыв между видимым и говоримым. Пустота камеры, ее невыразительность, ее банальность. Еще один пустой знак чужой биографии, когда именно отсутствие становится значимым. Где след борьбы, страданий, опыта в этом стерильном помещении, заполняемом регулярно повторяемым нарративом? Деррида молчит. Что он может сказать, хотя сам провел — пусть не годы, а всего несколько дней — в пражской тюрьме по ложному обвинению, хотя сам, будучи алжирским евреем, о расизме знает не понаслышке? Могут ли быть какие-то слова для этого опыта, разделяемого в молчании? Он пытается найти их в своей лекции о прощении. Он говорит о «чистом прощении» (*le pardon pur*) как даре и даже как жертвоприношении, когда оно не обусловлено ни политическим примирением, ни психологическим комфортом, когда в нем нет ни власти, ни потребности, ни даже желания, когда в нем нет никакого «что». Чистое прощение безусловно и безусловно, но при этом оно не порождает никакую суверенность, поскольку отмечает зону предельной слабости. Это еще одно дополнение, связывающее мысль и действие, еще одна нерешаемая задача, сама постановка которой — мечта о грядущей мысли, об *этике*, порождаемой деконструкцией.

Любить — быть в ситуации чистого прощения, когда все знаки любви сводятся к повторению слов Другого, повторению слепому, бессмысленному, как это происходит в мифе об Эхо и Нарциссе. Когда Деррида интерпретирует этот миф, он вновь сталкивает видимый образ и голос, свет и речь. Он обсуждает особый способ, которым вступают в коммуникацию друг с другом не имеющие возможности видеть и

слышать друг друга Эхо и Нарцисс. Слепота Эхо дополняется слепотой Нарцисса, который не видит ничего, кроме своего отражения. Но именно их слепота становится невозможным условием их любви: «Как это возможно, я не понимаю...» — говорит Деррида, оставляя ситуацию неразрешенной.

Вообще, если мы говорим о деконструкции, то должны обратить внимание на это постоянное подвешивание любой ситуации, при котором всякий шаг в дальнейшей интерпретации оказывается проблематичным. Происходит своеобразное «замораживание» любого возможного слова, любого взгляда. Деррида изобретает настоящий философский саспенс в кинематографическом смысле этого слова. Он постоянно удерживает, останавливает философию в ее желании говорить, объяснять, понимать, обучая ее ждать. Внимать грядущему. У этого грядущего разные имена: другой, мессия, сверхчеловек, коммунизм... У Деррида есть и свое имя для этого ожидания — «мать». И в имени этом реализуется предельная восприимчивость: и постоянное ожидание (отложенность, интервал, *différance*), и чистое прощение, и ненасилие как никогда не возвращаемый дар.

«Расскажите о своей матери...» — обращаются в фильме к Деррида. Он отвечает: «Хороший вопрос». Но в его ответе уже не будет никаких сведений, никаких дат (несколько позже его брат восполнит эти пробелы, а Эвитал Ронелл расскажет историю — анекдот — о том, как расстроилась мать Деррида, узнав, что он написал слово *différence* с ошибкой). Нет даже того минимума информации, который они позволили рассказать камере вместе с Маргаритой. И как несколькими эпизодами раньше он проводил параллель между любовью и философией, сейчас он говорит о матери как философе. Он пытается деконструировать символическую фигуру Отца, маскулинный дискурс философии. Мать — невысказываемая философия. Таким образом, мать оказывается своеобразной антисимволической фигурой, лежащей в основании деконструкции. «Мать-философ» деконструирует все то, что стремится называться философией. Подобная феминизация позволяет провести различие, которое и по сей день многим кажется несущественным, различие между мыслью и философией. А между тем как в свое время Хайдеггер разоблачил притязания науки на мысль, так и Деррида разоблачает подобные притязания институциональной философии. Общим местом стало, что жизнь и труд философа заключены в том, чтобы мыслить. Но для Деррида вся ситуация намного сложнее. Он фактически постоянно утверждает: когда философия мыслит, то она выходит за собственные границы, туда, где она уже не вполне философия; философия же как дисциплина в своем труде — уже не мыслит. Не случайно так много страниц он посвятил тому, как ближе к мысли оказывается литература, решая те задачи, которые философия решать отказывается. Потому-то он, даже будучи знаменитым и признанным, так и остался изгоем для академических институтов.

Вспомним еще раз о формуле философской биографии «родился-мыслил-умер». Вспомним о детстве, сохраняющемся во взгляде, который не можешь увидеть. Фигура матери-философа возвращает тебе этот взгляд. И если для Хайдеггера мышление структурировано смертью, то Деррида пытается наполнить мысль невозможным рождением. Невозможным до тех пор, пока мать не стала философом. Но «дар рождения» (или «вхождение в присутствие», как мог бы сказать Нанси) — это именно та актуализация грядущего, на которую способна только мать-философ и на которую наложен запрет многочисленными философами-отцами, историей и традицией.

«Философ, который мог бы быть моей матерью?» — спрашивает себя Деррида и отвечает: «Мой сын или моя внучка». Другими словами, именно то, что сам Деррида называет «постдеконструктивистской философией» (еще отсутствующей), только и позволит родиться ему как философу. Пока же надо лишь ждать. Именно к этому деятельному ожиданию, в котором сконцентрировано недоверие к любому именованию, суждению, высказыванию, приводит деконструкция. Она отмечает вечное запаздывание любого акта фиксации смысла. Мысль обитает в парадоксах и апориях, в пространствах на краю языка, предуготовленных для прихода Другого. Это пространство Деррида называет «письмо». Или «архе-письмо» (*arche-écriture*), чтобы не путать его с письменной практикой закрепления речи.

Итак, на вопрос «кто деконструирует?» ответ должен быть: *письмо*. И в том, что письмо — это не что, а именно *кто*, заключен важный этический посыл деконструкции. Место субъекта в таком письме скрыто, поскольку предназначено Другому.

Письмо — место пожелания, ожидания встречи. Но это также и место невыразимой заповеди, которая оказывается постоянно вытесненной на периферию писанных правил и законов, сохраняющейся только в качестве следа. И если архе-письмо самим звучанием своим невольно отсылает нас к прошлому, к некоему истоку как трансцендентальной иллюзии, то порядок грядущего позволяет увидеть (иначе переведя *arche-écriture* на русский язык) в нем *пред-писание*. Предписание как «разделяемое в молчании», как то, что остается, когда разбиты все скрижали.

В самом конце «Грамматологии» Деррида пишет о Руссо, который, находясь внутри метафизики присутствия, то есть будучи заложником уже сформировавшихся оппозиций, «грезил (*rêvait*) о внеположенности: смерти по отношению к жизни, зла — к добру, представления — к присутствию, маски — к лицу, письма — к речи». «Руссо грезил о том, чтобы впустить в метафизику силы дополнения (*supplément*). Что же все это значит? Не является ли противоположность сна и яви сама метафизическим представлением? И чем должен быть сон, чем должно быть письмо, если, как нам теперь известно, можно грезить в процессе письма?»

А если сцена грезы всегда является сценой письма? В «Эмиле» есть одна подстраничная сноска: в очередной раз предупредив нас об опасности книг, письма, знаков («Зачем устраивать в голове каталог знаков, если сами по себе они ничего не представляют?»), противопоставив «начертание» этих искусственных знаков «нестираемым знакам» книги природы, Руссо пишет: «...за философию нам с важным видом выдают дурные сны. Мне скажут, что и я тоже грежу; я согласен, однако, в отличие от других людей, я не выдаю мои грезы за нечто реальное, предоставляя другим возможность определить, есть ли в этих грезах что-либо полезное для пробудившихся от сна людей»<sup>2</sup>.

Это соединение письма и грезы позволяет нам заново вернуться к кинематографу, о котором Деррида практически ничего не писал. Однако именно деконструкция указывает на возможность усмотрения в самой кинематографической технологии, в кинематографических клише, тех образов, которые дополнительны изображению, которые выходят за рамки представления, сама иллюзорность которых разрушительна по отношению ко всякому эффекту присутствия. Эти образы не изображают. Можно было бы спросить: что они предписывают? Но мы уже знаем: не «что», а «кто». Кто восприимчив к ним, если они ничего не изображают? Ответ: то в нас, что нам не принадлежит, что отдано другим, — мысль и любовь.

Итак, мысль и любовь сближаются друг с другом, составляя тот пласт существования, где господствуют грёзы, вымыслы, смутные необъективируемые образы. Здесь философия всегда только ожидаемая, ждущая прихода на смену метафизической традиции. Здесь всякое действие замораживается, тормозится самой образной материей, поскольку всякий раз грозит вновь обрести голос, начать говорить из зоны достигнутого смысла, из места трансценденции. Фактически архе-письмо — то, что не принадлежит порядку трансценденции. Это не пространство смысла, а пространство ответственности, той ответственности, которая взывает к ответу. Это не ответ на поставленный вопрос, который, вполне возможно (а в философии — чаще всего), ответа и не имеет. Путь ответов на собственные вопросы — путь знания, путь ответов на вопросы, поставленные бытием, — путь метафизики. Ответственность вхождения в архе-письмо — ответ грядущему, невероятному и непредсказуемому вопросу, исходящему от Другого. Это всегда ответ призраку.

Когда Деррида в своих более поздних работах развивает идеи призракологии, науки о призраках, то не так далеко уходит от тех «грёз», из которых складывается его грамматология. Однако в «Политиках дружбы» и «Призраках Маркса», где речь идет о видениях политических, и в «Эхографиях», где анализируются видения коммуникационные и медийные, он все ближе и ближе подходит к теме этики<sup>3</sup>. И постепенно архе-письмо все более обретает черты пред-писания, со всеми звучащими в этом слове религиозными и этическими коннотациями.

Если архе-письмо как понятие разоблачает оппозицию голоса и письма, обнаруживая те текстовые лакуны, где притаились — подобно математическим мнимым единицам — невидимые свидетели не востребованных смыслов (тоже своеобразные призраки текста), то пред-писание имеет дело уже не столько с письмом и голосом-логосом, сколько с традицией и свидетельством. Уже в одной из первых своих работ, посвященных гуссерлевскому «Началу геометрии», Деррида напрямую связывает письмо и коммуникацию, письмо и традицию, указывая, что именно в нем берет начало некое «мы», ответственное за весь трансцендентальный план феноменологии. То есть «мы» — это «кто» письма. И это заставляет нас вернуться к вопросу о «кто» пред-писания, к вопросу о тех предписывающих образах, что составляют уже не трансцендентальный, а именно этический план деконструкции.

Но одновременно это оказывается и вопрос о кинематографических образах, поскольку именно в них «мы» обнаруживаем себя с еще большей ясностью, нежели в записи, сохраняющей традицию, передающей смысл во времени. Однако в отличие от записей, от письма как места общности, кинематографический образ ничего не сохраняет и не передает. Он не связан с историческим порядком времени. А если нам кажется, что связан, то, значит, мы уже потеряли из виду его кинематографичность, принципиальную прозрачность и призрачность его свидетельства<sup>4</sup>.

Свидетельства кинематографических образов принципиально отличны от тех свидетельств, которые устанавливают связь знака и смысла. Последние всегда имеют дело с традицией, помещая то прошлое, то будущее в момент настоящего, формируя таким способом истину истории или истину знания. Кинематографический образ в этом смысле всегда ложен. Это то место призрачности, где знаки не обозначают, а смыслы не передаются. Это некая зона аффективного соединения знака и смысла, которая, собственно, и является призраком. Здесь призрак — образ-аффект, «разделяемый в молчании», неизвестная чувственность, в которой записано ожидание грядущего. Таким образом, в следовании пред-писанию призраков и состоит этика деконструкции, этика аффекта, где свой след оставляет чувственность, которая только грядет, но которой мы еще не обладаем. Но это позволяет иначе взглянуть и на этику вообще, распознав в ней не исполнение прагматики времени, а универсализм заповеди.

Когда Деррида оказывается персонажем фильма, когда деконструкция входит в число клишированных медийных образов, то в этот момент нечто проясняется и в специфике самой этой философии. Будучи до сих пор только призракологией текстов литературных и философских, деконструкция попадает в мир ложных видимостей. Но было бы ошибкой считать этот мир чисто симулятивным. И ошибка эта не логическая, а этическая, в которой реанимируется заново страх перед призраками. Этика деконструкции, подобно тому как ранее она распознала позитивный мо-

мент: в разрушительных по отношению к форме произведения и смыслу высказывания слабых силах письма, может быть распространена и на сферу кино и новых медиа. Но здесь ее придется искать в штампах и обманах. То, что Деррида говорит о телекоммуникации<sup>5</sup>, в которой видимое теряется, а информация превращается в эхо, доносящее только искаженный смысл, указывает на особый тип общности, общности-с-призраками, или общности-в-образе, где рождается та чувственность грядущего, которая уже пришла, но еще не нашла для себя место в мире присутствия. Так же любовь и мысль, случаясь в пустом пространстве ожидания, будучи всегда отсутствием (нехваткой или чистой избыточностью), указывают нам на те места аффективной общности, откуда исходит заповедь, предписание.

## ПОЛИТИКИ ИМИТАЦИИ И ЛОГИКА НЕНАСИЛИЯ

### *Насилие и его представление*

Фильм Стэнли Кубрика «Механический апельсин» — один из тех, где последовательно проведена линия тотальности насилия в современном мире. Помимо жестокости, эпатазирующей даже несмотря на то, что она предельно театрализована и эстетизирована, Кубрик использует музыку, Девятой симфонию Бетховена, в качестве подобного же инструмента насилия. Возвышенная музыка оказывается еще одним (кроме откровенной жестокости) возможным образом насилия. Что же касается возможного *ненасилия*, то оно в фильме носит почти гротескный характер, являясь *продуктом* машины наказания в духе Кафки. Эта машина в фильме представлена самим кинематографом. Главный герой фильма Алекс, только пройдя через пытки кинематографическими образами и бетховенской «Одой к радости», оказывается окончательно избавлен от агрессивности и жестокости, что делает в конечном итоге его жизнь еще более ужасной. Нельзя отказать Кубрику в злой иронии, когда он помещает кинематограф, средство собственного художественного высказывания, в ряд изощреннейших инструментов насилия современного общества, но все же открытыми остаются вопросы и о возможности ненасилия вообще, и о кинематографических ненасильственных образах.

И действительно, нельзя не согласиться с Кубриком: даже самим условием речи о ненасилии оказывается *насилие*. И этого невозможно избежать, поскольку естественное восприятие и обыденное словоупотребление диктуют нам связывать эти вещи воедино, даже противопоставляя их радикально или диалектически. Однако попытка вскрыть некую самостоятельную независимую логику *ненасилия* требует от нас внимания к тем простым отождествлениям, в результате которых мы получаем под маской *ненасилия* нечто «противопоставленное *насилию*», «борющееся с *насилием*», «отрицающее *насилие*». Понятое таким образом *ненасилие*, в конце концов, оказывается описываемым тем же самым языком, который словно порожден первичными неизбежно *насилиственными* структурами, такими как язык, форма, смысл, а также нравственность, когда речь заходит о социальных отношениях, или истина, когда в дело вступает философия или религия.

Вопрос состоит в том, как избежать тотальности? Как не пойти на поводу у рациональности, быстро замечающей, что вся культура может быть интерпретирована как определенное *насилие* форм? С другой стороны,

можно легко попасть и в ловушку психологизма, когда наша личная неприязнь, страх, боязнь смерти наделяют негативную сторону насилия возможным избыточным значением. Ведь сегодня вокруг нас слишком много очевидностей, которые словно говорят нам: *смотри*, вот оно — насилие.

Что же мы видим? Мы видим вокруг образы кино, телевидения, массовых коммуникаций, в которых непосредственно присутствует то, что мы называем насилием, — немотивированная жестокость, драки, убийства, изнасилования... Для простоты обозначим все это словосочетанием «страдания тел». И это очень важно, поскольку характерный вопрос, широко дискутирующийся начиная с шестидесятых-семидесятых годов — каково влияние жестокости в средствах медиа на социум? — относится именно к *порядку тел*.

Принципиально различные ответы на этот вопрос дают, во-первых, неявно используя привычную дихотомию душа/тело, а во-вторых, нивелируя ее, сводя все к определенному пониманию и анализу именно тела. Так, социальная психология легко устанавливает зависимость между жестокостью на экране и поведением людей. В рамках наблюдений социальных психологов отмечается повышение агрессивности у тех или иных типов людей, склонных к агрессии, в результате экспериментов с просмотрами определенных программ или фильмов<sup>1</sup>. Кроме этого, подобные исследования полны примерами «дурного подражания» насилию в жизни, которые практически никогда не проходят мимо средств массовой информации<sup>2</sup>. Такого рода частные (хоть и частые) примеры являются дополнительным эмоциональным аргументом в пользу тезиса о зависимости социальной жестокости от ее экранных образов.

Другой тип социальных исследований не находит прямой корреляции между насилием в обществе и в образах медиа. Многие примеры социальных психологов разоблачаются здесь как типичный пример логической ошибки *post hoc ergo propter hoc*<sup>3</sup>. Правда, следует признать, что сами способы анализа такого рода зависимости в рамках социологии крайне затруднены, поскольку сильное влияние на результаты может оказывать множество побочных факторов (так называемых «возмущений»).

В мою задачу не входит подробно останавливаться на многочисленных исследованиях, касающихся данной проблемы. Отмечу лишь, что полемика эта не касается, собственно, предмета — насилия, а имеет дело с методами анализа некоторых его эффектов. И противоречия, и различные ответы на поставленный вопрос относятся прежде всего к способам видения, способам предъявления объекта анализа, каковым в нашем случае является «насилие»<sup>4</sup>.

Но при всех различиях подходов и результатов, нельзя не отметить, что насилие, как правило, рассматривается именно как насилие над телом. Вопрос «почему жестокость измеряется именно отношением к телу?» переводит размышления сразу в иную плоскость.

(Конечно, найдутся те, кто сразу же будет готов возразить, сказав, что «насилие над личностью», «унижение», «нарушение прав», «несправедливые обвинения», «моральный ущерб» и многое другое входит в понятие насилия тоже. Но, во-первых, такого типа насилие чаще всего не является проблемой, когда обсуждается его негативное воздействие в качестве образа. Во-вторых, даже если оно и достигает того уровня воздействия, который непосредственно явлен в физическом насилии, то в этом случае оно должно иметь необходимый изобразительный эквивалент — «страдающее тело».)

Итак, насилие связано для нас не столько со страданием вообще, сколько именно с испытанием тел. Тело словно является неким материальным эквивалентом, отмеряющим степень жестокости или боли. Можно даже сказать более строго: благодаря видимому страданию тел мы имеем насилие в качестве предмета обсуждения, мы имеем язык насилия, его образы, тропы, его грамматику. Никакая речь о насилии не может схватить свой предмет в некоторой аффективной чистоте, поскольку уже является заложницей миметической дистанции. Испытание подменяется сопереживанием. Опыт — представлением. И из этого неустранимого миметизма, в частности, вытекает столь популярный вопрос о подражании социального поведения экранным образцам. Или, более общо, о взаимоотражении социума и образов-представлений, реализуемых как в искусстве, так и в сфере современных медиа.

И здесь уже заметны некоторые «подмены». Так, миметическая логика, в центр которой поставлено *imitatio*, то есть, по сути, логика платоническая, где уже действует жесткая схема соответствия образцу, идее, истине, несет в себе момент неустранимого насилия, мыслимого позитивно как некая организующая политика, благородной целью которой является снижение агрессивности человека как животного тела и становление его коллективно ответственным существом — то есть существом политическим. Перед нами та *политика образа*, логика которой на протяжении тысячелетий мало изменилась. Это логика платоновского миметизма, подразумевающая временность и фиктивность тел по отношению к образам и идеям. Это и логика аристотелевского рассмотрения человека как *zoon politikon*, то есть животного, принимающего принцип позитивного насилия, воплощенного во власти социума. Что принципиально отличается от той «воли к власти», которая воплощена в агрессивном поведении животных, где, как показал Конрад Лоренц, доминирует не «зло», а бесконечная позитивность самой жизни<sup>5</sup>.

Мир политики пытается вытеснить животную агрессию. Она является для него явной угрозой. (Что не мешает ей сохраняться, как показал Мишель Фуко, в практике наказания: «Трудно отделить наказание от дополнения в форме физической боли. Каково было бы нетелесное наказание?»<sup>6</sup>) За агрессией вся политика образов (европейской культуры)

пытается закрепить негативную сторону насилия, постоянно демонстрируя «страдания тел». Политика, исходя из базового разделения социального и природного, становится своего рода «техникой», контролирующей нашу природу, устраняющей аффективность тел, заменяя ее производительностью душ (ответственностью, моралью). Так возникает страдание, которое перестает быть нашим опытом существования, а становится пугающим образом. Культура отдаляет от нас страдание, боль и смерть, но постоянно апеллирует к ним как к чему-то абсолютно негативному. Единственным оправданием присутствия их в мире становятся или ценности веры (и в этом огромная сила христианства, сумевшего, как писал Ницше, мобилизовать эти «негативные силы»), или секуляризованные ценности политики. Последние в сегодняшнем мире доминируют.

Теперь, заново возвращаясь к вопросу об экранном насилии, мы можем сказать, что сам этот вопрос продиктован тем духом *imitatio*, в котором насилие уже присутствует в качестве определенной политики образов. Для этой политики проявление агрессии — лишь одно из тех многих аффективных проявлений жизни, которые требуют для себя — нет, не запрета, но — осуждения. Силы политики находятся в зависимости от агрессии и насилия, которыми подпитываются постоянно. Миметизм здесь носит двойственный характер: с одной стороны, «насилие неустранимо», в нем даже есть какая-то потребность, а потому образы страдающих тел не могут быть исключены вовсе, с другой — они постоянно наделяются негативными характеристиками, демонизируются, осуждаются.

Граница между позитивным и негативным насилием является крайне нечеткой, плавающей. Она контролируется господствующими ценностями (идеологией), политикой, нравственностью. Эта граница — театральная сцена, и на ней разворачивается представление, которое с помощью технологий отождествления и идентификации говорит нам: *смотри*, вот оно — *твое* переживание. И мы смотрим. И мы соглашаемся, и практически уверены в том, что переживание действительно «мое», что оно принадлежит «моему» телу. Так чувственность оказывается заложником политики, в которой образы страдающих тел выступают заместителем неподконтрольных власти желаний и переживаний. Эти образы не только репрезентируют насилие, демонстрируют его опасность и угрозу, но и отвлекают внимание, локализуя насилие в области природной агрессивности, скрывая насилие, исходящее от самого политического и социального порядка, принимающее форму «желаемых запретов», а порой и «сладких ограничений». Когда при очередном стандартном повороте мелодраматического сюжета у зрителя наворачивается слеза или когда улыбка ребенка в рекламе йогурта вызывает запрограммированное умиление, то мы присутствуем при той самой политике образов, контролирующей и формирующей нашу чувственность, которая насильственна не в меньшей степени, чем ею же созданные негативные образы агрессии.

## Силы и образы

«Возможно, все люди, самим фактом своего рождения, обречены испытывать насилие; даже если обстоятельства таковы, что сам человек не замечает это. Сильный, на самом деле, никогда не силен абсолютно, а слабый точно так же никогда не бывает абсолютно слаб, даже если никто из них не знает об этом. Чаще всего они отказываются замечать, что принадлежат одному и тому же роду: слабые не видят связи между собой и сильными и *vice versa*. Тому, кто обладает силой, кажется, что он не встречает никакого сопротивления, что в мире, окружающем его, ничто не способно вторгнуться в тонкий зазор между импульсом и реакцией, в тот интервал, где располагается рефлексия. Но где нет места для рефлексии, нет места для справедливости и благоразумия. Как следствие, мы видим, что человек оказывается заложником грубых и бездумных поступков»<sup>7</sup>. Так пишет Симона Вейль в «Илиаде, или Поэме Силы».

Попробуем же приблизиться к тем «силам», которые не стали еще насилием, а несут в себе некий элемент слабости и которые, по мнению Симоны Вейль, и являются основанием нашей мысли.

Разделив агрессию как природный элемент и насилие как некий социально-культурный феномен, мы фактически оказываемся лицом к лицу с целым миром туманного, непроященного существования нашей чувственности. В этом мире действуют силы, которые мы привыкли считать нашими эмоциями. Но в какой степени они «наши»? В какой степени мы можем доверять этим эмоциям, сложный конгломерат которых привычно именуется «душой»? Доверять в данном случае — значит отождествлять силы только с теми, которые в результате долгого культурно-исторического процесса стали властными. Или, что то же самое, онтологизировать господствующие в обществе в данный момент нравственные ценности. Однако, будучи поставленной максимально жестко, проблема насилия выходит за рамки нравственности, не исчерпывается ею, не может быть объяснена изнутри ее. Насилие и нравственность находятся в постоянной связи и нуждаются друг в друге. Нравственность утверждает себя через негативное описание сил агрессии, через выведение их на сцену в режиме устрашения и имитации, через создание эффекта присутствия этих сил в «душе» («внутри нас») в виде неясных случайных желаний, нам самим неподконтрольных, а потому требующих внешнего упорядочивания — социальной власти. Фрейд попытался преодолеть этот момент субъективации желаний, введя понятия *libido* и «инстинкт смерти» как способ описания пространства, где располагаются силы противодействия тому властному порядку, который устанавливает *super-ego*. Это был очень важный шаг на пути к бессознательному как возможному ненасильственному языку описания мира желаний и аффектов. Но это лишь одна из попыток отделить силу от власти, а образ от представления, за-

дача которой высвободить подавленные силы желания, обойти те образные и языковые схемы, которые кажутся нам «собственными».

Характерна в этой связи попытка Фрейда символически анализировать сновидения, в которой фактически делается шаг к немиметическому образу. Этот образ располагается не столько в сфере видимости (любая «видимость» уже навязана властными, насильственными дискурсивными практиками), сколько в зоне уходов от нее, в той парадоксальности фантазма, с которой до конца не может справиться никакая рационализирующая интерпретация. Или, говоря иначе, там, где темнота сновидческого образа (и желания) получает для себя абсолютно стереотипичный (постоянно повторяемый и разделяемый многими людьми) элемент языкового описания. И в том и в другом случае насилие не способно провести свою властную логику до конца — завершить образ человека как самосознающего субъекта, обладающего техникой контроля над «собственным» телом (страдающим или наслаждающимся). Тело начинает мыслиться как набор разноречивых симптомов, в которых силы желания и ценности (социально сформированного «я») не могут примириться друг с другом. Такое тело не может быть собрано в образ, быть «произведением» политики образов, оно принципиально «безнравственное» и принципиально «несобственное». Оно — источник иных образов, где культурные силы отождествления, идентификации и представления оказываются уже не властными. Именно оно постоянно желает «видеть» те самые образы, которые заклеены социальной психологией как вредные и опасные.

Образы насилия несут в себе помимо миметизма очень важный катартический момент, «очищение» через ситуацию ужаса и сострадания (по Аристотелю). При этом «ужас» есть нечто непредставимое, выходящее за рамки обыденного социального существования, не подвластное никаким силам, действующим в рамках политики *imitatio*. Однако катарсис древнегреческой трагедии принципиально отличен от тех шоков и переживаний, что сопутствуют сегодняшнему зрительскому восприятию. Прежде всего трагедия не пессимистична и не драматична в современном понимании. В ней есть дионисийское утверждение жизни, приятие, а не отрицание страдания, ужаса, бессмысленности рока. Именно о таком трагическом искусстве Ницше писал, что оно «дано нам, чтобы мы не сошли с ума от истины».

Смысл сил, противостоящих властным силам, и образов, сопротивляющихся представлению, именно в том, что они открывают нам заново «позитивность бессмысленного», содержащуюся в греческом катарсисе и постоянно вытесняемую рационалистической культурой. Эти силы заново реанимируются в образах кинематографа, возвращающего архаическую (до-субъектную) невосприимчивость к жестокости, поскольку последняя была одним из необходимых условий социальной общности,

построенной вокруг первичного вытесненного насилия — непредставимого, но символически постоянно воспроизводимого в культуре, «убийства бога». Так, Рене Жирар считает, что жертвоприношение становится ритуальным вследствие вытеснения изначальной жертвы<sup>8</sup>, а Николай Евреинов возводит истоки театральной сцены и всей культуры представления к зрелищу казни, связывая современную культуру и варварство непосредственно<sup>9</sup>. По Евреинову, театр существует только для толпы, сколько бы он ни притворялся искусством. В еще большей степени это можно отнести к кинематографу, где граница сцены становится абсолютно подвижной (завладевая миром фантазмов современного человека), актеры — дематериализованными, а зрелище — общим.

Сегодня архаическое единение реализуется политикой в риторике насилия, в абсолютизации миметических процедур дознания истины (представление) и исчисления желания. Однако в это пространство вторгается кинематограф с его фантазматической реальностью, которая постоянно соотносится нами с окружающим миром и постоянно не соответствует ему. Избежать этого эффекта, называемого психологами *double bind*, невозможно, поскольку в основании его лежат те силы означивания (придания смысла), которые и формируют самого субъекта восприятия («я»). Но поскольку они слабы, то последний уверен в том, что «производит» эти силы из самого себя. Задача же состоит в том, чтобы найти образы, где такое восприятие становится менее значимым, где обнаруживается иная возможность субъективности. Или, возвращаясь к сказанному ранее, пока еще (всегда «пока еще») *слабая* сила, но располагающаяся в зоне открытой аффективности (между стимулом и реакцией), там, где еще нет никаких образцов, там, где начинается, согласно Симоне Вейль, сама мысль.

### Образы ненасилия

Когда речь заходит о ненасилии, то сразу же возникает ряд персонажей, с которыми накрепко ассоциируется это понятие, понятие уже политизированное. И это не случайно, поскольку такие идеологи ненасилия, как Лев Толстой, Ганди или Мартин Лютер Кинг, были фигурами не просто социально активными, но и вовлеченными в политику. Потому вовсе не случайно, что ненасилие стало своеобразной идеологией политического сопротивления. Попробуем взглянуть на проблему ненасилия в несколько иной перспективе, а именно в перспективе того самого миметизма, лежащего в основании практически всех социальных, культурных и политических действий. Власть мимесиса, и в частности языка, столь велика, что она апроприрует в том числе и все способы сопротивления ему. Под именем «ненасилие» пока обозначим ту область, где *не* будут задействованы негативные силы (то есть силы, стремящиеся быть власт-

ными), а где действуют *только* слабые силы, ценность которых не очевидна, а возможный смысл — опасен. Говоря «только», мы имеем в виду, например, ту «хитрость» христианства, которая заключалась именно в том, что оно показало, какой силой может обладать «слабость», что умирающий слабый бог оказывается сильнее могущественных богов античности и грозного ветхозаветного бога. Значение христианства состояло, среди прочего, в том, что закону насилия был противопоставлен закон любви, который тем не менее лишь указал на возможность ненасильственного действия, но постепенно сам стал заложником религиозной риторики, политики образов, нивелировавших «слабость» как возможную ценность, превративших ее в еще одну негативную силу. Свидетельством тому является один из ключевых насильственных элементов христианства — понятие греха<sup>10</sup>. Освободить ненасилие от идеологических коннотаций — это значит, в том числе, отделить его от христианства.

Ненасилие — это не то, что противостоит насилию, только в этом случае оно может быть чем-то иным. Это первый и самый важный момент, который заставляет нас иметь дело не с тем, что нам представляется очевидностью (очевидности чувства и мысли — те ценности, которые закреплены культурой, стали ее стереотипами, сколь бы рафинированными они себя ни представляли). Очевидности — элементы насилия, где бы они ни располагались, в области чувственности или в области аргументации. Они диктуют нам политику мимесиса, способа представления истины. Господство представления — насилие в гораздо большей степени, чем те «образы насилия», с которыми в рамках этого идеологического режима ведется борьба. Борьба, как говорилось выше, вовсе не случайная, а участвующая в утверждении и производстве требуемых ценностей. Продолжая эту линию рассуждений, можно сказать, что искусство прошлого (ориентированное на образы прекрасного и возвышенного) — насилие в гораздо большей степени, чем многие шокирующие опыты современных художников.

Логика ненасилия такова, что здесь не ведется борьба с насилием, здесь не совершается отказ от использования силы вообще. Просто осуществляется выбор в пользу невластных сил, действие которых, казалось бы, обречено на неудачу, которым либо отказано в разумности, либо за ними закрепился ярлык утопичности. Для этой логики не существует «образов насилия», а сама проблема насилия на экране выглядит или надуманной (в частном доверии непосредственному восприятию), или крайне прагматической (при захваченности социальными силами господства). Можно сказать, что если и есть какой-то элемент противостояния, то он очень условно может быть описан как противостояние риторике. Ненасилие всегда — некоторое практическое действие, которое неразрывно связано с противоречием: ненасилие пользуется языком, который целиком захвачен насилием. Но использование языка здесь неизбежно

критическое, направленное в сферу внеязыковую, в сферу, где совершается действие, несущее в себе возможную инновацию, предполагающее будущее изменение и самого языка, и господствующих ценностей, и самой нашей чувственности.

Именно поэтому хрестоматийный глаз, разрезаемый Бунюэлем в «Андалузском псе», как и многие другие эпатажирующие сцены мирового кинематографа, имеет определенную связь с *логикой ненасилия*, а порой, возможно, эта связь важнее, чем видимое насилие. Конечно, мы далеки от того, чтобы считать любую жестокую сцену проявлением ненасилия. Напротив, большинство из них как раз пользуются той потребностью в насилии и его риторическом осуждении, которая неявно диктуется властным дискурсом. Разграничение здесь напрямую связано с вопросом о месте ненасилия в образе. А точнее, с вопросом, где же те образы ненасилия в мире господства образов-представлений и как мы их можем выявить? Конечно, избегая миметизма и представления, они уклоняются от прямого на них указания. Они сродни электронному облаку, в котором электрон никогда не может быть увиден, схвачен восприятием. Так и ненасилие противостоит нашему восприятию, сформированному как уже властная деспотичная структура в отношении к миру. Эммануэль Левинас мог бы сказать, что ненасилие требует от нас не восприятия, а восприимчивости. В этом языковом смещении обнаруживается тот рефлексивный зазор, позволяющий уловить важное различие. Восприятие всегда «наше», всегда центрирует мир вокруг нас. Восприимчивость имеет отношение к тому, что мы не в состоянии присвоить, к шоку, аффекту, вместе с которыми в «наш» мир входит *другой*, радикальный в своей инаковости, то «единственное существо, которое», говоря словами Левинаса, «я могу хотеть убить»<sup>11</sup>.

В этом смысле показателен фильм братьев Дарденн «Сын», где первичное насилие (совершенное убийство) вынесено за рамки визуального ряда картины: Оно структурирует, стереотипически собирает нарратив фильма, заставляя зрителя ожидать ответной жестокости (мести). Нехватка страдающего тела становится тем очевидней, что на первый план выходит другая сторона — коммуникация тел, данная режиссерами в показе обыденного совместного труда предполагаемых убийцы и жертвы: В этом труде рождается микрообщность, где сам труд становится местом коммуникации, а не эксплуатации, где из слабости и пассивности естественно рождается этический жест как невидимая миру инновация. Герой не убивает не потому, что следует заповеди «не убий» (так бы все свелось к моральной риторике), а потому, что не может следовать стереотипу мести до конца, хотя последний и структурирует все его действия. Когда можешь убить, и даже должен (что совсем не редкость в мире господства заповеди «не убий»), но не делаешь этого, то совершаешь инновационный поступок. И такого рода этическая инновация не имеет отно-



шения к нововременному культу «нового», поскольку эта инновация вводится не активностью субъекта, а его пассивностью, граничащей с преодолением субъективности. (Мысль как синоним инновационного поступка, таким образом, и есть восприимчивость к другому, берущая свое начало именно в аффективной коммуникации тел.)

Конечно же, речь здесь идет не только о заповедях, но и о многих клише. Ненасилие не разрушает стереотипы, не отказывается от них, но открывает в них иное измерение, то, благодаря чему они стали стереотипами, то есть зонами человеческой общности в восприятии. Так фактически социальный план господствующих стереотипических образов переводится в коммуникативный. Последний имеет отношение уже скорее к некоторой «природной» (дионисийской, коммуникативной) общности совместного существования людей (других друг другу), нежели к их социальной и политической связанности (где они такие же, как все). Здесь мы возвращаемся к «порядку тел», контролируемому властью. Коммуникативные ненасильственные образы принадлежат именно этому порядку, но в своем действии оказываются уже неподконтрольны. Когда Лев Толстой «теоретически» пишет о душе как источнике, откуда можно извлечь саму спасительную идею ненасилия (в статье «Царство Божие внутри вас...»), то он гораздо дальше от собственных «практических» действий, где идея ненасилия не звучит прямо, таких, как его перевод Евангелия или статья «Что такое искусство?». Когда в последней он отрицает за классической музыкой (и прежде всего, кстати, за музыкой Бетховена) право иметь отношение к искусству, то он вторгается в область стереотипов, от которых сам не свободен. Он пишет, что, когда звучит музыка Бетховена, ему самому хочется плакать, но именно на этом основании он занимает критическую позицию: подобная музыка контролирует нашу чувственность, навязывая нам волю правящего класса. В этом отношении проявлен радикальный толстовский анархизм: нельзя присваивать себе даже «собственное» тело, «собственный» поступок. Поступок по определению *несобственный*, поскольку находится в коммуникативном отношении к тому *другому*<sup>22</sup>, в котором политика нас заставляет видеть «зло». Непротивление (этот толстовский вариант ненасилия) можно рассматривать как один из способов «становления другим», открывающий имманентность существования как исток любой возможной трансценденции (в отличие от тех норм и ценностей, которые заданы обществу в качестве «изначально» трансцендентных).

Сегодня в образах кинематографа нам открывается мир имманентного существования, возможно, даже в большей степени, чем в практике повседневной жизни. Эти образы возвращают нам в том числе и то, за чем мы отказались видеть хоть какую-то ценность. Образы кино возвращают элементы архаической общности, а через нее — логики жертвоприношения и дара. Только возвращение это происходит либо в стертом

виде, где наши желания растворяются в клише, либо в шокирующих образах насилия.

Ненасильственные образы открывают возможности изменения характера нашего языка, возможности распознавания в языке иных сил. Зачем это нужно? Ну хотя бы затем, чтобы разделить боль и ее предъявление, террор и образы террора, в которых насилие постоянно отождествляется с «естественным законом». Обнаружить в терроре слабость и жертвенность уже не так мало, чтобы чуть-чуть изменить мир, где господствует право сильного.

# Кино и мышление

*Первый комментарий к Жилю Делёзу*



Две книги о кино одного из крупнейших современных философов Жюль Делёза, вышедшие с разницей в два года в середине восьмидесятых годов, первая из которых называлась «Образ-движение», а вторая — «Образ-время», и составившие таким образом двухтомник с общим названием «Кино», и по сей день имеют весьма неопределенный статус. Они, с одной стороны, представляют большую трудность для историков и теоретиков кино, поскольку у концепции Делёза мало точек соприкосновения с тем, что до сих пор делалось в этой области знания. Конечно, почти все фильмы, с которыми имеет дело французский философ в своем исследовании, хорошо известны не только специалистам, но и широкому кругу синефилов; конечно, киноведческая литература не охвачена Делёзом достаточно полно. Однако даже предъявленное им количество фильмов и работ о кино кажется избыточным для статусного философа. Делёз несомненно был увлечен кинематографом, очарован им. Несомненно и то, что дело вовсе не в количестве просмотренных им фильмов, что трудности историков и теоретиков кино в понимании Делёза начинаются с того, что всё, сделанное ими за многие годы, оказывается чем-то очень частным и незначительным: не только исторические периоды, школы, направления, но и основные технические понятия (монтаж, крупный план, план-эпизод, тревеллинг и т.п.) обретают в этой работе достаточно непривычные интерпретации. К тому же читателя все время не покидает ощущение, что дело вовсе не в фильмах, что философ занят работой, где фильмы, имена режиссеров, столь значимые и ценимые всяким историком кино, не более чем случайности, пусть даже великолепные (порой Делёз не может скрыть за теоретичностью текста своего восхищения отдельными фильмами и режиссерами). Мы привыкли мыслить историю кино как серию значимых имен. Для Делёза же существуют кинематографические события, которые не принадлежат отдельным фильмам и не открываются отдельными кинематографистами. Эти события находятся в сфере образности современного человека, идущего в кинотеатр и смотрящего фильмы не ради знания, а для собственного удовольствия. В результате история кино, по Делёзу, предстает историей событий восприятия (или, точнее, событий, изменяющих сам характер восприятия), спровоцированных развитием кинематографа. Это лишь некоторые из причин, по которым современная кинонаука до сих пор не может приспособить Делёза для своих нужд, хотя с каждым годом появляется все больше исследований, ему посвященных, а скепсис в отношении этого фундаментального труда давно сменился на пиетет.

Не меньшие трудности при чтении этой книги подстерегают и профессиональных философов. То, что им придется столкнуться с бесконечными ссылками на кинокартины, которые они не видели, с кинотерминологией, которую они вовсе не обязаны знать, — это лишь одна, и не самая большая, проблема. После скандального «Анти-Эдипа», написанного Делёзом в соавторстве с психоаналитиком Феликсом Гваттари, такого рода затруднение не есть нечто раздражающее. Гораздо важнее другое: развывая на примере кино собственные философские взгляды, Делёз отходит от терминологии, разработанной им в предыдущих книгах. Понятная система создается здесь на наших глазах, и философского багажа для понимания ее формирования оказывается явно недостаточно. Именно опыт кинозрителя с необходимостью включен в построение той логики, которую предлагает Делёз и которая касается ключевых философских проблем — проблем восприятия, языка, субъективности и — главное — времени. Это вовсе не значит, что для понимания работы Делёза надо обреченно плестись в кинозал и бесконечно просматривать немые, черно-белые, цветные, экспериментальные и развлекательные фильмы, впитывая некий «опыт кинозрителя». Вовсе нет. По Делёзу, мы в нашем сегодняшнем мире уже наделены этим опытом, несмотря на то что не видели все «шедевры» мирового кино. Тип образности, сформированный кинематографом, стал неотъемлемой частью нашего современного восприятия, ориентированного на медиасреду. Однако, похоже, он не может быть постигнут изнутри философии, все больше ощущающей свои границы, все пессимистичней настроенной в отношении собственного будущего. Именно выход за рамки философии, попытка взглянуть на нее извне, осуществляется Делёзом в двухтомнике «Кино», и именно этот теоретический жест требует наибольшего напряжения, ибо, может быть впервые в истории философии после Ницше, мы становимся свидетелями попытки отыскать место философии «по ту сторону» ее границ, границ, которые сама философия ощущает постоянно, а в XX веке особенно.

Кто же тогда идеальный читатель этой книги Делёза? Конечно не тот, кто хочет узнать о кино нечто новое, что может сообщить философский подход к нему. И не тот, кто ищет оригинальности мысли в самом обращении к такому нехарактерному для философа материалу, как кино. Скорее всего, «Кино» — книга *практическая*, книга-опыт, которая способна *учить*. Учить и кинематографистов, и теоретиков, и философов именно доверию к опыту, который неочевиден, к восприятию, которое не вполне принадлежит нам, к знанию, которое кажется всегда недостаточным. Сам Делёз, говоря об изменяющемся в современном мире отношении между словами и образами, называет эту ситуацию «педагогикой перцепции», противопоставляя ее господствовавшей ранее и до сих пор крайне влиятельной, но распадающейся на наших глазах «энциклопедии мира». И можно с уверенностью сказать, что «Кино» несет в себе этот воспита-

тельный заряд. Педагогика перцепции или, если угодно, обучение восприятию — вот тот важный посыл, который рождается из столь проблематичного контакта философии и кино. Восприятие не разделяется здесь на чувственное и интеллектуальное, а задача автора не сводится к тому, чтобы научить философа смотреть кино, а кинематографиста думать. Делёз исходит из презумпции такого сосуществования этих восприятий, при котором одно немислимо без другого. Мы послушно следуем за собственными привычками, воспринимаем то, что привыкли воспринимать, знаем то, что «прочли» в энциклопедии мира. Действительно, как читать подобную книгу, если этих фильмов нет в памяти, если они невидимы? И что дает знание всех этих имен, фильмов, кадров, сцен, эпизодов, которые можно знать, помнить, представлять заново в собственной памяти? Что дает это, если всякий раз мы натываемся на то, что точность представления ничего не стоит, что она включена в игру иных образов, где уже не важно, насколько вы хорошо помните фрагмент из фильма (из того ли фильма? тот ли фрагмент?). Внимание фактически смещается в сторону неких смутных, нечетких образов, удерживаемых на периферии восприятия, образов, никак не могущих предстать изображением чего-то.

Итак, читатель делёзовского «Кино» — тот, кто готов к смене характера перцепции, к опыту иного типа, не отличимому от всегда неясных оснований мышления, тот, кто рискует расположиться в области, где привычки мышления и восприятия должны уступить место образам, для которых еще нет территории, ибо они располагаются вне пространства власти языка и активности субъекта.

Мимо этого не может пройти и искушенный читатель, знающий не только философию (включая труды самого Делёза), но и весь визуальный кинематографический слой книги. Впрочем, это мнимая искушенность, создающая иллюзию понимания лишь на время. Ведь проблемы остаются теми же, если даже не большими, ибо из ситуации знания труднее совершить тот поворот опыта восприятия, к которому приглашает Делёз. В этом случае надо не только пройти путь расставания со зрительными образами конкретных фильмов, доверившись прежде всего тем связям, которые устанавливает между ними философ, но, и это особенно трудно, преодолеть искушение сопоставлять то, что делает Делёз в этой работе, с тем, что им уже сделано в других книгах, что по-своему «освоено» современной философией, многократно откомментировано и стало фактом знания.

Конечно, было бы смешно отрицать зависимость того, что делает Делёз в «Кино», от его прежних концепций, наиболее ярко представленных в книгах «Различие и повторение» и «Логика смысла». И сам Делёз нет-нет да и обращается за помощью к понятиям аффекта, смысла, события, становления, развивавшимся им ранее. Но в данном случае Делёз, пожалуй, не производит эти понятия, не обосновывает их, не указывает

на те отличия от философской традиции, которые он в них пытается зафиксировать, а пользуется ими, причем так, чтобы с их помощью переосмыслить саму ситуацию кинематографического восприятия. Но почему именно «кинематографического»? Почему именно кино удостоилось такой чести? Что такого особенного произошло с вхождением в нашу жизнь именно этой технологии производства образов?

Чтобы ответить на эти вопросы, надо помнить, что Делёз — ницшеанец, один из немногих последовательных ницшеанцев после Ницше. Его основное устремление — продолжить философию в ее «несвоевременности», найти ее место там, где она еще не успела обрести некую «реальность» в качестве основания (ведь именно эта вводимая философами «реальность как таковая» есть, по Ницше, то, что неявно уже сконструировано «высшими ценностями»). Кино мыслится Делёзом именно как стихия движения и изменчивости, и в этом оно близко ницшевской «воле к власти», понимаемой как движущее различие, стирающее противопоставление господства и подчинения, силы и слабости, утверждения и отрицания. «Воля к власти» есть само *становление*, то, что позже Делёз будет описывать как «план имманентности».

«...Очень важно избежать искажения смысла в понимании ницшевского принципа воли к власти, — пишет Делёз. — Принцип этот не означает (по крайней мере, изначально), что воля *хочет* власти или *вождеет* господства. Если толковать волю к власти как “вождеделение господства”, это значит подчинять ее установленным ценностям, во власти которых определять, кто может быть “признан” самым могущественным в том или ином случае, в том или ином конфликте. В подобном толковании нет понимания того, что воля к власти означает пластический принцип всех наших ценностных суждений, скрытый принцип создания новых, еще не признанных ценностей. Природа воли к власти, по Ницше, — не в том, чтобы вождеделить, не в том даже, чтобы *брать*, но в том, чтобы *творить* и *отдавать*»<sup>2</sup>.

Итак, кино — своеобразный материальный эквивалент ницшевской «воли к власти», место, где растворяется философия, взыскующая смысла, где выходят на поверхность смутные образы, еще не закрепленные в изображении, не обладающие никакой ценностью. Эти образы захватывают нас, очаровывают, возвращают нам реальность, но это не реальность «как таковая», а реальность желаний, тех сил, что вступают в отношения друг с другом и порождают власть как абсолютное желание (а не только как абсолютизированное Гегелем «желание признания»). Но именно потому, что материя кино есть пространство *отношения сил* перцепций (интенсивностей), аффектов и желаний, незначительных (не имеющих ценности) настолько, что они не могут быть опознаны субъектом восприятия в качестве таковых, а, напротив, в своем взаимодействии формируют самого этого субъекта по определенным правилам, — имен-

но поэтому кино есть не просто «возвращение реальности», не просто ее точное воспроизведение, но такое возвращение, когда возвращается только частное, только отобранное желанием, или, как говорил Ницше о «вечном возвращении», — «избирательное Бытие». Можно сказать, в кинематографе возвращается только та реальность, которая фиксирует мир в становлении.

Именно поэтому Делёз никогда не говорит о кино как ожившей, начавшей двигаться картинке, а сразу начинает с того, что кино открывает особый тип образов — образы-движения, не сводимые ни к какому изображению, а располагающиеся в пространстве *между* изображениями, фиксируемыми естественным человеческим восприятием и находящимися за рамками данного типа восприятия<sup>3</sup>. Представление о кино как движущейся картинке неявно предполагает, что реальность здесь находит свой дубликат, свою копию, восприятие которой устроено по законам естественного восприятия. Для Делёза реальность, «возвращенная» кинематографом, диктует иной тип восприятия, иной опыт, который становится достоянием каждого, — опыт виртуализации. Именно благодаря кинематографу «виртуальное» оказывается не противопоставленным «реальному», но его составной частью.

В кинематографе мы имеем дело с такой образной системой, которая не сводится к традиционным системам представления, с набором образов, которые виртуализуют реальность. До сих пор удел именно философии и, в меньшей степени, искусства состоял в виртуализации реальности. Тотальность кинематографической виртуализации ведет за собой Делёза, и потому именно в кино он находит возможность «возвращения философии» как раз в тот момент, когда она постоянно рефлексивует собственную смерть. Но у этой философии уже иной субъект. Субъект, открытый силам, захватывающим его, открытый «воле к власти»<sup>4</sup>. Это уже не субъект восприятия, способный производить образы, а субъект, открытый воздействию образов настолько, что они перестают требовать воспроизведения, оставаясь единичными, повторяясь случайно, создавая смысл-событие в акте этого случайного повторения.

Итак, кино — это такая система, которая не просто требует иного типа восприятия, но меняет сам характер опыта. Надо сказать, что на это обратили внимание еще на заре кинематографа Вальтер Беньямин и Зигфрид Кракауэр. И тот и другой увидели, что кинематограф формирует собственного субъекта восприятия, и этим субъектом является уже не «я» (психологизированный субъект), а масса. Последняя как субъект восприятия несводима к пониманию субъективности, сформированному Новым временем по принципу картезианского *cogito*, когда произошло отождествление понятий «я» и «субъект», когда неотъемлемыми характеристиками субъекта стали активность и способность к представлению (к производству и воспроизведению образов-представлений). Характери-

зую восприятие кинозрителя, Беньямин пишет о том, что это восприятие не ограничивается только оптикой, что «развлекательное расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия»<sup>5</sup>. И далее: «Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино»<sup>6</sup>.

Именно «несобранный» (неиндивидуализированный) субъект становится предметом внимания Жюль Делёза, а его «Кино» оказывается своеобразной теорией восприятия такого субъекта. Беньямин и Кракауэр рассматривали его как отдавшего свою субъективность массе. Мы же можем сказать, что этот субъект ориентирован не на индивидуальное восприятие, а на ту его область, которая отдана «всеобщей сообщаемости знания и удовольствия» (Кант). Такой субъект лишен индивидуально-психологических характеристик, а потому и теория восприятия должна быть депсихологизирована. Вопрос, однако, заключается в том, каков тот путь депсихологизации, который бы позволил приблизиться к силам, отношения между которыми составляют план имманентности кинематографа.

Для Делёза, правда, это лишь частный вопрос, один из многих, где он приближается к кинематографу как особому средству выражения, план имманентности которого отвечает уже иному характеру субъективности. Теория образов, описывающая этот план имманентности, призвана зафиксировать появление такого нового (деиндивидуализированного и депсихологизированного) субъекта восприятия.

Путь депсихологизации философии в XX веке тесно связан с феноменологической традицией. При этом многочисленные попытки феноменологического анализа кинематографа постоянно сталкиваются с проблемой *движения*. Подвижность, изменчивость кинематографических образов, их постоянное ускользание от схватывания, детализации и анализа создают большие сложности для феноменологии, которая ориентирована на укорененность субъекта в мире, на изначальный перцептивный опыт, позволяющий сознанию стать «сознанием *чего-то*», то есть расположить мир вокруг себя так, что любой сколь угодно нереальный образ (а это всегда образ, порожденный сознанием) участвует в мире, раздвигает его горизонт.

Статика феноменологии, где единственно возможное движение — это соединение в последовательность редукционистских жестов, приводящее к центру — нередуцируемому опыту бытия-в-мире, вступает в конфликт с кинематографом именно потому, что кинематографическое движение не имеет закрепленности в мире феноменов. Делёз указывает на то, что кино ацентрично, а кинематографические образы уже не выстраиваются вокруг какого-либо частного опыта, поскольку сами не произведе-

ны никаким опытом. С изобретением кино, как пишет Делёз, «уже не образ становится миром, но мир — собственным образом»<sup>7</sup>.

Судя по всему, и Гуссерль, и Хайдеггер ощущали некую «угрозу», исходящую от экрана. Не случайно они игнорируют кино как объект исследования. Мерло-Понти, пытаясь выявить кинематографические гештальты, приходит к выводу, что здесь пролегает граница, за которой начинается «новая психология», но для философии, по его мнению, кино все-таки «ложный союзник». Анализы Ингардена фактически сводят кино к изобразительной «музыке феноменов» (воплощению чистой интенциональности). Сартр в книге «Воображаемое» обошел кинообразы стороной. Важный шаг делает Ролан Барт, когда, анализируя Эйзенштейна, вообще элиминирует физическую составляющую движения, рассматривая фотографии (отдельные остановленные кадры, в которых, по его мнению, проявляется «сущность фильмического»), где пытается обнаружить изменчивость самого знака. Но и он в книге «Camera lucida», разрабатывая оригинальную аффективную феноменологию, пишет, что фотография кажется ему более философичной, чем кинематограф: «...Не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза — в противном случае, вновь их открыв, я уже не застаю того кадра. Кино побуждает к постоянной прозорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа...»<sup>8</sup>

Для Делёза же определенная нерелексивность кинематографа является продуктивной именно в освоении новых возможностей философской мысли. Его поворот — от мысли о сущности к движению, к непрестанному становлению, к возвращениям, повторам, ритуальным, к изменчивости, с которой не справляется феноменология. Всякий вопрос о сущности фильмического с неизбежностью приходит к приоритету связи между образом и изображением перед другой — между образом и движением. Образ-изображение, то есть образ «чего-то», того, что *есть*, и обязан быть феноменологически приоритетным, поскольку именно с его помощью можно мыслить кинематограф как некую форму восприятия мира. Поэтому движение оказывается здесь еще одним вариантом изображения: всегда видимым, воспринимаемым, предполагаемым, представленным, актуализованным в момент его восприятия зрителем здесь и сейчас.

Идея Делёза состоит в том, что образ в кинематографе формируется не изображением движения, но таким движением, которое не в состоянии сформировать образ в качестве представленного, в качестве образа-изображения, образа-представления (а на последний всегда опиралось искусство, и с ним же имеет дело феноменология).

Что же это за движение, порождаемое кинематографом и определяемое Делёзом как образ-движение? Как вообще возможно говорить о нем, зная, что сам язык является мощнейшим поставщиком образов-представлений? Ключевой фигурой в формировании понятийного языка

Делёза становится Анри Бергсон. Уже в книге «Бергсонизм»<sup>9</sup>, написанной в середине шестидесятых, он формулирует некоторые положения, которые получают в «Кино» неожиданное предметное воплощение. Прежде всего это касается бергсоновской теории образа, развиваемой им в книге «Материя и память», теории, оказавшейся слишком радикальной даже для самого Бергсона.

«Материя и память», написанная в 1896 году, то есть в то же самое время, когда появились первые ленты братьев Люмьер, явилась, как показывает Делёз, теорией кинематографического восприятия *до* кинематографа. В ней Бергсон предложил совершенно неожиданный подход к проблеме образа, попытавшись рассматривать его как изменчивость-в-себе, как способность к самодвижению. Мысль Бергсона вплотную подошла к понятиям, готовым овладеть движением, но так и осталась нереализованной. Бергсон не ощутил тех потенциалов, которые несла в себе его теория. Он прошел мимо возможности применить ее к кинематографу. Более того, в «Творческой эволюции» (1907) он проводит аналогию между кинематографом и рациональным мышлением: и в том и в другом случае жизнь воспроизводится механически, кадром; реальное дление, движение самой жизни, подменяется механической абстракцией времени. В главе «Кинематографический метод» он приводит кино лишь как пример фотографии, искусственно приведенной в движение и создающей иллюзию реальности, подобно тому как наша научно-рациональная мысль постоянно пытается подменить собой жизнь в стремлении соответствовать материи<sup>10</sup>.

Совсем иная картина предстает в «Материи и памяти», где проводится последовательная критика «естественного» положения, согласно которому вещи принадлежат нашему сознанию в качестве образов (образов вещей). По Бергсону, образы не есть образы «чего-то», они просто *есть*. Он отделяет образ от зрения (и представления). Образ принадлежит самой материи, он формируется в вещах, а не в психике, и именно благодаря им (образам) возникает ситуация видения. Мерло-Понти высказался по этому поводу так: «Никогда еще не замыкался круг между бытием и Я, так чтобы бытие “для Я” было зрителем, а зритель существовал “для бытия”. Никогда еще не было описано первозданное бытие воспринятого мира. Раскрывая его вслед за рождающейся длительностью, Бергсон отыскивает в сердцевине человека досократический и “дочеловеческий” смысл мира»<sup>11</sup>. Такой смысл мира никак не вписывается в картезианство, поскольку здесь «я» теряет свою способность к самоидентификации. Бергсон показывает, что целый пласт нашего существования — память — является источником тех образов, полнота которых не схватывается картезианским «я», существующим только в настоящем времени.

Делёзианская «виртуальность» возникает в тесной связи с теорией памяти Бергсона. В логической системе Делёза эта «виртуальность»

противостоит не «реальности», а «актуальности». Противопоставление виртуальности и реальности возникло из ложного понимания прошлого как того, чего *уже нет*, из смешения бытия и бытия-в-настоящем. Пласт образов-воспоминаний, открытый Бергсоном, подсказывает нам, что, скорее, нет настоящего. Оно находится в чистом становлении — всегда по ту сторону «я». В этом смысле оно действует, оно активно, оно актуально. Актуальность же прошлого приостановлена. Но, как пишет Делёз, «не приостановлена в бытии». Оно не активно, но оно *есть*. Такое воспоминание не имеет психологического порядка существования, поскольку психологическое — это всегда актуализированное настоящее. Через «чистое воспоминание» Бергсон описывает бытие как таковое, где прошлое для него — онтология, а бытие — невспоминаемое, актуализующееся в разного рода «психологизациях»<sup>12</sup>.

Для Делёза кино не просто ацентрично, в нем не просто отсутствует точка укорененности, которая была ранее закреплена за субъектом. Кино — это мир, где образ обретает движение, становится образом-движением. Именно в освоении кинематографом образов-движений видит Делёз историю развития кино. Это не история фильмов, школ и направлений, не история изобретения приемов киноповествования. Это другая история. Делёз называет ее «естественной», сравнивая развитие кино с развитием биологического вида. Естественная история-кино строится на открытии той изменчивой материи, что составляет план имманентности кинематографа. Это в каждый момент еще не проявленные «образы-в-себе», связанные в последовательности движения (их блоки, срезы, множества). Это не «образы чего-то», не образы вещей. Они *в* вещах, ведь свет, в делёзианском кинематографическом мире тождественный материи, еще не отражен и не проявлен, «взгляд находится в вещах, в образах-в-себе», а фотография, если таковая есть, уже впечатана внутри вещи для всех точек пространства»<sup>13</sup>.

Световая материя, а точнее — бытие-свет, имманентна кинематографу. Однако это только часть кинематографического высказывания. Другая его часть — язык.

В своей книге о Мишеле Фуко Делёз, анализируя его оппозицию «видеть» и «говорить», вводит понятие априорного света («нечто световое»), бытия-света. Это позволяет ему переосмыслить феноменологическое понимание «видимости», которое связывает Фуко с традицией, идущей от Хайдеггера и Мерло-Понти, «видимости», равнооткрытой и зрению, и слову. Делёз не противопоставляет свет языку, а связывает их воедино (в высказывании). Причем движется он в соответствии с тем, как сам Фуко преобразовал феноменологическое понимание языка, показав, что последний «содержит» слова и фразы, но не высказывания. Так же обстоит дело и со светом, который «содержит» объекты, но не видимости, и теперь последние уже не акты видящего субъекта, не то, что поставляет нам

зрение, но «мультисенсорные комплексы, выходящие на свет» (Делёз). Бытие-свет, таким образом, это то, что «только и способно соотносить видимость со зрением и одновременно с другими органами чувств, каждый раз следуя сочетаниям, которые сами по себе являются зримыми. Например, осязательное есть способ, с помощью которого зримое скрывает другое зримое. <...> “Виртуальная видимость” — “видимость за пределами взгляда” — преобладает над другими формами перцептивного опыта и не апеллирует ни к зрению, ни к слуху, ни к осязанию»<sup>14</sup>.

Кино — виртуальная видимость. Здесь наше чувственное восприятие уступает место иным перцептивным силам, которыми оказываются захвачены и мысль Бенямина о репродукции, и мысль Фуко, с кино прямо не связанная. Делёза без преувеличения можно назвать первооткрывателем этих новых сил, в которых субъект не только исчезает, но его исчезновение сигнализирует о возвращении мысли, слишком сильно зависевшей именно от *такого* (индивидуализированного) субъекта, о возвращении философии, и раньше (в Средние века, например) вполне обходившейся без *такого* понимания субъекта. Кино открывает нам возвращение мысли, забытой в эпоху господства субъекта. У Делёза оно оказывается «ближе» к мысли, чем фотография, и даже чем литература, почти совпадая с тем, как устроена сама мысль. Развитие же кинематографа (его «естественная история») идет по пути все большей виртуализации (наращивание световых, цветовых, звуковых и прочих эффектов), то есть по тому пути, где реальность мысли оказывается более ощутимой, чем та физическая реальность, которую кино якобы «повторяет»<sup>15</sup>. Именно здесь пролегает граница, отделяющая образ-движение от образа-времени.

Итак, «виртуальная видимость», «бытие-свет» — это то, что составляет план универсального становления, та материя, которую населяют образы-движения, или «подвижные срезы длительности» (Бергсон), противоположные неподвижным фотографическим срезам. Образ-время находится уже за пределами движения, вне рамок не только «естественного восприятия», но и той кинематографической перцепции, где действуют силы становления. Образ-движение еще связывается Делёзом с единством восприятия и реагирования, что влечет за собой выделение особых образов-перцепций (пространство-в-становлении), образов-действий (время-в-становлении), а также образов-аффектов, в которых движение абсорбируется. Возникающая в последнем случае видимая неподвижность («замороженное» движение, ожидание...) соединяет в себе восприятие и реакцию так, что оказывается явлен не просто некий привилегированный момент восприятия, но такой случайный момент, который и есть *сбытие* восприятия, составляющее «смысл» образа-движения.

«Событие восприятия» не есть нечто воспринятое, но «нечто», в чем восприятие оказывается за рамками воспринятого, вне эмпирического

и даже феноменального опыта. Событие восприятия есть невоспринимаемое субъектом. Оно не фиксируется в своей целостности, но дает о себе знать лишь в *сери* восприятий.

Природа кино (не сущность, а именно «природа» как процесс становления) такова, что движение создается последовательностью равноудаленных друг от друга кадров, то есть случайных моментов, каждый из которых невоспринимаем в своей особенности, но чья последовательность формирует образ, который уже можно потребить, соотнести с видимым, уподобить реальности. Кажется, что «природа» кино и его механика совпадают настолько, что именно благодаря этой последней порождается то особенное в образе, что было невозможно до этого, — образ-движение. Однако это будет так только в том случае, если мы поймем, что «случайные моменты» не есть остановленные срезы времени, не есть воспринимаемые изображения. Кинообраз формируется из невоспринимаемых интервалов, из тех промежутков, в которых образ не может стать изображением. Именно здесь проходит граница в понимании природы кино между Делёзом и Бергсоном, для которого движение в кино есть соединение неподвижных фотографических срезов-изображений, то есть моментов видимости, привилегированных для восприятия. И уж тем более вся эта технологическая проблематика не интересует феноменологию и психологию восприятия, которые начинают *с-уже* воспринятого, с видимого, с подобия реальности, с иллюзии реальности и т.д. Хотя зазор между случайным моментом, фиксируемым кинокамерой, и привилегированным моментом, выделяемым человеческим глазом, издавна интриговал теоретиков кино. Можно вспомнить полемику двадцатых годов между Вертовым и Эйзенштейном по поводу монтажа, в которой первый был апологетом «случайности», фиксируемой камерой независимо от человека, а второй настаивал на монтаже выделенных фрагментов восприятия, обладающих именно определенным изобразительным воздействием. Эти же проблемы, но в несколько снятом виде можно найти у Годара и Штрауба.

Даже феноменологически ориентированные исследователи, начиная с Бенямина и Кракауэра, явно или неявно опирающиеся на идеи фотографической природы кино, порой обнаруживают некую «странность» кинообразов: их нельзя остановить. Вырезанный кадр (фотограмма) обладает иным (дополнительным) смыслом, не считываемым в момент просмотра. Правда, то, что этот «смысл», который Барт называл «третьим смыслом», имеет какое-то отношение к кино, оказывается под большим сомнением, поскольку свой анализ Барт проводит именно на фотограммах из фильмов Эйзенштейна, режиссера, ориентировавшегося на «привилегированные» моменты<sup>16</sup>. С другой стороны, случайно вырезанный кадр почти всегда обладает неким отчуждающим свойством: он не похож на фотографию, ибо несет в себе нечто фотографически «акультурное»,



изобразительную неудачу. На это обращает внимание Жан-Люк Нанси, когда говорит, что «не существует практически никаких — практически, потому что их очень мало, — изолированных образов на киноплёнке — таких, которые образуют четкую фотографию...»<sup>17</sup>.

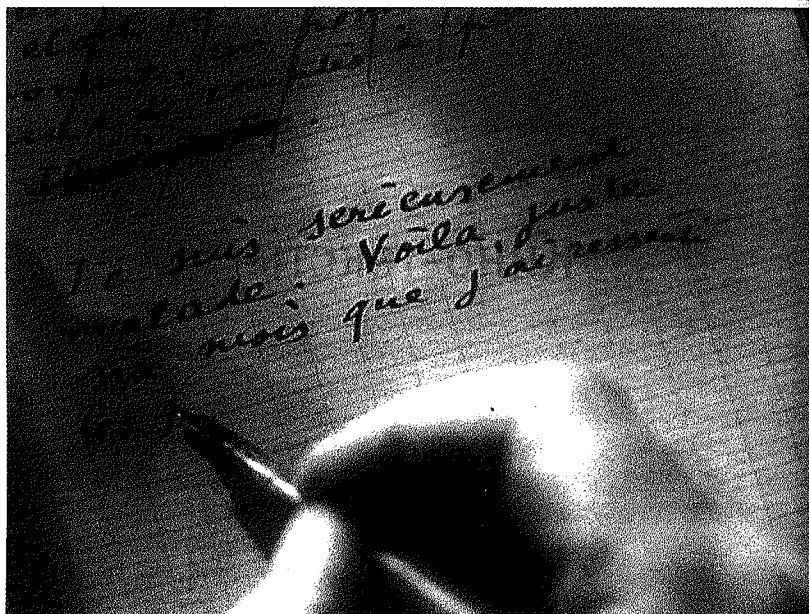
Движение, обнаруживаемое кинематографом и обнаруживающее иной тип образов, ускользает в каждый момент актуализации видимости, поскольку последняя всегда не случайна, всегда заранее предуготовлена системой образов-представлений и ожиданий образа в качестве изображения. Видимость утверждает присутствие восприятия как собственного, находящегося в наличии, принадлежащего сознанию, контролируемого инстанцией «я». Делезианская теория образа утверждает, что с появлением кинематографа мы получаем возможность иметь дело с восприятием не как с некоторой «вещью-в-себе», являющейся «темным», непроявленным основанием любой образности, но как с тем, что вынесено вовне; сегодня мы воспринимаем не по правилам нашей чувственности и нашего знания, но по правилам, сформированным кинематографом, по законам кадрирования, панорамирования, монтажа. То, что Делёз называет образом-движением, предполагает освоение всех этих правил, «педагогике перцепции», через которую проходит каждый, кто смотрит кино. И в этом смысле, являясь кинозрителем, «я» перестает быть воспринимающим субъектом, а становится «каждым», тем «некто» повседневности, в котором обнаруживает себя общность знания и удовольствия, бытие-с-другим, или, что в данном случае то же самое, *становление другим*.

Понятия кадра, плана и монтажа принципиально отличны у Делёза от того, что подразумевает под этим технология производства фильма и кинотеория. Для него это, прежде всего, понятия, которые совпадают с перцептами, их сформировавшими, и которые составляют план имманентности кино. Через них можно описать образ-движение как становление образа иным, как детерриториализацию образа; обнаруживающего различие в самом себе, поскольку уже «экран выполняет роль рамки, которая наделяет общей мерой то, у чего ее нет: ландшафт и лицо, части, у которых отсутствует общий знаменатель дистанции, выделенности, света»<sup>18</sup>. Во всех этих направлениях кадр обеспечивает детерриториализацию образа. Взаимодействие сил кадрирования и декадрирования, панорамирования и соединения планов, то есть всего того, что отсылает наш язык к некоей азбуке кино, все это позволяет найти место, откуда становится возможна речь об образе-движении и его составных частях — образе-перцепции (пространство-в-становлении), образе-действии (время-в-становлении) и, наконец, образе-эмоции, в котором движение становится абсолютно виртуализованным, бездвиженным в своей потенциальности, наподобие крупного плана лица, который всегда есть нечто большее, чем просто портрет, или блеска ножа, составляющих ту «часть события, которую его свершение не может реализовать» (Бланшо), что, собственно, и есть *событие* в делёзовском смысле.

Отделение перцепции от взгляда, лишение ее укорененности в человеческом и перепоручение ее инстанции технологической есть *фотографический* предел, за которым располагается феноменально несхватываемое движение, движение вне рамок видимости. Освоение языка кинематографической выразительности означает обретение движения как некоей новой инстанции, которая дает нам иное представление о времени. Образ-время есть попытка введения Делёзом иного способа мыслить время, исходя из децентрированной хаотической системы образов, перцепция которых принадлежит не нам, а самой материи. Образ-время — касание времени без представления о нем. И возможность этого прикосновения ко времени *извне* (в отличие от Канта и Хайдеггера, для которых порядок времени сохраняется как внутренний или же «внутримирный») появляется, когда образ-движение кинематографом уже освоен, а наша чувственность уже перепоручена кинообразам. По мнению Делёза, это связано с появлением таких оптико-звуковых ситуаций, которые уже ориентированы на образ-движение как на то, что принадлежит «самой реальности». Те сенсомоторные связи, что сформировали кино, исходя как из его фотографической природы, так и из несводимости кино к фотографии, уступают место образу-времени, где движение становится штампом, элементом чтения, возникает «кинфляция образов», а «кино все больше требует мысли, даже если это влечет разрушение перцепций, переживаний, действий, которыми оно до сих пор подпитывалось»<sup>19</sup>.

II

## Кино-тексты



## ЭКРАНИЗАЦИЯ I: ПЕРЕВОД И ОПЫТ

### 1

Первое, на что хотелось бы обратить внимание: когда мы затрагиваем тему экранизации, то невольно начинаем рассуждать в терминах перевода. Обычно разговор ведется о переводе литературного языка на язык визуальных образов. Однако у такого подхода есть некоторые неявные предпосылки, которые крайне ограничивают возможности осмысления феномена экранизации. Остановимся на некоторых из них.

Во-первых, уже сама постановка вопроса об экранизации как экранном воплощении литературного источника сразу же отдает предпочтение оригиналу (литературному произведению) перед его копией, которая полагается как «вторичная» или, по крайней мере, сопутствующая.

Во-вторых, сопоставление литературного источника и его кинематографической версии провоцирует на установление системы сходств и различий. В результате мы имеем характерный именно для рассуждений о переводе набор стереотипов, когда критика экранизации или, наоборот, ее утверждение осуществляются, исходя из их близости («верности оригиналу») или же из их принципиального отличия («свободы интерпретации»).

В-третьих, в размышлениях об экранизации как переводе образов литературного произведения на кинематографический язык за данность принимается лингвистическая модель языка, а потому, даже когда речь идет о продуктивном различии между литературным произведением и фильмом, отношение сходства все равно является преобладающим.

Из всего этого следует, что если мы говорим об экранизации как некотором способе перевода, то такой перевод постоянно требует для себя, для своего самообоснования некоторой «истины оригинала». (Что есть *смысл* экранизации, или, как иногда выражаются, «соответствие духу» первоисточника?) Однако кроме этого очень важен и другой, менее очевидный момент, когда путь экранизации связывается с нахождением «истины языка», то есть таких кинематографических средств, которые позволят фильму говорить о «том же», но в иной языковой среде. Это условно можно назвать *формой* выражения или «соответствием букве».

Однако и в том и в другом случае истина оригинала требует от фильма, не важно в сходстве или в различии, установления некоторого *соответствия*.

Вопрос, который возникает в этой связи, естественен: можем ли мы размышлять об экранизации вне этого, силового и властного, режима соответствия? Второй вопрос: должны ли мы в случае экранизации отказаться от мышления в терминах перевода? Хотя кажется, что на второй вопрос гораздо проще ответить положительно, поскольку проблема мышления через аналогию и соответствие более фундаментальна, а «перевод» — ее частный случай, представляется, что это не совсем так.

Только иначе осмыслив саму проблему перевода и переводимости, мы имеем шанс подступиться к иному опыту мышления. И экранизация помогает нам в этом.

Обратимся к работе Вальтера Беньямина «Задача переводчика», в которой как раз затрагиваются вышеуказанные сюжеты. И хотя Беньямин обсуждает проблему перевода литературных текстов с одного языка на другой (данная работа написана как предисловие к им самим переведенному произведению Шарля Бодлера «Парижские картины»), представляется, что тема экранизации даже позволяет заострить некоторые положения текста Беньямина.

Прежде всего отметим, что Беньямин как раз полемизирует с концепцией перевода как копии. Для него переводы — как пытающиеся имитировать оригинальное высказывание, так и стремящиеся передать «поэтическое» языка оригинала — одинаково неубедительны. Они неизбежно несут в себе болезнь всех «плохих» переводов, которую Беньямин определяет как «неточная передача несущественного содержания»<sup>1</sup>. Всеми подобными переводами управляет закон переводимости, в то время как Беньямин акцентирует другое — перевод всегда имеет дело с таким важным моментом, который он обозначает как «непереводимость». Именно то, что любой перевод всегда вторгается в сферу различия, в сферу несходности двух языков, делает работу переводчика схожей с работой философа. «Помимо своей направленности, она иная по существу: интенция поэта наивна, изначальна и наглядна, в то время как переводческая — производна, окончательна и умозрительна. Она продиктована великим мотивом интеграции множества языков в единый, истинный. Природа последнего такова, что в нем невозможна коммуникация между индивидуальными высказываниями, произведениями и суждениями — ведь они по-прежнему зависят от перевода»<sup>2</sup>. Иными словами, если и есть некий язык истины, то для Беньямина он сокрыт именно в переводе, а не в оригинале<sup>3</sup>.

Так или иначе, но следствием такого подхода оказывается переосмысление того, что мы обычно связываем с точностью и свободой перевода (и экранизации). Точность для нас — соответствие духу или букве оригинала, а свобода — указание на различие, в котором экранная копия заявляет свое право на самостоятельное существование, но на проверку чаще всего остается в том же самом режиме миметического соответствия, только с использованием фигур отрицания источника.

Беньяминовская «непереводимость» — это вовсе не невозможность нечто перевести, но обнаружение некоторой языковой недостаточности первоисточника, когда произведение словно заново возрождается и продолжает жить в переводе. «Перевод настолько далек от того, чтобы быть бесплодным отождествлением двух мертвых языков, что именно ему среди всех прочих литературных форм предназначено следить за дозреванием чужого слова и за муками рождения своего собственного»<sup>4</sup>. И тогда диалектика точности и свободы переводчика оказывается надуманной, в то время как главной становится сопричастность переводчика тому, что Беньямин называет «чистым языком». Так происходит, поскольку интенция переводчика, в отличие от авторской, направлена не на содержание, а на сам язык и на его ограничения в отношении способа выражения возможных содержаний. И «чистый язык», который отличен от любого конкретного литературного языка, рождается на пределе переводческой интенции, непременно в зоне непереводимости.

Здесь уместно напомнить об одной фразе Пруста, которую Жиль Делёз сделал эпиграфом к своей последней книге «Критика и клиника»: «Прекрасные книги написаны на своего рода иностранном языке».

И для Беньямина, и для Делёза преодоление языка есть сопричастность философии и мышлению. Только если Беньямин видит в фигуре переводчика того, кто, разрывая связь между языком высказывания и его содержанием, оказывается причастным к «чистому языку», имманентно самой мысли, то для Делёза мышление, преодолевающее лингвистические окопы языка, продолжается сегодня именно в образах кинематографа, чему, собственно, и посвящен его двухтомник «Кино».

Размышления Беньямина о «чистом языке» приводят его к выводам, которые могли бы показаться парадоксальными, если бы мы продолжали рассуждать, противопоставляя перевод оригиналу, а точность перевода — свободе переводчика: «Чем выше уровень произведения, тем более оно переводимо даже при самом мимолетном прикосновении к смыслу. <...> Но есть предел, за которым это движение замирает. Из всех текстов он дан лишь Священному Писанию, в котором смысл перестает быть водоразделом потоков языка и откровения. Там, где текст напрямую, безсмыслового опосредования, во всей своей дословности принадлежит истинному языку, истине или догме, он переводим как таковой — уже не ради самого себя, но исключительно ради языков. От перевода требуется настолько безграничное доверие к этому тексту, что совершенно так же, как язык сливается с откровением в оригинале, дословность и свобода перевода должны безо всяких усилий соединиться в форме подстрочника. Ибо в какой-то степени все великие тексты — а превыше всех священные — содержат между строк свой потенциальный перевод. Подстрочник Священного Писания есть прообраз или идеал любого перевода»<sup>5</sup>.

Возвращаясь к проблеме экранизации, мы теперь можем утверждать, что говорить о ней в терминах перевода можно и даже необходимо, но только тогда, когда акцентируется момент *непереводимости*, то есть то, для чего не может быть найдено соответствия, — всякое сходство оказывается ущербным. Это вводит иную ситуацию мимесиса: подражание не как копирование и имитация, а как нахождение *иного* в языке («потенциальный перевод», который содержится в тексте «между строк»), способного ухватить нерепрезентируемое оригинала (или тот *опыт*, который неизбежно теряется в переводе). Таким образом, коммуникация возникает не на уровне знаков языка, не между знаковыми системами, а между разным характером опыта. И это различие тем более отчетливо, когда речь идет о кино, которое предлагает не просто иной язык, но прежде всего иной опыт самого восприятия.

Как видно из сказанного, чтобы формализовать понятие опыта, требуется переосмысление понятия знака. Если литературная традиция предполагает формирование образа как риторической фигуры, то есть исходя из лингвистических знаков, то кино, как показал Жиль Делёз, во многом ориентируется на привилегию изменчивых образов (образов-перцепций, образов-действий, образов-аффектов и т.д.) перед лингвистическими знаками<sup>6</sup>. Эти образы являются следами социального опыта, который в ситуации экранизации оказывается более значим, нежели «кистина оригинала». Перевод, ориентированный на «кистину оригинала» или «кистину языка», всегда опирается на знаки, поскольку именно через знаки может быть установлена та или иная система соответствий. И когда мы находим в экранизации знаки литературного первоисточника, выстраивая по ним ситуацию чтения фильма, то это значит, что мы уже лишаем фильм возможности продолжить жизнь произведения, восприятие которого всегда угасает вместе с его же собственной славой.

Именно выявление в экранизации «чистого языка», или (в используемой нами терминологии) — сферы опыта, позволяет литературному произведению продолжить существование в ином опыте восприятия, в котором знаки, сформировавшие его как нечто значимое, ценное и даже священное, уже перестали играть прежнюю ключевую роль.

Но это, в свою очередь, значит, что пока кинематограф находится в ситуации формирования собственных изобразительных средств, собственного языка, то говорить об экранизации в полном смысле мы не имеем права. Конечно, было множество фильмов, и даже подавляющее большинство поставленных по литературным произведениям (что вообще означает отказаться от идеи сценария как литературного источника киноленты?), однако экранизация как особого рода феномен вряд ли существовала. Пока кинематограф находился в формальном поиске,

всякий режиссер, обращавшийся к знаменитому литературному источнику, был словно обречен на свободу, поскольку литература только задавала параметры поиска в языке, но не диктовала ограничения в языковых средствах. Так, например, «Мать» Вс. Пудовкина или «Алчность» Э. фон Штрогейма, а в еще большей степени «Колесо» А. Ганса и «Человек-зверь» Ж. Ренуара демонстрируют нам, насколько условна связь этих фильмов с произведениями Горького, Норриса и Золя и насколько значимей их связь с определенными тенденциями в самом кинематографе. Можно сказать, что у этих фильмов не было той переводческой интенции, о которой говорил Беньямин и которую мы пытаемся связать с самой идеей экранизации.

Пока кинематограф еще не обрел определенную языковую полноту, пока он еще не сформировал свою грамматику чтения изображения, пока его язык пополняется и формируется, для него не существует «непереводимого». Экранизация становится обсуждаемой проблемой тогда, когда возникает ситуация полноты и даже некоторой избыточности языковых кинематографических средств. Делёз связывает это со становлением новой оптико-звуковой ситуации, возникающей в послевоенном кинематографе, ситуации, когда кинематограф начинает рефлексировать свои образы не как некоторое порождение визуальных знаков, а как то, что имеет отношение именно к иному типу восприятия. Восприятия по преимуществу деиндивидуализированного. Не случайно Делёз указывает на неореализм как на то течение, в котором впервые наглядно проявляется исчерпанность и ненужность формально-лингвистических средств кино. (Характерно, что именно в это время возникает культура ремейка, представляющего собой своеобразную «экранизацию фильма» или перевод кинематографических образов в тот временной срез, где господствуют уже иные образы, отвечающие за наше восприятие картины.)

Вот что пишет Делёз: «Фатальным оказалось то, что кинематограф, столкнувшись с кризисом образа-действия, погрузился в меланхолические гегельянские раздумья о собственной смерти: поскольку у него уже не осталось историй, которые он мог бы рассказать, он стал воспринимать себя в качестве своего же объекта и теперь мог рассказывать лишь собственную историю»<sup>7</sup>. Наиболее показательным примером здесь является фильм «Прошлым летом в Мариенбаде», где пересекается опыт литературы и кинематографа, и сам роман Роб-Грийе уже не менее зависим от кинематографа, чем режиссура Рене от текста романа. Этот фильм, может быть как никакой другой, демонстрирует беньяминовскую концепцию перевода: лишь для литературных произведений она выглядит излишне абстрактной, а его требование «дословности» излишне радикальным. Однако когда мы читаем, что «суть той точности, которую обеспечивает дословность, как раз и состоит в том, что в ней проявляется страстное стремление произведения к языковой дополненности»<sup>8</sup>, то в отношении

«Мариенбада» это почти ощутимо физически: литература и кинематограф, сплетаясь, находят друг в друге то, что не могут реализовать в полной мере по отделимости.

Подобную же попытку, только в отношении произведений Достоевского и Толстого, осуществляет Робер Брессон. И эта попытка тем более интересна, что разрыв между литературой и кино здесь намного серьезней, чем в фильме Рене. Можно даже сказать, что этот разрыв — почти абсолютный. Однако, несмотря на это, экранизации Брессона можно считать почти «дословными» в беньяминовском смысле.

### 3

В фильмах «Карманник» (1959) и «Деньги» (1983) Брессон обращается к текстам русской литературной классики, которые можно без преувеличения назвать «священными». В основу «Карманника» положен роман Достоевского «Преступление и наказание», в основу «Денег» — рассказ Льва Толстого «Фальшивый купон». Эти брессоновские фильмы тем более интересны с точки зрения предлагаемой концепции экранизации, что данные произведения русских писателей имеют дело именно с проблемой откровения, или трансценденции, пытаясь выявить возможности литературы для описания этого предельного опыта — опыта, для которого «мала» всякая литература. Больше того, и роман Достоевского, и рассказ Толстого прямо соотносят себя со Священным Писанием: герои обоих произведений, совершившие жестокие преднамеренные убийства, радикально переосмысливают произошедшее, обретая духовную чистоту среди беспредельного зла материального мира. И что особенно интересно, герои этих произведений в какой-то момент берут в руки Евангелие, обращаясь к «священному» «напрямую». Фактически мы можем рассматривать и «Преступление и наказание», и «Фальшивый купон» как тексты, стремящиеся быть своеобразным «переводом» Священного Писания: в них литературный язык пытается найти связь с языком самого откровения, обнаружив тем самым трансценденцию в мире обыденного существования.

Выбирая такие произведения для экранизации, Брессон ставит перед собой сверхзадачу: с одной стороны, он соприкасается с культурно сверхзначимыми произведениями литературы, с другой — через их посредство с теми христианскими ценностями, которые одновременно и слишком возвышенны, и достаточно избиты. Задачей экранизации является в этом случае отыскание того типа образов, который был бы соотносим с опытом современного существования и при этом был бы «дополнительным» к текстам ровно настолько, чтобы не была разрушена их интенция священного.

Ничто не должно отвлекать зрителя от главного — от ситуации «присутствия священного» в мире, или от опыта трансценденции. Для этого надо преодолеть много кинематографических условностей, которые, кстати говоря, неявно связывают кино именно с литературой. Брессон выбирает следующую стратегию. Он переносит действие обоих произведений в современную ему Францию. Использует неизвестных актеров, заставляя их «играть» предельно непсихологично — просто произносить текст, действовать механистично, сродни автомату или марионетке, что еще более подчеркивается монтажом. Смещая акценты, переносит все внимание с рационального жестокого убийства (как предела падения персонажа) на деньги, ставшие причиной преступления. Но самое важное — он устраняет из фильмов Евангелие. Источником откровения недвусмысленно становится само существование в мире.

В этом — радикальность Брессона, которая позволяет ему кинематографическими средствами обнаружить некоторую недостаточность классических литературных текстов. Да, эти произведения признаны классическими, великими, ценными, за ними тянется шлейф славы их авторов, по отношению к ним можно быть «лишь» переводчиком, «лишь» создателем экранной копии. Однако Брессона интересуют не сами произведения, а исполненная в них мысль об откровении. Мысль, соотносимая с евангельской, но и отличная от нее.

Устраняя из сюжета Евангелие, Брессон фактически указывает на существенное для Толстого и Достоевского различие между миром материальным и миром духовным, различие, которое может быть вполне оправданно в рамках литературного языка, однако кинематограф недвусмысленно обнажает всю искусственность изображения «духовного». Когда читатель застаёт героя за чтением Писания, откровение невольно оказывается чем-то сверхъестественным, приходящим из пространства божественного в мир, оставленный Богом. И поскольку язык Евангелия — язык слов, то сама литература в какой-то момент присваивает себе этот священный текст, как, впрочем, и многие другие, стирая момент языковой трансценденции, делая сверхъестественное культурным приемом и стереотипом.

В кино ситуация несколько иная. Уже любое сверхъестественное здесь — аттракцион. Это точно почувствовал Пол Шрейдер, когда для различения трансцендентного и сверхъестественного он вводит понятие трансцендентального стиля. Термин «трансцендентальный», с философской точки зрения употребленный им крайне неточно, указывает, однако, на важнейший мотив Брессона, а во многом и кинематографа вообще — на трансценденцию имманентного, когда откровение имеет своим истоком само существование в мире, наиболее обыденное и неприметное. «Брессон рассматривает повседневное как фиктивное бытие. <...> Сырьё, представляемое реальной жизнью, — это сырьё трансцендентного»<sup>9</sup>.

Образ денег для Брессона — ключевой в предъявлении «трансцендирующей имманенции». Он извлекает его из произведений Достоевского и Толстого, строя свои экранизации именно вокруг него. Этот образ выходит на первый план, выявляя свое кинематографическое содержание, которое в литературе осталось «между строк». И благодаря наличию этого «дополнительного» образа, где опыт существования современного человека в мире повседневности пересекается с опытом откровения, Брессон создает экранизации именно в беньяминовском смысле, реализуя языковое намерение авторов-писателей (хотя, например, в титрах «Карманника» указание на Достоевского полностью отсутствует).

Можно сказать, что деньги представляют собой тот образ, в котором максимально точно схвачена и закреплена материальная составляющая современного мира. Марксизм указывает на экономический характер времени и субъективности, выявляя их постоянную подспудную связь с деньгами, в которых воплощены самые разнообразные отношения между людьми. К этому же склоняется и Толстой в «Фальшивом купоне», что использует Брессон, «демонстрируя, что, поскольку деньги принадлежат к порядку времени, они делают невозможными любое возмещение зла, какую бы то ни было эквивалентность или же справедливое воздаяние — если это не происходит по благодати»<sup>10</sup>. Но если для Толстого деньги и благодать, деньги и откровение разведены абсолютно, то у Брессона они сами несут в себе возможность трансценденции. Для этого ему приходится предельно обнажить отнюдь не экономический, но, напротив, коммуникативный характер денег, их «слабую» способность связывать людей друг с другом в сообщество в мире абсолютной разобщенности (на что обращает внимание уже Г. Зиммель в своей «Философии денег»). Так, в деньгах, помимо всеобщего экономического эквивалента, обнаруживается атом опыта коммуникации, для которого не может быть найдено знака, ибо знак всегда уже экономически зафиксирован как элемент потребления смысла. Образ и опыт, о которых идет речь, внеэкономичны и внесоциальны, и та слабая коммуникативная связь, которая проявляется в деньгах и которую пытается предъявить Брессон, указывает только на то, что сам материальный мир, мир обыденности, способен трансцендировать.

Брессон добивается этого разными приемами, но главный в том, что он выстраивает серии, где не люди, но именно денежные купюры оказываются главными действующими лицами. Деньги переходят из рук в руки при совершении сделки, деньги побуждают людей касаться друг друга во время кражи, деньги становятся началом общения и интереса друг к другу. В «Карманнике» этот мотив латентной сакральности денег усилен тем, что их присутствие в кадре и эпизоды кражи сопровождаются возвышенной музыкой, наряду с одной-единственной сценой финальной эпифании героя. Что касается фильма «Деньги», то здесь брессоновская схема — еще более жесткая, поскольку заключительный акт

признания в убийстве выглядит уже ничем не обусловленным. Нет никакого указания на «раскаяние» или «муки совести», просто в этот момент деньги прекращают свое функционирование как реальные, фальшивые или отсутствующие. Смерть, вызванная деньгами, одновременно прерывает и механизм их обращения, что делает деньги и источником зла, и необходимым условием откровения.

Пример с экранизациями Брессона позволяет лучше понять ту связь, которую установил Беньямин между непереводаемым в языке и священным. Возможно, беньяминовская концепция перевода выглядит излишне ригористичной, когда речь идет о двух литературных текстах. Но когда мы говорим об экранизации, то она оказывается крайне продуктивной, поскольку взыскуемый Беньямином «чистый язык» оказывается не вполне языком в лингвистическом смысле. Он несет в себе момент обыденного опыта, в котором еще нет знаков и где еще возможно возмещение утраченного в секуляризованном мире откровения.

Кино, в отличие от литературы, в большей степени социальная технология, чем технология произведения. Потому фильм высвобождает коммуникативную составляющую языка (образы, являющиеся следами неиндивидуального, *общего опыта*), менее значимую для литературного произведения. В этом случае язык кинообразов есть не что иное, как коммуникативное касание непереводаемого, а высказывание экранизации — неизбежное указание на недостаточность оригинала, на его невозможность при всем своем величии быть «чистым языком». Только в указании на эту недостаточность и рождается особое смещение опыта, новая возможность литературному тексту продлить жизнь в иной среде, в иное время, среди иных уже ценностей.



## СОПРОТИВЛЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЮ СЦЕНАРИЙ И ФИЛЬМ ПЬЕРА ПАЗОЛИНИ «СВИНАРНИК»

Сценарий принято рассматривать как некоторый базовый текст, лежащий в основании фильма, как литературную основу, закреплённый в словах замысел, а то и просто намерение, которое по каким-то причинам (чаще всего для удобства) необходимо записать. Между тем от экранизируемого литературного произведения, принадлежащего пространству литературы, сценарий отличается тем, что он в себе самом содержит собственное отрицание. Это такой текст, который должен исчезнуть, должен быть стерт будущим фильмом. Однако самим фактом записанности, причастности к слову, тем, что он представляет собой какой бы то ни было, но все-таки литературный текст, сценарий получает статус самостоятельного литературного жанра. И одной из характеристик этого жанра может быть то, что это не произведение, а своеобразное недо-произведение. Он несет в себе принципиальную и нескрываемую недостаточность самой своей апелляцией к будущему фильму. Мы словно оказываемся в промежуточном пространстве, где литературные средства выражения испытывают постоянное давление будущих кинематографических образов, которые еще не состоялись, которые пока еще находятся в воображении, стимулируемом литературными средствами. Фактически сценарий не только служит прообразом будущего фильма, но также в качестве текста испытывает на себе его воздействие. Кинематографический образ не столько является следствием сценария, сколько его условием, что заставляет текст претерпевать определенные деформации, в которых литература постоянно лишается своей литературности.

Что же это за силы еще не видимых образов, которые уже действуют на уровне текста? Может быть, кино — лишь одно из средств, благодаря которому мы получаем возможность обратить внимание на эти силы, осознать, что в любом литературном произведении они всегда уже есть? Образы, о которых идет речь, сопротивляются как воображению читателя, так и тому, что впоследствии станет изображением в фильме. Это образы становления, в которых начинает действовать некоторая логика отсутствия, логика недостаточности, когда возникает ощущение реальности, дополнительной как слову, так и изображению. Одним из тех, кто пытался исследовать язык этой странной реальности, был Пьер Паоло Пазолини. И кино для него было не только художественной практикой, но

также и попыткой дать ощущение образа, невыразимого никаким словом и никаким изображением.

Рассмотрим текст его фильма «Свинарник». Внутреннее противоречие и даже некоторый комизм такой фразы мог бы лучше других оценить сам Пазолини, поскольку, помимо кинорежиссуры и литературного творчества, прославивших его, он был еще и семиотиком, исследователем языка кино, создателем одной из его оригинальных версий. Его постоянное стремление выделить для языка кино свою территорию, которая не была бы сводима к литературному эквиваленту языка, реализовалось не только в теоретических статьях, но и в кинопрактике. Когда публикуется текст фильма Пазолини, то создается своеобразное экспериментальное поле, в котором вопросы о природе кино, поставленные Пазолини-теоретиком, могут получить неожиданные и непредвиденные ответы. Тем более когда публикуется даже не сценарий, а запись по фильму, то есть кино без его визуальной составляющей.

Если раньше подобного рода публикации были одним из способов познакомить советского зрителя с фильмами, которые он мог бы так никогда и не увидеть, то сегодня, когда этой проблемы практически не существует, на первый план выходит другая, менее очевидная сторона — теоретическая. Извлекая текст из фильма, мы фактически указываем на ту зону фильмического, которая не может быть воспроизведена, которая воскрешается лишь благодаря нашей памяти о фильме, если мы его видели раньше, или остается полной загадкой в обратном случае. Кажется, что теоретическая продуктивность подобного жеста имеет чисто негативный характер: указание на то, что мы должны были бы взять в скобки при просмотре (припоминании) фильма, но не смогли сделать это или сделали, но тогда этот текст для нас абсолютно не связан с фильмом.

Однако в ситуации с Пазолини дело обстоит несколько иначе. В его киносемиологии речь в кадре — лишь один из многих равноправных кинематографических объектов (он называет их кинемами, сопоставляя с фонемами в лингвистике), ее связь с повествованием достаточно условна. Скорее она — чистое дополнение среди множества других элементов, которые только в совокупности и составляют фильм. Таким образом, следуя Пазолини, можно провести аналогию между записью по фильму и озвучиванием литературного произведения, причем таким, когда последовательно произносятся именно звуки, соответствующие буквам, да и то не все, а каждый третий или пятый. Однако даже такое механическое вычитание речевого слоя, как одного из главных проводников литературности в кино, не может дать эффекта высвобождения того образа, который был бы сформирован исключительно средствами кино. Дело в том, что, по Пазолини, сам кинематограф (в отличие от литературы или философии) еще не сформирован в качестве языковой системы, а визуальная коммуникация, лежащая в его основе, пребывает в состоянии почти пер-

вобытной дикости. В результате обыденное (бессознательное) зрение, сон, память, мимика оказываются основными протограмматическими элементами кино, формирующими его иррациональную знаковую систему<sup>1</sup>.

Но так ли это? Может быть, Пазолини преувеличивает «первобытную» составляющую восприятия кинообраза? Для ответа на эти вопросы фильм «Свинарник», наверное, подходит, как никакой другой, поскольку здесь эта тема является одной из главных, связующих наррацию и его собственный киноопыт.

«Свинарник» вышел на экраны в 1969 году. До него Пазолини выпустил «Царя Эдипа» и «Теорему», сразу после него — «Медею». Эти фильмы близки друг другу не только по времени их создания. Между ними есть особая связь, обнаруживаемая в кинематографической «семиологии реальности», которой Пазолини занимался с середины 60-х годов. В этом смысле «Теорема» и «Свинарник» максимально близки друг другу. Это своеобразные фильмы-высказывания, стремящиеся выявить в визуальной конкретности образа абстракцию, им порождаемую и его уничтожающую<sup>2</sup>. Только если первый фильм разрабатывает киносемиотику святости, то тема второго поддается расшифровке с большим трудом.

Перед нами две параллельно развивающиеся сюжетные линии. Одна из них связана с современностью. Действие происходит в 1968 году. Центральный персонаж здесь юноша Юлиан Клотц, сын крупного немецкого промышленника, потомок древнего рода, который странен в общении со своей девушкой Идой и с родителями. Ему не интересны ни бунтующие студенты, ни деньги отца. Он твердит о своей тайне, в которой так и не признается никому, поскольку впадает в каталептическое состояние. Тем временем некто Хердхитце, садист и бывший нацист, становится компаньоном его отца, намекая на то, что Юлиан имеет сексуальный контакт со свиньями, и шантажируя этим Клотца-старшего. В конце концов, когда тайна его разгадана, Юлиан выздоравливает, идет в свинарник, где его, по словам местных крестьян, съедают свиньи.

Другая история такова. Некто неизвестно в какое историческое время странствует по пустыне, питаясь насекомыми и змеями. Он убивает солдата, съедает его, бросает его голову в дымящийся кратер. Затем он уже один из нескольких разбойников, которые убивают солдат, насилуют женщин, питаются человеческим мясом. Используя двух обнаженных молодых людей как приманку, солдаты захватывают разбойников и казнят их.

Эти сюжетные линии вполне можно вычитать в тексте. Однако и в таком, и в любом другом пересказе «Свинарник» теряет свою крайнюю повествовательную неотчетливость. В самом фильме сюжетные связи сильно ослаблены, к тому же монтажные перебивки двух историй дополнительно затрудняют восприятие. Но еще более неустойчив и вариативен смысл всего происходящего, то есть то, что мы привыкли считать главным в высказывании. Естественно, что, оставаясь на уровне нарратива, мы

невольно вынуждены приписать фильму форму притчи. Иначе говоря, интерпретировать те или иные знаки как проявление более общего смысла, требующего толкования именно с их (этих знаков) помощью. Такой ход вовсе не ложный, но лишь частный. Это только одна из многих возможностей говорить о фильме. Однако количество образов-знаков в «Свинарнике» явно превышает их число, требуемое для той или иной интерпретации. Фильм предстает как набор визуальных ребусов для того, кто попытается их соединить в единый смысл. При этом, несмотря на все трудности прочтения, остается очевидность интенции смысла в «Свинарнике». Поэтому вопрос следует задать иначе: где расположен тот смысл, прямой путь к которому нам настолько затруднен? Попробуем описать это место.

Пазолини действительно удается создать ощущение притчеобразности, и немаловажную роль в этом играет совмещение современности и прошлого. Тот же прием использован им, кстати, в «Царе Эдипе» и в «Птицах больших и малых», но в «Свинарнике» мы обнаруживаем нечто более существенное, нежели просто отношение Пазолини к проблеме Истории, — противоречие этого собственного отношения, которое никак не разрешается. Создается ощущение, что он настойчиво не хочет различать время историческое и время текущее. Его параллельный монтаж постоянно подсказывает нам, как то, что мы привыкли называть «сегодняшним днем», «прогрессом» или «цивилизацией», обнаруживает в себе самом те первобытные законы, которые, казалось, навсегда остались в прошлом. Литература, будучи проводником языка буржуазии, согласно Пазолини, уже не в силах различать это внутреннее противоречие всякого высказывающегося из точки «сейчас». Но природа кинообраза такова, что, с одной стороны, появляется возможность явиться прошлому как настоящему, а с другой — всякое настоящее на киноплёнке словно оказывается стерто, а видимо лишь то, что уже стало историей, то, что уже не соответствует естественной установке восприятия. Так любой кинематографический образ-знак (вещь, выделенная восприятием) аккумулирует в себе Историю.

Остановимся подробнее на способе, каким Пазолини изображает прошлое. Он прекрасно понимает, что История — одна из форм идеологии, которая сильно связана с литературой, и в частности с буржуазным романом (на что указывали и Георг Лукач, и Ролан Барт). Как же возможно увидеть Историю вне образов, навязанных литературой? Ведь киноизображение требует той степени конкретности, которая невозможна ни в каком описании ушедших вещей, и сразу же подменит «чувство Истории» способом ее имитации. Тем не менее Пазолини добивается уникального сочетания естественности воспроизведения прошлого и его абсолютной иллюзорности. Он зачастую выбирает такое прошлое, которое даже для самой Истории — иллюзия. Греческие мифы, христианское Евангелие, персидские сказки — все это находится словно до Истории, на уровне

невидимой протограмматики, формирующей многие наши представления, в том числе и об историческом времени. Снимая картины прошлого, Пазолини тем не менее имеет дело только с современным зрением, с взглядом из сегодняшнего дня. История для него не то, что следует искать где-то в глубине веков, но то, что оставило свои следы в нашем способе восприятия.

Безликий ландшафт (вулканическая пустыня), нейтральные одежды, ничем не примечательное обмундирование воинов, их шлемы, которые говорят только о том, что это «старинные шлемы». В «Свинарнике» время доисторическое будто совпадает с нашим естественным повседневным восприятием, лишенным какого-либо визуального эквивалента. С другой стороны, вся «современная» сюжетная линия крайне театрализована, выполнена в строгих симметричных композициях, сопровождается бесконечным потоком нарочито литературной речи, переполнена каким-то историческим реквизитом, от вполне конкретных интерьеров дворца до внешности Клотца-старшего, напоминающей то ли Гитлера, то ли одного из персонажей картин Гросса.

Таким образом, прошлое становится как будто «ближе» эксцентризованного, остраненного настоящего. Уже в одной из первых серьезных статей об этом фильме Гвидо Аристарко пишет о том, что Пазолини выбрал регресс к дикости как противовес цивилизации, причем трактуется этот регресс психоаналитически<sup>3</sup>. Аристарко выводит интерпретацию фильма за рамки политических коллизий конца 60-х, и сегодня это может выглядеть даже несколько странно, поскольку есть большое искушение трактовать «Свинарник» именно в социальном ключе. Может показаться, что мешает нам в этом только ушедшее время: какие-то важные детали той эпохи забыты, и именно их утрата препятствует пониманию фильма. Однако, возможно, смещение стилей в «Свинарнике» — элемент намного более значимый, чем конкретные детали, которые могут что-то объяснить в том или ином диалоге, придать смысл какой-то сцене, оправдать появление в кадре «странного» объекта. И это смещение стилей, иногда доходящее до гротеска, почти незаметно в записи по фильму.

Между тем Пазолини не предлагает интерпретаций, он лишь вводит некоторую двусмысленность, перед которой его кинематограф словно замирает. Или, может быть, точнее будет сказать, что он следует тому внутреннему противоречию, которое кинематограф несет в самом себе. Это не только противоречие между кино и литературной идеологией, всегда проникающей в самые его основания, не только между поэтическим и прозаическим внутри самого кино, между конкретностью настоящего времени съемки и той образной системой восприятия, которая может быть только историчной... Сам Пазолини полагает, что двойственность характерна для искусства вообще, поскольку произведение имеет наряду с авторскими основаниями также и основания потребительские, связанные

с рынком и политикой. Именно поэтому фрейдистский и марксистский анализы (как два способа, каждый из которых абсолютизирует одну из сторон) ограничены и не могут выявить имманентной формы самого произведения<sup>4</sup>. Но эти два языка анализа не могут быть совмещены, поскольку имеют отношение к двум разным грамматикам, порождающим свои независимые друг от друга языки описания. Однако это — языки-объекты, кино же у Пазолини прежде всего действие, функция, связующая произведение и сообщество.

Таким образом, кино создает пространство, которое обладает особым свойством — говорить: не авторски, но посредством автора, выражая то противоречие, которое сам художник разрешить не в состоянии. Или, говоря иначе, здесь можно быть автором, избегая той системы ценностей, которая порождает само понятие автора. В этом нет парадокса, поскольку противоречие — суть самой позиции Пазолини. В кино он находит идеальный инструмент ее воплощения.

«Свинарник» — один из тех фильмов, где странность и парадоксальность кинозрелища взывают к смыслу, а не к удовольствию, стремление разобраться именно со смыслом этого фильма-высказывания, понять, в чем, собственно, состоит интеллектуальная позиция Пазолини, то есть где исток отмеченного нами противоречия.

Вспомним, что Пазолини постоянно находится в состоянии полемики, как художественной, так и политической. Первый же его режиссерский жест («Аккаттоне») более чем показателен для всего дальнейшего творчества: он движется против того художественного направления, которое уже стало идеологией. Делая фильмы из жизни низов, он при этом лишает итальянскую бедноту той романтической ауры, которая была создана неореализмом. В истории кино это может выглядеть как всего лишь частный случай частного художника, оказавшегося в зоне стилистического катаклизма. Подобное суждение, и то с большими оговорками, применимо к Висконти или Феллини, но по отношению к Пазолини оно проблематично. Прежде всего потому, что идеология — постоянная тема его рефлексии. Тезис Маркса о том, что любая идеология — ложное сознание, разделялся им полностью. При этом марксистская идеология не была для него исключением. Его версия марксизма была скорее экзистенциальной, близкой к той, которую мы находим в «Тюремных тетрадах» Антонио Грамши. В частности, Пазолини абсолютно не проявляет интерес к пролетариату как «передовому классу». Более того, он находится в открытой полемике с этим тезисом. Для него пролетарий фактически еще один проводник «языка буржуазии» (словами Грамши — «гегемонии капитала»), ее идеологии. Пролетарий — это тот, кто, говоря на языке правящего класса, остраняет его, он всего лишь сцена, где этот язык может быть проявлен и где можно ему противостоять. Потому он апеллирует к крестьянской природе человека (и пролетария в том числе). И это еще одна

форма регресса к тому, что располагается до языка буржуазии, до его литературной образности.

Поэтизация жизни низов (в частности, неореализм) — прием художественной идеологии, призванный скрыть власть капитала. Изображение здесь стремится к максимальной потребимости, настаивая на поэтичности самого объекта. Именно с этим не соглашался Пазолини. Постепенно он отошел даже от подобных сюжетов, осваивая все более и более непрямой путь к идеологемам сознания. «Свинарник» можно считать наиболее радикальным фильмом в этом направлении. У него мало поклонников даже среди ценителей кино, но он и не должен нравиться, поскольку это, прежде всего, опыт преодоления тех образов-идеологем, которые оказываются проводниками буржуазного мировоззрения среди художников. Именно поэтому возникает смешение стилей, создаются различные дистанции в отношении понимания не только обыденного языка, но и в отношении языка поэтических образов, сформированных литературой.

Интересно, что спустя почти четыре десятилетия после выхода фильма на экраны многое в нем кажется относящимся именно к политическим реалиям того времени. Однако современники словно не замечали этого. И это не случайно. Студенты, капиталисты, нацисты, крестьяне, еврей, свиньи, диалоги, напоминающие буффонаду, фрейдистские и марксистские аллюзии — не более чем нагромождение штампов. Перед нами та «современность», которая современниками как раз и не могла быть воспринята, но которая сегодня прочитывается как пазолиниевская история 60-х годов. Это не история времени, а алфавит образов, из которых состоял язык времени, «невидимое настоящее». Именно в этом месте художник и образ накрепко связаны, и Пазолини пытается эту связь если не разорвать, то предъявить. Предъявить как идеологию. Этот уровень «неизбежной» идеологии, где сопротивление возможно только как дистанция, обнажается в отказе разрешать противоречие, в отказе от интерпретации.

Когда-то Маркс писал, что лучший экономический анализ XIX века — романы Бальзака. Нам, правда, нужен Маркс, чтобы увидеть в Бальзаке аналитика эпохи, чтобы увидеть то пространство, где формируется иной смысл его романов, смысл, противостоящий самой идеологии романа, разоблачающий ее. Когда мы пытаемся интерпретировать Пазолини, и в частности «Свинарник», то не должны забывать, что перед нами художник, произведения которого были также и его теоретическим опытом, его опытом борьбы с идеологией.

Чтобы современность в «Свинарнике» не стала только лишь абсурдным нагромождением социальных жестов, им вводится повествование о казни каннибала. Оно лишено обесмысливающей себя речи. Именно эти эпизоды придают фильму интонацию смысла, превращая его в

притчу, требуя его интерпретации. «Я убил своего отца, я ел человеческое мясо, и я дрожу от радости». Таковы слова приговоренного. Первые слова, доносящиеся из прошлого. Возможно, первые и единственные значимые слова фильма, переполненного речью. Они несут в себе тот дух противоречия, с которым не справляется наше воображение, который на миг приостанавливает любую попытку объяснения, дезориентируя нас в привычном мире, заставляя наши читающие и видящие тела испытывать на себе деформацию. Эти слова, даже будучи написанными и сказанными с экрана, будто «всего лишь» написаны и сказаны. В них сохраняется тот образ, любое воплощение которого всегда будет неполным, — первобытный образ исключаемой культурой дикости, в котором сохраняется тоска по утраченной общности. Мы можем ощутить его лишь как отсутствие, как момент разрыва, в который вторгается реальность.

В этот момент мы еще не захвачены идеологией, отчего чувствуем себя неуютно и одиноко. Но и первобытно свободны мы только в этот момент.

## ФИЗИОЛОГИЯ ЗАМЫСЛА ВОСПОМИНАНИЯ О ФИЛЬМАХ В КНИГЕ ИНГМАРА БЕРГМАНА «КАРТИНЫ»

### Утраченный фильм

Ингмар Бергман не снимает кино уже много лет. Он пишет воспоминания. Он пишет о себе, о своих женах, о женщинах, с которыми был близок, о детях, любимых актерах, опять о себе, о своих детских страхах и комплексах, о работе и снова о себе. Он пишет откровенно. Слишком откровенно. В «Латерне магике» откровенность порой доходит до экзальтации. В «Картинах» также заметен экстаз письма, хотя тема, казалось бы, совсем спокойная — собственные фильмы.

Драматургическая завязка такова: когда Бергман перестал снимать кино, он решил пересмотреть все свои фильмы. Он стал просто зрителем своих картин, но, даже будучи зрителем, он не может не участвовать в уже состоявшемся когда-то. Вся книга «Картины» — это невозможное желание участвовать в уже свершившемся. Самолюбование сменяется недовольством (порой излишне наигранным), моменты сожаления соседствуют с воспоминаниями о чистой радости режиссуры. При этом от всей книги исходит ощущение неподдельной неугаснувшей страсти, которую Бергман испытывает к созданию фильма.

Но в этой страсти заметны и некоторые странности.

«Художественное творчество у меня всегда выражалось в чувстве голода...»<sup>1</sup> — пишет Бергман, и многие эпизоды, им описываемые, свидетельствуют об этом. Это касается кинематографа, что же до «Картин», то в них если и есть голод, то это голод по утраченному голоду. При всей избыточности и экзатичности письма Бергмана вся книга окрашена легкой грустью, даже тоской. Поначалу кажется, что это неотъемлемая часть литературного жанра, когда с необходимостью приходится говорить об ушедших людях и событиях. Но бергмановская эгоцентричность столь велика, что эта версия сразу же отпадает. Тем более что читателю уже хорошо знакома бравадная и эксцентричная «Латерна магика» — книга именно о жизни, а не о кино.

Бергман уже не снимает кино. Все, что ему остается — писать. Грусть утраты фильма, которая не была столь явной в «Латерне магике», выходит в «Картинах» на первый план, поскольку вся книга посвящена именно фильмам. Фильмам, снятым когда-то и утраченным сегодня, поскольку для Бергмана фильм — не то, что он *смотрит*, но то, что он *делает*.

*«То, что моим способом самовыражения станет кинематограф, было вполне самоочевидно. Я достигал понимания на языке, обходившемся без слов, которых мне не хватало, без музыки, которой я не владел, без живописи, которая меня не трогала. Внезапно у меня появилась возможность общаться с окружающим миром на языке, идущем буквально от сердца к сердцу, путями, чуть ли не сладострастно избегающими контроля интеллекта» (с. 50—51).*

Насколько естественным было существование Бергмана в кинематографе, настолько небесспорным выглядит он в качестве писателя. Легкость и мастерство, с которыми написана «Латерна магика», то и дело оборачиваются претенциозностью и манерностью. Увлечательность рассказа — непристойностью. «Картины» более сдержанны (хотя совсем не скандинавский темперамент автора проглядывает и здесь), но, пожалуй, лишь потому, что речь идет о кино.

Но что такое кино для Бергмана и какое это имеет отношение к его литературному творчеству? Этот вопрос оказывается ключевым, если мы хотим понять, в чем ценность такой книги, как «Картины». С одной стороны, книга, несомненно, интересна специалистам — кинокритикам, историкам кино и почитателям таланта Бергмана, для которых появляется возможность еще раз вернуться к знакомым фильмам, но уже с точки зрения самого режиссера. С другой стороны, читатель, не видевший фильмы, о которых пишет их создатель, оказывается наедине со странным произведением, где уже нет увлекательности и особого вуайеристского шарма «Латерны магии», нет мемуаристики в чистом виде, нет даже *формы произведения*. Перед нами странное творческое усилие — присвоить заново фильмы, переставшие быть собственностью их создателя. Перед нами работа над этими фильмами, которая ведется так, словно они и не были сняты, словно они не существуют уже много лет отдельно от Бергмана-человека.

Кинорежиссура и творчество для Бергмана — синонимы. Для него не существует другого естественного способа выражения. Когда читаешь «Латерну магику», то не можешь до конца поверить, что эти строки написаны автором «Молчания», «Причастия», «Персоны», «Шепотов и криков». Лишь какие-то незначительные нюансы указывают на то, что Бергман-режиссер и Бергман-писатель — все-таки один и тот же человек. В этом смысле «Картины» являются своеобразным соединительным звеном между этими двумя столь разными Бергманами. Эта книга дает понять, чего лишился Бергман, перестав снимать кино, и что не смогло восполнить слово.

## Чувственное производство

Фильм для Бергмана — нечто большее, чем художественное высказывание. Можно даже сказать, что Бергмана мало интересуют вопросы искусства. Для него по большому счету не важно, искусство он делает или нет. Мы практически не найдем в его текстах размышлений по этому поводу. Его ведет неукратимое желание делать фильм. Сам процесс производства привлекает его в гораздо большей степени, нежели результат. Не случайно фильмы, которые делались им в расчете «на результат», оказались разочаровывающими. Характерный пример «Змеиное яйцо»:

*«Съемки вылились в громоздкое и тяжелое предприятие, но я непрерывно уговаривал себя, что делаю свой лучший фильм. <...> Иллюзия, что я сотворил шедевр, упорно не покидала меня во время монтажа и перезаписи звука» (с. 202).*

В этой работе, сделанной с большим мастерством, присутствует некоторая усталость и апатия. Задним числом Бергман пытается объяснить неудачу фильма недостаточно продуманным сюжетом, визитами налоговой инспекции, тем, что Мюнхен, где снимался фильм, находится на высоте шестьсот метров над уровнем моря, а это непривычно для него, гипотоника. Но, прочтя «Картины», невольно предполагаешь, что дело, скорее всего, не в этом, а в том, что сконцентрированность на результате — вообще не бергмановский путь.

У Бергмана совершенно определенное отношение к тому, что мы называем кинопроизводством. Все, что, казалось бы, относится к сфере техники и ремесла, для него оказывается наиболее притягательным и существенным.

*«Я пришел к безжалостному и решительному выводу, что чаще всего мои фильмы зарождались не во внутренностях души, а в моем сердце, мозгу, нервах, половых органах, и, не в последнюю очередь, в кишках. Картины были вызваны не имеющим имени желанием. Другое желание, которое можно назвать "радостью ремесленника", облекло их в образы чувственного мира» (с. 15).*

Но почему «радость ремесленника» — «другое желание»? Бергман говорит нам, что фильм *зарождается* в его теле, что это не продукт сознания. Он рассказывает о замыслах фильмов, которые берут начало в его неврозах: страх смерти, жестокость отца, бабушка с двумя лицами, темный шкаф, который он боится приоткрыть... Все это очень «литературные» и уже окультуренные неврозы. Пересматривая фильмы, Бергман явно стремится сделать свою физиологию глубже, значительней и загадочней. Все это —

литература. Но где же здесь чувственность? Где же здесь «желание» («сердце», «нервы», «половые органы»? Исток фильма (его замысел) остается для Бергмана тайной. Он не в силах восстановить его в воспоминаниях и, просматривая свои ленты заново, неожиданно воспроизводит культурные штампы, от которых был свободен в своем кинематографе.

В воспоминаниях мы имеем дело с Бергманом, который все время немного переигрывает, представляя свое «я» читателю. Эта игра порой слишком экстравагантна, порой убедительна и точна, но это все-таки игра, а слово — та сцена, на которой очень отчетливо заметны технические приемы автора.

С кинематографом отношения совсем другие, и «мастерство» Бергмана здесь имеет совсем иную природу. Чем настойчивей Бергман пытается убедить нас в своих замыслах, тем яснее становится, что его фильмы к этому никакого отношения не имеют, что в них гораздо важнее то состояние, которое не несет конкретного смысла, которое не объяснить словами и, как выясняется, объяснить не в силах даже сам Бергман.

Когда он пытается предьявить читателю фрагменты из дневника или наброски к сценарию как то, что *предшествовало* фильму, как его возможные варианты, которые не удалось реализовать по тем или иным причинам, словом, как *настоящий* замысел картины — мы присутствуем при странной борьбе за смысл. Перед нами режиссер, который отстаивает смысл своего фильма, поскольку ему очевидно, что в процессе восприятия смысл этот явно рассыпается, ускользает, обнажая лишь бессмысленные следы чувственного восприятия.

Похоже, исток фильмов Бергмана искать надо не там, куда он сам нас ведет. Замысел в данном случае — не идея картины, но, как это ни парадоксально, ее технология. «Радость ремесленника» — вот что является основным и единственным двигателем Бергмана. Желание снимать фильм, которое гораздо сильнее любой идеи. Именно в момент съемки тело Бергмана начинает функционировать, именно в этот момент действуют его «нервы», «кишки», «половые органы» и сфера чувственного становится основным строительным материалом для будущего фильма, его настоящим, гетерогенным и гетерономным замыслом, его множественным истоком.

## Дистанция и фальшь

*«...Я не способен воплотить воспоминания в образы. Память настолько внезапна и ранима, что я немедленно ссылаю ее обратно во мрак. Полное творческое поражение» (с. 81).*

Такое признание выглядит несколько странно в книге мемуаров. Однако даже в своих воспоминаниях Бергману куда интересней момент

настоящего. Прошлое волнует его постольку, поскольку является катализатором сегодняшних желаний и переживаний. Перед нами разыгрывается та жизнь, которая раньше находила для себя естественное прибежище в материи кинематографа, которая была этой материи имманентна. Однако теперь в руках у Бергмана нет камеры, а потому найденная им в фильмах форма выражения, построенная на парадоксальной связи кинематографической технологии и физиологии (как образа предельной близости чувственного), имеет очевидную преграду — слово.

Слово вводит дополнительную дистанцию по отношению к объекту рассматривания, вглядывания, дистанцию, которая ощущается Бергманом и которую он пытается преодолеть. Пока речь не идет о кино (как в «Латерне магии»), способ преодоления — откровенность на грани непристойности. Но сама откровенность становится элементом жанра, элементом, абсолютизируемым Бергманом, элементом *формостроительства* произведения. Здесь искренность формальна. Да и какая может быть искренность в словах? Благодаря кинокамере Бергман освоил такие тонкости «неправды» выражения, какие слово не способно скрыть, даже будучи предельно экзотичным.

Когда в процессе создания кинофильма в неразличимом мраке остаются и память, и смысл, то чувственность самого зрения оказывается способной к удержанию формы произведения. Но как восстановить эту чувственность в мемуарах? Как вернуть тот эротизм, которым для него обладало только кино? Бергман пытается это сделать при помощи слов. И хотя слова постоянно обманывают его, но зачастую ему удается нащупать нерв происходящего с ним сейчас, в этот момент, в момент письма. И это, как правило, то, что можно назвать *недостаточностью эротизма*, когда слово — лишняя дистанция.

В «Латерне магии» он пишет:

*«Работе в кино сопутствуют сильные эротические переживания. Ничем не сдерживаемая близость к актерам, полнейшее взаимное обнажение. Интимность, преданность, зависимость, нежность, доверие и доверчивость перед магическим глазом камеры создают теплое, возможно, иллюзорное чувство надежности. Напряжение, расслабление, совместное дыхание, моменты триумфа, моменты спада. Атмосфера заряжена эротизмом, сопротивление бесполезно. Прошли годы, прежде чем я уяснил себе, что в один прекрасный день камера остановится, софиты погаснут»<sup>2</sup>.*

Мемуары всегда начинаются в тот момент, когда софиты погасли. «Безымянное желание» (некий идеальный эротизм) уже недоступно, но смутное воспоминание о нем заставляет перебирать прошлое, отыскивая в нем те токи, которые еще могли бы заставить работать камеру. Но это

удаётся все реже. Приходится стимулировать чувственность словом, которое всячески этому сопротивляется, обнажая лишь игру и притворство.

*«Кровоточащая рана вызывает отвращение, и в этом случае человек не способен притворяться» (с. 56).*

В «Латерне магии» Бергман еще пытался имитировать кинематограф, пытался добраться до того предела, где слова превращаются в рану: «Картины» — иной способ не смириться с отсутствием кино.

Бергман — исключительно тонкий знаток законов, по которым кино ранит. Он один из тех, кто знает, как достигается в кино *аффект*, как разрушается дистанция. Его фильмы — череда аффективных моментов, одним из которых является человеческое *лицо*. Может быть, то, как он снимает лица, — наиболее явный пример желания. Камера нарушает все границы, приближается к лицам актеров на такое расстояние, когда никакая игра уже невозможна, когда открывается уже совершенно другое перцептивное пространство, где «я» и «другой» неотличимы и неразделимы. В этом пространстве все обнажено. Здесь нет игры и нет лжи, слова неуместны и бессмысленны.

Фильм, возможно, был единственным пространством для Бергмана, где другой существовал. Другой — как аффект, который стирает фальшь фильма, открывая пространство, где нет дистанций, — пространство желания.

*«В кинематографе самое ужасное, что любой фильм с чудовищной наглядностью разоблачает и человеческий, и художественный статус, в котором ты пребывал при рождении картины. Литература в этом отношении не столь откровенна. Слова более многозначны, чем изображение.*

*В фильме, стало быть, присутствует фальшь, пусть во многом неосознанная, но все же фальшь» (с. 248).*

В «Картинах» он не стремится к форме произведения (даже мемуарной). Литературная форма рушится, поскольку идет поиск аффекта, который мог бы стереть все фальшивые слова. И кажется, что материя кино настолько близко, что вот-вот будет обретена та свобода, следы которой остались только на киноплёнках. Но перед нами «всего лишь» слова. А в слове нет я и нет другого. Только завышенные «я» и «другой».

Таким образом, благодаря «Картинам» мы имеем возможность прояснить непроговоренную бергмановскую «теорию субъекта», которая до сих пор была лишь зыбко ощутима в его фильмах и тщательно замаскирована его автобиографией. Эта «теория», выраженная чисто кинематографическими средствами, исследует ту грань, где человек теряет

возможность осмысления происходящего, где он теряет свою субъективность, превращаясь в чистое переживание. На этой границе нельзя спутать желание и речь о желании, боль и речь о боли. Перед нами предстает расколотое «я», неотъемлемой частью которого является как вечно фальшивая речь о себе, так и не умеющее лгать аффективное тело. Говоря языком психоанализа, Бергман имеет дело с «собственным» бессознательным как основой своего ремесла или, точнее, — с *превращенной* физиологией, которая еще не бессознательное, но уже вытесненное. И такое положение дел не случайно, поскольку бессознательное никогда нельзя окончательно присвоить (сделать «своим»); присвоенное же бессознательное — уже несобственное, «общее», как мог бы сказать Жак Лакан.

В своей режиссерской практике Бергман постоянно пытается найти форму выражения, которая бы соответствовала аффекту. Это всегда нечто пережитое, но сопротивляющееся воспоминанию, оставившее лишь память самого желания, для которого не находится слов, а потому реакции тела кажутся наиболее правдивыми. Поэтому именно в них литературная откровенность черпает источник для «речи о себе». Кино же по своей природе настолько откровенно, что любой *рассказ* о теле оказывается избыточным. Просто та «превращенная физиология» (которая аффективна, но внечувственна) — одно из условий если не киноизображения, то кинообраза. Можно сказать, что в восприятии кинообраза (который всегда остается в некотором избытке по отношению к изображению) желание — всегда *желание другого*, желание, тебе не принадлежащее, но разделяемое и аффицирующее. Сама технология кино создает эту дистанцию, наталкиваясь на зону нерепродуцируемости в «я» — *место другого*.

## Женщины и актеры

Бергман постоянно проводит параллель между кино и интимной жизнью. Он видит прямую зависимость настроений фильмов от своих увлечений, влюбленностей, любовных переживаний. Вот несколько характерных фрагментов:

*«Развод с моей третьей женой все еще вызывал сильную боль. Это было необычное переживание — любить человека, с которым ты не можешь жить. Милая творческая близость с Биби Андерсон начала разваливаться не помню по какой причине»* (о «Земляничной поляне», с. 19).

*«Кроме того, фильм, разумеется, немало выгадал, благодаря возникшим во время работы сильным личным чувствам»* (о «Персоне» и отношениях с актрисой Лив Ульман, с. 66).

*«Но к этому моменту мы с Харриет уже расстались. И оба страшно переживали. Поэтому фильм окрашен грустью»* (о «Женских презах», с. 188).

*«Несколькими годами ранее я был безумно влюблен. Под надуманным предлогом якобы профессионального интереса я уговорил свою возлюбленную рассказать о своих многогранных эротических переживаниях. Ретроспективная ревность вызвала у меня специфическое возбуждение, раздиравшее внутренности и терзавшее мой мужской орган. Ревность образовала нерасторжимый сплав с примитивнейшими ритуалами унижения. Получилась взрывчатая смесь, чуть было не разнесшая на куски своего изобретателя»* (о «Вечере шутов», с. 184—185).

*«В основе истории, которую я, таким образом, профукал, лежит очень личный для меня сюжет: тайная жизнь влюбленного становится единственно реальной, а реальная жизнь — ирреальной»* (о «Прикосновении», с. 86).

Эти, как и многие другие подобные замечания, представляются не менее значимыми для понимания бергмановских фильмов, нежели его попытки объяснения.

Существует богатая традиция экзистенциальных трактовок творчества Бергмана, когда завораживающее настроение его фильмов ассоциируется с глубиной заложенного в них смысла. Помещая его в координаты Кьеркегора или Стриндберга, нетрудно заставить «заговорить» боль, которая в его фильмах остается только болью, чистым проявлением аффективности тела. И крик, и молчание располагаются *до* слова. Так же как *до* слова располагается желание.

Бергман-режиссер избрал способ «показать» (показать, не изображая) желание и боль на экране, но Бергман-человек этого не заметил: чтобы боль и желание были ощутимы, они должны располагаться вне взаимоотношений актеров или их персонажей, за рамками сюжета, за границей понимания. Это — малые эффекты восприятия, и кинокамера — единственный инструмент, открывающий эти эффекты. Только она может приблизиться к женщине на недопустимое расстояние, только она может вскрыть все мельчайшие фальшивые ноты в игре актеров. Кинокамера нарушает последние дистанции, которые еще можно нарушить, концентрируя в себе самой всю режиссерскую чувственность.

Неизвестно, в какой степени мог бы состояться Бергман как режиссер без (всех этих) женщин. «Картины», при всем стремлении их автора к экзистенциальной самоинтерпретации, свидетельствуют, что вряд ли. Из книги мы получаем множество подтверждений тезиса, что все в его фильмах, находящееся вне чувственности, до аффективного предела, — нежизненно. И никакие объяснения не приносят дополнительного понимания бергмановских фильмов. Без аффективного плана его кинематограф перестает существовать.



Бергман часто пишет о том, что тот или иной эпизод фильма фактически дублировал какую-то конкретную жизненную коллизию, в которой ему довелось оказаться. Он как исследователь перепроверял собственный опыт в лаборатории; как следователь ставил следственный эксперимент. Причем порой женщина и актриса оказывалась одним и тем же лицом. Так, разыгрывая собственные травмы, он вводил изначальный конфликт в ситуацию игры. Но было бы слишком просто считать это только сублимацией. И хотя Бергман настаивает на лечебной функции, которую несли для него самого снятые им картины (характерно «культурен» пример, приводимый им, — Смерть в «Седьмой печати», которую он решил представить в наряде белого клоуна), но стоит обратить внимание на то, что именно обыгрывание личных конфликтов стало источником многих формальных находок в области киноязыка.

Неявно введя игру как основное условие всего происходящего на экране, Бергман фактически лишил актеров возможности играть. Любое слово теперь становится фальшивым. И даже мимика. Мир ложных слов и ложных отношений, из которого изгнана чувственность, — таков предмет его кинематографа. И он открывает подавленную аффективность, обнажая все более глубокие уровни фальши и лжи, доходя до пределов чувственности. Он приближается к лицу.

## Лицо

Интересно, что лицо как предмет изображения почти не обсуждается Бергманом (исключение — формальный трюк с совмещением лиц Лив Ульман и Биби Андерсон в «Персоне»). Он пишет о движении камеры, об освещении, о цвете «Шепотов и криков», о павильонных и натуральных съемках, наконец, о знаменитом взгляде в камеру Харриет Андерсон из «Лета с Моникой», но всегда обходит своим вниманием именно то, что мы, зрители, видим в первую очередь, — неповторимый бергмановский крупный план, лицо. Между тем лицо — самое загадочное явление и самый завораживающий кинематографический элемент, открытый Бергманом.

В отличие от режиссеров, которые одновременно были и теоретиками кино, как Эйзенштейн или Пазолини, или же которые достаточно рефлексивны в отношении своего творчества, как Брессон и режиссеры французской Новой волны, Бергман предстает художником абсолютно интуитивным. Всякое его движение в поисках смысла наталкивается на один и тот же аффект — лицо. Здесь сконцентрировано и желание, и крик, и молчание, и боль — то есть все то, что он пытается показать. Так происходит потому, что лицо — это та граница, где абсолютно значимое (смысл, этика) совпадает с абсолютно чувственным и восприимчивым (кожа). Это место предельной близости, где рушатся все культурные ди-

станции, где вопросы о правде и лжи, об образе и подобии перестают иметь значение. Здесь нет понимания, но есть лишь состояние, выражающее нечто, что находится за пределами всякого понимания.

Бергмановский крупный план лица последовательно вытесняет персонажа, актера, человека, обнажая изначальное поле коммуникации, то место, где возникает другой. В этом пространстве субъект не в состоянии сохранить свою цельность, а лицо подчеркивает этот разрыв. Такое лицо — уже не портрет и не внешность, но persona, некий непрочитаемый смысл, который не говорит ни о чем, кроме наличия смысла. Слово persona удачно совмещает в себе два значения, которые мы привыкли считать противоположными: этимологически — «маска», а в современном звучании — «личность». Благодаря фильму с одноименным названием, слово persona дает еще одну косвенную подсказку о том, что такое лицо для Бергмана. Это — совмещение несовместимого: смысла, ничего не ведающего о желании, и бессмысленного желания (аффективности страсти). Именно в этой точке создается напряжение фильма, и невозможно ни объяснять страсть, ни уточнять смысл, поскольку разрушится само противоречие, найденное режиссером на пути к собственному бессознательному, которое уже не только отражает его личную симптоматику, но и стало, как было сказано ранее, элементом его кинематографического языка.

*«Но вдруг я понял, что эта музыка (речь идет о швейцарском композиторе Мартене Франке. — О.А.) похожа на мои фильмы. <...> Не могу сказать, что это плохая музыка, наоборот, она безупречна, прекрасна и трогательна и вдобавок исключительно изысканна в звуковом смысле. Но у меня есть сильное ощущение, что она поверхностна, что использует мысли, не продуманные до конца, прибегает к эффектам, которые намного превышают ее возможности» (с. 252).*

Лицо, найденное бергмановским зрением как необходимый элемент кинематографического высказывания, не проявляет себя никак ни в воспоминании, ни в слове. Оно становится барьером для режиссерского осмысления собственного творчества. Это, прежде всего, эффект страсти, превосходящий возможности его собственной мысли.

Бергману не удается найти лицо в его послекинематографическом литературном творчестве, но настойчивость и неудача в этом поиске оказываются не менее захватывающей интригой.

# ЧУВСТВО КАК ПОДСТРОЧНИК

## ЗАМЕТКИ О «МОСКОВСКОМ ДНЕВНИКЕ»

### ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА

Вальтер Беньямин при жизни выпустил совсем немного книг. Основная часть его наследия была опубликована уже после его трагической смерти. В теорию культуры Беньямин вошел как автор работы, быстро ставшей классической, — «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», в которой он обратил внимание на радикальный перелом в восприятии искусства, происходящий в связи с появлением фотографии и кино. Несмотря на эссеизм, фрагментарность, а порой и незавершенность, многие исследования Беньямина, например посвященные немецкой барочной драме или культуре XIX века («Passagen-Werk»), носят поистине фундаментальный характер. Но к моменту его поездки в Москву, состоявшейся в декабре 1926 — январе 1927 года, была напечатана только одна небольшая книжечка — «Улица с односторонним движением». Она была посвящена Асе Лацис, женщине, к которой Беньямин был очень сильно привязан и встреча с которой была одной из главных целей его московского путешествия.

Правда, был еще и другой повод — более формальный. Мартин Бубер заказал Беньямину текст о Москве для своего журнала «Die Kreatur».

Когда Беньямин начинает писать свой дневник, то замышляет его в том числе и как собрание тех или иных деталей и фактов московской жизни, которые могут ему пригодиться для написания эссе. Дневник задумывается как запись «говорящих пространств города», говорящих именно в тот момент, когда они еще не затронуты теоретической интерпретацией. Однако постепенно текст дневника превращается в необычный лирический документ, аналог которому в истории мировой мемуаристики найти крайне трудно.

Несомненно, есть много мемуаров и более откровенных, и более увлекательных, а также таких, которые передают дух времени не менее пронизательно, чем это делает Беньямин. Между тем «Московский дневник» — особая мемуаристика. Ни удивительная наблюдательность Беньямина, ни его точные сопоставления с Европой и микроанализы быта московской жизни, ни явный, хотя и подавленный, эротизм этого сочинения, — кажется, ничто из перечисленного не притягивает наше внимание. К тому же здесь нет никаких эффектов «блестящего письма», которые зачастую увлекательны сами по себе. Ничто как будто не выделяет этот

дневник среди прочих. Или, если быть более точным, то, что выделяет это сочинение, находится за рамками дневника как литературного жанра. Текст «Московского дневника» в каждый момент словно стремится ускользнуть от возможного читателя, всякий раз представляя настолько личным, настолько текстом-для-себя, что читатель, привыкший к чтению литературных произведений, написанных всегда для него, потребителя, оказывается здесь явно не у дел.

Но, может быть, в этом и есть идеальное воплощение жанра дневника? Реализуется почти невозможное — текст без читателя, точнее, такой, читателем которого является сам пишущий; дневник как некий эксперимент с текстом, который не становится произведением, но остается только письмом, в котором произведение не может никак состояться, в котором знаки рассыпаны и порой лишены какого-либо смысла, в котором образы возникают из неустойчивых отношений между этими рассыпанными знаками.

Конечно, наш интерес могут пробудить и зарисовки московской жизни тех лет, порой очень напоминающие наше совсем недавнее прошлое, и характеристики (зачастую очень нелицеприятные) известных людей, с которыми встречался Беньямин, и его реакции на события культурной жизни Москвы тех лет. Он постоянно ходит в кино — «Броненосец «Потемкин», «По закону», «Шестая часть мира», комедии с Ильинским; регулярно посещает театры — от инсценировок небольших студий до постановок Таирова и Мейерхольда, а также редакции журналов и музеев, и еще — рынки, где бесконечно, со страстью, торгуется и покупает игрушки для своей коллекции. Однако вся эта сторона жизни Беньямина в Москве словно тонет в той тяжести, которая веет почти с каждой страницы дневника. Вечная беньяминовская меланхолия, ставшая предметом его собственных рефлексий, помножена здесь, во-первых, на крайне сложные взаимоотношения с Асей Лацис и его другом Бернхардом Райхом и, во-вторых, на явные трудности его приспособления к московской жизни. К тому же перед Беньямином достаточно серьезно стоял вопрос о вступлении в коммунистическую партию; и нерешительность его во многом объясняется тем, что свое «буржуазное» одиночество и свою «культурную» меланхолию он был уже не в силах отбросить. Беньямин сжился с ними, и жертвы, которых требовало его мировоззрение, — участие в коллективной деятельности, подчинение партийной дисциплине, — заметно тяготили его.

Атмосфера уныния и болезни проникает во все уголки «Московского дневника». В эти два месяца, расписанные день за днем, он посещает Асю, которая лечится в санатории, его самого преследуют усталость и головная боль, сердечные приступы случаются с Райхом. Эти состояния невольно проникают в описания Москвы. И если бы целью Беньямина было некое целостное высказывание о Москве, то оно также оказалось бы окрашенным в эти тона. Но цель Беньямина иная. Он стремится не опи-

сать Москву, не дать ее законченный образ, но собрать те разнородные фрагменты восприятия, которые не складывались бы в некоторую концепцию, но которые самой своей московской данностью формировали бы некое ощущение присутствия Москвы, или перцептивный образ города. Здесь кроется своеобразие теоретического подхода Беньямина, который условно можно назвать таким внутренне противоречивым словосочетанием, как «материалистическая феноменология». Так, в эссе «Москва», сделанном по материалам дневника, город предстает в виде точечных зарисовок, запечатленных будто фото- или кинокамерой. Однако сама беньяминовская Москва — не в этих чистых видимостях, а в том ощущении, которое они формируют, подобно тому как мелькание застывших кадров в кинопроекторе создает некое подобие реальности на экране.

При этом если мы говорим об определенной феноменологии города по Беньямину, то следует отметить, что Москва как объект необходимо должна включать в себя и путь к этому объекту, как того требует феноменологический метод. Обычно такой путь дается в снятом (редуцированном) виде. Что же касается «Московского дневника», то его можно без преувеличения назвать движением к Москве (интенцией Москвы) без нее самой. Здесь еще нет того образа города, который позже появится в эссе, но есть интуиция этого города, переживание опыта проживания в нем, не стремящееся избежать зависимости от того личного лирического состояния, которым оно окрашено. Более того, именно неустойчивые «состояния» становятся местом, где материализуется письмо. Зыбкость и подвешенность всего вокруг — личных отношений, творческих проектов, ожиданий, связанных с революционными переменами в России, — та почва, где происходит своеобразная монтажная сборка города. Неудачи преследуют Беньямина повсюду — в любви, в дружбе, в политических намерениях, в академических притязаниях. И эти условия формируют определенную оптику, в поле которой попадает и Москва. Но это не только психологическое состояние. Беньямину удается превратить меланхолию в теоретический принцип, где именно утраченное попадает в поле зрения. И «Московский дневник» становится тем пространством, где вырабатываются условия для теории утраты.

Итак, перед нами пока не теория, но ее важная часть — внутренняя лаборатория. Перед нами не литература, а записи, которые даже не стремятся стать ею. Этот дневник — чистое торможение времени взглядом, останавливающим историю, фиксирующим историю как серию несуществвавших событий, руинированных надежд и ожиданий.

Собранные вместе, в дневнике, фрагменты восприятия города, времени, личных отношений — это то мимолетное единство, которое через мгновения будет утрачено. Примерно такими словами в работе о фотографии Беньямин характеризует ауру<sup>1</sup>, одно из ключевых понятий своей теории технического репродуцирования. Искусство, по Беньямину

утрачивает ауру с развитием фотографии и кино. Технология воспроизводства образа разрушает тот момент в восприятии, когда сплетаются пространство и время, когда возникает «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый объект ни был»<sup>2</sup>, то есть вещь находится «здесь» и «сейчас», абсолютно доступная взгляду, уже почти принадлежащая ему и именно в этот момент открывающая свое иное («далекое») содержание. Так и Москва, город Революции, куда стремились западные интеллектуалы, оказывается своеобразной репродукцией его ожиданий. И, созерцая город, Беньямин понимает: он опоздал. Да, перед ним Москва, пространство человеческой общности, живущей по своим правилам и установлениям. И он исключен из него. Он фиксирует последнее, уже исчезающие следы революционного прошлого, но также он фиксирует и то дореволюционное прошлое, которое еще сохранилось, но должно исчезнуть при новом социальном порядке. И сохранить не столько сами факты, сколько состояние их рассеяния и исчезновения, становится подспудной задачей беньяминовских записей.

Интересно, что Беньямин «Московским дневником» фактически пытается сохранить ауру города, вступая в спор со способностью самого языка к «технической воспроизводимости», с его штампами, литературностью, его постоянным механическим производством образов и тропов. Он пытается нивелировать сферу языковой выразительности, сводя ее по возможности к чистому описанию видимого. Но что становится «видимым»? Что следует увидеть-показать, чтобы это имело отношение к ауре в беньяминовском смысле? Мимолетность. Но не всякую. Ту мимолетность состояния, которая в сам момент схватывания в восприятии обнаруживает свою невозможность к воспроизведению в языке. Аура по Беньямину — не просто метафора, но некий познавательный теоретический элемент. Она никогда не есть нечто объективное. Она проявляется только в момент утраты. Можно сказать, что беньяминовская аура может только утрачиваться, исчезать. Потому намерение сохранить ауру города, аффективный момент максимальной близости Москвы, означает показать то, что уже затронуто разрушением, что уже руинировано, что уже невозможно предъявить как единое целое. Беньяминовская Москва потому и не похожа ни на какую другую, поскольку взгляд меланхолика, чувствительный к утрате, выделяет в ней то, что даже в момент видения говорит: это пока еще есть, это есть, пока ты смотришь, это исчезнет, когда ты начнешь говорить. Разрыв между видимым и утратой видения в речи становится одним из важных мотивов, который вообще характерен для творчества Беньямина. В «Московском дневнике» он изобретает способы речевого видения, способы удержания разрозненных видимостей. Так, находясь в другой языковой среде, практически не понимая ни слова по-русски, он отдает себе отчет в том, что «Москва в переводе на немецкий» противодействует его феноменологическому намерению. Беньямин разрабатыва-

ет своеобразную фотографическую речь, которая была бы в наименьшей степени зависима от языка и, не стремясь проникнуть внутрь объекта, предъявляла бы только поверхности вещей — те самые случайные перцептивные фрагменты, где, как на монтажных стыках, рождается если не смысл, то по крайней мере настроение. Настроение (*Stimmung*), которое перестает быть только психологическим или лирическим состоянием, но становится условием теоретического высказывания.

Обратим внимание на такую деталь «Московского дневника», как русские слова, записанные латиницей без перевода и без пояснения. *Stolovaia, seichas, remonte, gosbank, zdravstvuite...* Эти вторжения чужой речи — своеобразные лакуны — есть нечто *непереводимое*, дающее ощущение максимальной близости Москвы через преодоление языковой дистанции, которая существует между городом и наблюдателем-иностранцем. Слова эти — определенный фонетический образ города, не осязаемый не-иностранцем, ускользающий от московского жителя, растворенного в этом языковом опыте. Именно то, что их значения не связываются Беньямином с конкретным переводом, создает ощущение особого проникновения в среду, где воздействуют не только видимости, но и материальная сторона самого языка. Это ощущение, конечно, теряется в доступном нам переводе «Московского дневника». Тем более что слова выделены курсивом и напечатаны по-русски. (Возможно, их стоило оставить в беньяминовской транскрипции — латиницей...) Кажется, что это мелочь, но не для текста, смысл которого есть не что иное, как ощущение, формируемое подобными «мелочами». Не случайно в эссе «Москва» Беньямин использовал это уже как прием, значительно пополнив свой словарь русских звукосочетаний, правда, на этот раз поясняя каждое из них.

Вообще, когда мы имеем дело с текстами Беньямина, то всегда обращает на себя внимание некоторый парадокс дистанций, когда эмпирическое приближение к объекту вдруг заставляет его трансцендировать, выходит за пределы материального, становится элементом теории. Этот мотив присутствует в понятии ауры, где оказываются переплетены и неразличимы чувственное и эстетическое измерения вещи. Но та же игра дистанций обнаруживается и в «Задаче переводчика», когда утверждается, что «дословность и свобода перевода должны безо всяких усилий соединиться в форме подстрочника»<sup>3</sup>, и в его образе фланера, чье рассеянное зрение превращает город в пейзаж, как бы возвращая ауру не уникальным объектам товарного производства, и в понимании Беньямином истории, где прошлое извлекаемо из настоящего, а исторический факт открывается в настойчивом эстетическом созерцании конкретных вещей. В послесловии к «Московскому дневнику» М. Рыклин, анализируя фигуру Беньямина-коллекционера, сталкивается с тем же парадоксом: «...Он мягко противостоит антиколлекционной сущности Революции, превращающей все в потенциальное, открытое необъятному будущему. Коллекци-

онирование отодвигает это будущее вглубь, заставляя его представлять глубоко архаичным»<sup>4</sup>. Сохранить ауру, возратить ауру восприятие уже не может, но через «настроение» эту возможность сохраняет письмо, в котором взгляд, язык и теория составляют аффективное единство, хотя и находятся в противоречии друг с другом.

Что такое дистанция, которую мы находим у Беньямина? Это различие, возникающее в том месте, где всегда предполагается сходство, соответствие, гомогенность смысла. Так, аура становится ключевым понятием именно в размышлениях о кино и фотографии, поскольку в ней удается сохранить уже не видимое отличие оригинала и копии. То же можно сказать и о «подстрочнике», настаивающем именно на принципиальной непереводимости, а не на соответствии первоисточнику. Такого рода различия гораздо более значимы для Беньямина, поскольку открывают в объекте не его подчиненность наблюдателю, а способность быть иным, иметь иное содержание, делать наблюдателя пассивным и восприимчивым к их независимой от него жизни. Адорно называл беньяминовский способ анализа «взглядом медузы», при котором вещи и их отношения словно выпадают из поля зрения человека. Теория в таком случае оказывается лишь случайной конфигурацией эстетических (чувственных) фрагментов.

В «Московском дневнике» не найти теории в чистом виде, но в нем обнажены правила случайной конфигурации элементов, то есть то, что составляет основание различных беньяминовских концепций. Теория здесь предзадана беньяминовской меланхолией, постоянным пребыванием в «разрыве», в месте различия, в месте «чрезвычайного положения», где не в силах помочь ни воспроизведения образа, ни миметическая способность, ни язык, ни любые другие технологии овладения чувственной сферой. Именно здесь в полной мере обнаруживает себя неустранимая беньяминовская дистанция между эмоциональной и интеллектуальной составляющей восприятия. «Московский дневник» предлагает нам уникальный способ перевода лирического чувства на язык слов, при котором сами слова оказываются лишними.

Беньямин не раз писал о том, что именно тени старых фотографий удерживают ауру прошлого. Весь дневник состоит из подобных «тень», лирических разрывов, где слова как будто неуместны, а то, что они выражают, только подстрочник, сообщающий нам об особом частном (сингулярном) опыте восприятия, который не субъективен, а дополнителен по отношению к образу Москвы. Но именно из множества таких незафиксированных рассеянных восприятий и складывается город как место общего опыта существования. Претерпеть *становление городом*, на которое Беньямин решился в тексте «Московского дневника», — значит пройти путь лишений, утрат вместе с городом, оставив следы их в подстрочнике, в котором только взгляд и язык иностранца способны удержать то, что для коренного жителя исчезает безвозвратно само собой.

## ЭКРАНИЗАЦИЯ II: ВТОРИЧНАЯ ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ

### Предварительные замечания

Интрига состоит в неожиданной встрече двух фильмов, сделанных практически в один и тот же год и в этом же году попавших в конкурсную программу Московского фестиваля. Интересно, что благодаря этому случаю, получил продолжение диалог столетней давности, а именно диалог между Чеховым и Толстым, причем можно сказать, что он именно «получил продолжение», а вовсе не был искусственно реанимирован. И возможно, что эта полемика двух русских писателей о литературе, об искусстве, о связи литературы и жизни не смогла бы продолжаться без современного массового кинематографа и без того типа экранизаций, которые представили именно Тавиани и именно Муратова.

Однако прежде, чем говорить о самих фильмах, надо сказать несколько слов о том, как вообще можно анализировать экранизацию и какие ограничения накладывает литературный источник не столько на фильм, который по нему ставится, сколько на способ размышлять о фильме в терминах экранизации.

Проблема заключается в том, что мы здесь имеем дело по крайней мере с несколькими языками, вовлекаемыми нами в анализ. Первый язык — это собственно язык литературного произведения, по которому сделан фильм, второй — язык визуальных образов, в большей или меньшей степени соотносимый с литературным первоисточником. Отношение между этими двумя языками достаточно прихотливое и может быть самым разнообразным, но в любом случае, рассчитан ли язык фильма на соответствие оригиналу или на полемику с ним, он, так или иначе, устанавливает ту систему сходств и различий, при которой постулируется некая «кистина оригинала». Не случайно и то, что мы здесь говорим о фильмецком языке как «втором», указывая на неизбежный мотив «перевода» присутствующий в каждой экранизации, причем перевода прежде всего в иное время, в иной чувственный строй, в иной тип социального опыта. Все это подспудно подразумевается в словах «другой язык», который для литературного источника неизбежно оказывается «вторым» языком.

Без преувеличения можно сказать, что подавляющее большинство фильмов, снятых по известным литературным произведениям, находятся в рамках этой политики перевода, то есть в рамках двух неравноправных языков, из которых один — язык произведения, включенного в систему ценностей современной культуры, а другой — при всех своих

возможных критических и даже эпатажных жестах в сторону первоисточника — всего лишь «второй», самим фактом соотнесения (экранизации) указывающий на некую собственную недостаточность. В этом смысле практика экранизации волей-неволей указывает на определенную зависимость кинематографа от литературы и на близость литературы к тому, что можно было бы назвать «священным», то есть сверхценным в рамках секуляризованной культуры, функционирующей сегодня.

Но при этом в экранизации есть и другой мотив, менее выраженный, но оттого не менее значимый, — отказ от первенства, признание адаптивной функции в качестве существенной, пусть даже это не согласуется с требованиями искусства. Фактически когда мы говорим о двух языках — литературном и кинематографическом, то речь идет о вариациях внутри одного языка — языка Слова, где кинематограф как «второй язык» выполняет роль «воображения».

Третий язык появляется только тогда, когда мы осознаем всю зависимость фильма от литературного источника в самом широком смысле. Экранизация подсказывает многое, в том числе то, что сам подход к кинематографическому образу с точки зрения языка задает базовые условия для наших рассуждений о кино, и в частности о кино как искусстве.

Третий язык возникает как реакция на то, что остается только в рамках литературы и не может быть вынесено вовне никакими средствами «экранизации» или «воображения». Он обращается непосредственно к тому, что не может быть «переведено» в экранные образы, но для чего сам образ становится открытием, возможным расширением языка. Он — третий и, вероятно, последний, ведь даже языком его можно назвать весьма условно, так как образы, с которыми он имеет дело, совсем иные. Они дополнительны воображению и отсылают нас к непереводимому в языке, а значит, они существуют в своей отдельности и несоотнесенности с тем, что мы уже привычно называем литературными и культурными образами и что на поверку оказывается некими образцами, образчиками правил чтения и понимания произведения, и даже его чувственного восприятия. Третий язык и не может стать языком в привычном смысле, поскольку его синтаксис и грамматика динамичны и подчиняются только одному закону — закону коммуникации, нашедшей себя не в понимании, а в общности образа, разделяемого с другими. В каком-то смысле этот язык всегда «дикий»; это — язык человеческой общности, возникающей до того, как она институализируется, получая для себя многочисленные социальные знаки, литературные или культурные, политические или религиозные, многочисленные знаки насилия общества над общностью, личности как единицы общества над живым человеком, способным, помимо прочего, к тому, чтобы *не быть* личностью. Или, если выразиться точнее, третий язык, язык образов, в которых желание быть личностью не является чем-то существенным по сравнению с желанием жить, то есть быть изменчивым

относительно общественных ценностей, быть подверженным влиянию внекультурных сил.

Один из сопутствующих эффектов экранизации состоит в том, что благодаря кинематографу обнаруживается, в том числе, ограниченность и необоснованность многих властных претензий литературы, литературного произведения, проявляется литературоцентричность культуры и искусства, а слово как источник литературы оказывается накрепко соединено со смыслом.

Однако еще до кинематографа, до появления первых экранизаций, эти темы мы находим и в размышлениях об искусстве Толстого, в его попытках найти внутри литературы способы противодействия ее мирской «священности», а также во многих рассказах и особенно пьесах Чехова, где «театрализация» жизни имела своей целью нечто совершенно иное, нежели натуралистическое ее отображение (это особенно заметно в критике Чеховым первой мхатовской постановки «Чайки», критике, которая, кстати, во многом повлияла на многие будущие положения системы Станиславского).

Постепенно мы подошли к тому, чтобы задать ряд вопросов, существенных для последующего анализа фильмов и без предварительного ответа на которые вряд ли может состояться сам анализ. Итак, каков статус литературного источника в современном кинематографе? В чем состоит задача экранизации, помимо передачи нарративной конструкции и помимо нахождения для этой конструкции некоторой новой формы воплощения («второй язык»)? И наконец, какие силы внутри самого литературного текста позволяют ему продолжить свое существование в ином виде, то есть позволяют экранизации быть языком не дублирующим, а дополняющим первоисточник? Все эти вопросы можно свести к одному, который будет выглядеть так: в чем и как литература проявляет свою недостаточность, провоцирующую кинематограф на все новые и новые экранные реализации классических произведений? Казалось бы, именно силой литературного произведения можно объяснить обращение к нему кинематографа, стремящегося использовать часть этой «силы» в собственных целях. Но на проверку все оказывается не так просто. Статус экранизации получают фильмы, снятые по известным произведениям или по произведениям известных авторов. «Сила» в данном случае ограничивается «известностью» или культурной значимостью текста, все остальное зависит от способа, которым экранизация утверждает постоянство новизны известного, или, что то же самое, значимость уже значимого. И «постоянство новизны», и динамически открытая ценность произведения — это те атрибуты, которые сегодня заново, иначе, чем прежде, определяют понятие классики. Классично не то, что когда-то было признано, но то, что способно продолжать быть значимым сегодня, когда многие прежние ценности уже пересмотрены.

В этой связи естественно возникает пример греческой трагедии, воспроизводящей себя на протяжении веков в различных сюжетах и вариациях. Взаимная игра «подражания» и «катарсиса» (момента, когда в аффекте исчезает объект подражания, когда *mimesis* обнаруживает свой языковой предел, момента трагической общности) — вот то, что указывает нам на возможность третьего языка, сохраняющегося через все коллизии искусства на протяжении веков, через смену отношений к нему. В этой взаимной игре «подражание» (театрализация) жизни удерживается только за счет того, что в основе лежит нечто, чему нельзя подражать, — непредставимое, неизобразимое, жуткое и возвышенное, отвратительное и божественное. Гёльдерлин называет этот момент прерывания смысла, понимания, прерывания аполлонического в представлении цезурой. Именно в цезуре сохраняется «священное» текста, но, парадоксальным образом, сама цезура тексту не принадлежит. Это — момент трансценденции, возникающий тогда, когда нечто общее и даже обыденное, имеющее отношение к каждому и принимаемое как самое естественное, вдруг оказывается оторвано от нас и наших способностей действовать, понимать, воспринимать. Так устроен безличный *fatum* греков или общий Закон иудеев. Эти образы не имеют и не могут иметь никакого изобразительного эквивалента, а если и получают его (как в случае с *deus ex machina*), то только потому, что вся его условность уже никого не должна удивить, поскольку для нее уже есть образ-условие, дающий катарсис как несобственное, общее переживание. И потому столь важна роль хора в греческой трагедии: «Хор — не народ, не представитель народа (зрителей), но он все же указывает на то, что изначально трагедия — творение общее или общинное...»<sup>1</sup> Эту же роль хора подчеркивает и Адорно, когда пишет о «Моисее и Аароне» Шёнберга. В каком-то смысле мы всегда (и особенно сегодня) недооцениваем значение этого элемента трагедии (и греческой, и библейской) в современном искусстве и в современном кинематографе. Хотя момент необщественной общности в кино чрезвычайно силен, намного сильнее, чем в литературе и в авторском искусстве последних веков, что делает экранизацию гораздо более сложным культурным объектом, чем просто еще одна форма воплощения литературы.

Все сказанное приводит нас к тому, что говорить об экранизации, вводя только соотношение двух языков, литературного и кинематографического, недостаточно. Такое рассмотрение сводит все к неизбежной театральности экранизации, при которой киноэкран — всего лишь вариант еще одной «сцены» для литературного слова, а кинематографические приемы — еще один язык со своей специфической грамматикой, где слово может быть предьявлено, не будучи произнесенным.

Проблема режиссуры в экранизации в таком виде вполне соответствует тому, что говорил Мейерхольд о театральной режиссуре: «...Вечное качание драматурга между литературой и театром делает его произведение

двойственным. Задачей режиссера является исправление пьесы в смысле выявления в ней именно элемента театрального. Режиссер является, таким образом, *вольным переводчиком* книжного текста на живой язык сценического рассказа<sup>2</sup>. Другой вопрос: что это такое в данном случае «живой язык» и почему переводчик обязательно «вольный»? Понятно, что в случае с Мейерхольдом ситуация перенесения текста (слова) на сцену — одна из самых проблематичных, но что характерно, он ее решает именно в рамках поиска некоторой изначальной театральной, долитературной, цирковой, площадной, аттракционной, той театральной, где царит зрелище с его неизменной общностью-в-образе, а не изображение, не представление образа. Это, опять же косвенно, связывает нас с трагедией («козлиной пьесью») и ее хором. Только то общинное основание театра как зрелища сегодня нельзя уже назвать изначальным. Скорее приходится говорить об элементах «вторичной театрализации», возвращающей олитературенному и окультуренному театру утраченную изначальную театральность.

Кинематографический образ — один из вариантов такой «вторичной театрализации» изображения, что особенно хорошо чувствовал Эйзенштейн, который почти прямо соотнес свою театральную теорию аттракционов с киномонтажом. «Вторичная театрализация» — это и есть язык перехода от литературы к не-литературе, и в частности к экранизации. И потому мы вправе говорить об экранизации только в тот момент, когда само литературное произведение выходит за рамки литературы, указывая на возможность такой театрализации, указывая на свою незавершенность, на открытость сообществу.

Теперь обратимся непосредственно к фильмам.

### Толстой — Тавиани: непротивление неподлинному

Вчера переглядывал романы, повести и стихи Фета. Вспомнил нашу в Ясной Поляне неумолкаемую в четыре фортепиано музыку, и так стало ясно, что все это: и романы, и стихи, и музыка не искусство, как нечто важное и нужное людям вообще, а баловство грабителей, паразитов, ничего не имеющих общего с жизнью: романы, повести о том, как ласкотно влюбляются, стихи о том же или о том, как томятся от скуки. О том же и музыка. А жизнь, вся жизнь кипит своими вопросами о пище, размещении, труде, о вере, об отношении людей...

Л.Н. Толстой. Дневник. 19 июля 1896 года

Толстой в поздние годы жизни постоянно ратовал за искусство, которое должно быть понятно и нужно народу. Вряд ли он признал бы

такое искусство в фильме «Воскресение» братьев Тавиани, но несомненно, что критериям «понятно» и «нужно» их лента как раз соответствует. Можно сказать, что итальянские режиссеры поставили абсолютно традиционную, очень качественную экранизацию романа, достаточно чуткую и к содержанию (к действию) произведения Толстого, и (хотя это может показаться на первый взгляд странным) к толстовской идеологии того периода, когда он писал «Воскресение» и многочисленные социально-политические памфлеты. Достигнуто это несколько прямым способом иллюстративного «перевода», при котором почти буквально сохранены некоторые эпизоды, диалоги, реплики персонажей, и уж конечно — их имена и сюжетные функции. В угоду зрителю и кинематографу добавлен также исторический антураж и художественное «воображение» в рамках дозволенного (как, например, сцена с катанием на роликах или финальный эпизод празднования Нового года и века в сибирской семье, куда случайно попадает Нехлюдов). Все это сделано вполне качественно в русле уже существующих кинематографических стереотипов, или доступного широкому зрителю кинематографического «языка воображения». И потому зритель, во-первых, не испытывает никаких сложностей понимания того, что происходит и о чем идет речь (для этого ему не нужен Толстой), а во-вторых, проникается определенным доверием, полагая, что именно об *этом* и писал Толстой. Здесь все тщательно и «условно достоверно» — и эпоха с ее многочисленными признаками в кадре, и Россия с ее сельскими просторами зимой и петербургскими облупленными особняками, и поступки персонажей, недвусмысленные и психологически мотивированные внутренней драматургией сценария. Опасения, которые возникают, когда зарубежный режиссер изображает Россию, пусть и исторически ушедшую, быстро развеиваются, поскольку шероховатости и неточности будут заметны лишь специалистам, а люди (зрители) получают «свою» (то есть кинематографически конвенциональную) Россию этого времени, примерно ту же самую, что они видели в фильмах Никиты Михалкова. Можно сколько угодно упрекать Михалкова или братьев Тавиани в «неподлинности» подобной России, но несомненно одно: именно такой образ России уже состоялся как «потребимый» зрителем, и международным, и отечественным. Именно поэтому этот образ *условно достоверен*. Он достоверен с той степенью условности, когда мы готовы его принять и не замечать, поскольку он в какой-то степени соотносится с самыми общими представлениями об этом времени и этой истории.

Таким образом, одна из труднейших задач любой экранизации — «перевод» в другое время, в другой социальный опыт — была грамотно решена итальянскими режиссерами. Вопрос лишь в том, это ли надо было «переводить» из романа Толстого? Достаточно напомнить, что многие крупные режиссеры, обращавшиеся к экранизации русской классической литературы, шли совершенно иным путем, — жертвуя частностями, бытом

эпохи, национальной спецификой и даже порой оригинальным текстом, они пытались прикоснуться к некоторой «кистине оригинала», то есть «перевести» именно то самое «непереводимое», что и сделало эти тексты «классическими» и даже в каком-то смысле «священными». Так поступали и Жан Ренуар («На дне»), и Акира Курасава («Идиот»), и Лукино Висконти («Белые ночи»), и многие другие, но особенно последователен в этой концепции экранизации был Робер Брессон. Этот путь можно считать радикализацией идеи экранизации как «перевода» в том смысле, который придал этой проблеме Вальтер Беньямин в своей статье «Задача переводчика», когда речь идет не о передаче содержания или смысла произведения на другом языке, а о передаче именно «кистины», для которой всегда недостаточно одного языка, в том числе того, на котором написан первоисточник.

Если рассматривать фильм Тавиани как вариант перевода, то он иллюстративен, то есть ориентирован на «переводимое» оригинала, или, говоря словами Беньямина, на «неточную передачу несущественного в содержании»<sup>3</sup>. Однако то, что для литературных переводов плохо (по Беньямину), в случае экранизации имеет свои неожиданные преимущества. Именно здесь проявляет себя то, что мы ранее назвали «вторичной театрализацией» и благодаря чему «существенное в содержании» может быть затронуто косвенно, случайно. В случае с Толстым и Тавиани это случилось. И это нас возвращает заново к идеологии позднего Толстого, которая неожиданно оказывается напрямую связана с искусством, о котором Толстой думал меньше всего, — с искусством кинематографа, «искусством понятным и нужным людям».

Легче всего было бы признать, что фильм братьев Тавиани в своей изобразительной стратегии фактически нивелирует очень сильный социально-нравственный пафос романа. Действительно, многие предметы аристократического и буржуазного быта описаны Толстым крайне негативно. Искусство, праздность и роскошь господствующего социального слоя от чиновников до духовенства — объект его тщательной критики. Этот мир даже на уровне описаний жестко противопоставлен миру крестьян, каторжников и революционеров. Эффект кино, однако, состоит в том, что мир роскоши — давно привычный кинематографический образ, он воспринимается как естественный, и мир каторжан в фильме Тавиани тоже приближается к подобному благостному строю изображения. Конечно, то, что принципиально отличает роман Толстого от прочих, а именно то, что это «самый последовательный и совершенный образец социально-идеологического романа не только в России, но и на Западе»<sup>4</sup>, то есть в каком-то смысле не совсем роман, а скорее, памфлет, — именно это как раз в фильме утрачено. Как следствие ухода в кинематографические жанровые клише, не может быть прочитана исходя из фильма и идеология позднего Толстого, его ключевой вопрос, из которого и родилась тол-

стовская теория непротivления злу насилieм: как возможно неучастие во зле? Или: как возможно противостоять социальному злу, будучи Нехлюдовым, то есть представителем того самого класса «грабителей и паразитов», прикрытием которых выступает и литература, и искусство? И вся критика Толстым искусства в этой связи может быть прочитана как критика определенной политики насилия в области восприятия и понимания. Не случайно, что стиль его поздних произведений стремится к не-литературности, к прямоте и непосредственности высказывания, к высказыванию как социальному акту, акту коммуникативному.

Признать несоответствие фильма этой толстовской интенции проще всего, но намного важнее то, что фильм сам, как иной способ коммуникативного социального высказывания, гораздо ближе к той идеологии и тем ограничениям, которые поздний Толстой накладывает на литературу. Неслучайно многие сцены «Воскресения» и его поздних рассказов, и особенно «Фальшивого купона», читаются почти как сценарии, а порой выглядят как раскадровки. Попытка пройти в обход материальности слова, повторив в какой-то мере жест первых евангелистов, является важной частью толстовского анархизма, его концепции ненасилия, чувствительной к самым малым проявлениям власти.

И хотя сам Толстой отрицал анархические корни своего мировоззрения, говоря, что он просто христианин, но следует признать, что именно он развил и отрефлексировал многие ключевые положения анархической этики. В самом общем виде она формулируется как «неучастие во зле», в то время, когда сам способ существования современного общества, государства, его институтов, церкви, культуры и искусства ориентирован на насилие, подавление и разделение людей. Политика в любом виде, в том числе и как позитивное социальное действие, — всегда насилие. И Толстой видит Закон и Право как часть политики, обнаруживает политику в церковных обрядах, в искусстве, в литературе, и особенно в музыке, контролирующей нашу чувственность. Он повсюду видит зло, отождествленное им с материальным планом существования, идеальным воплощением которого являются деньги. Можно сказать, что Толстой в свои поздние годы был своеобразным фукианцем до Фуко, повсюду вскрывая то, что мы сегодня называем «дискурсом власти». И его концепция «неучастия», «непротivления» по-настоящему анархична, поскольку выступает против любого типа социального ограничения «искусственными» ценностями. Для Толстого существуют только ценности и заповеди веры (что отличает его анархизм от ницшеанского), поскольку вера возникает из первичного чувства общности, отношений между людьми, «любви к ближнему», что и есть для него «сама жизнь». То есть перед нами анархическая этика сообщества, противостоящего индивидуальным принципам, постулатам, социальным законам. И эта общность не может быть «сильной», поскольку «сильной» она становится, только организовавшись политически. То есть, даже



участвуя в насилии, она всегда остается «слаба» в своем частном сопротивлении.

Толстой находился в поисках языка этой общности, или божественного языка «самой жизни», обнаруживая который обретаешь веру. Так, для него язык Евангелия не «язык веры», а именно «язык жизни», то, благодаря чему мы можем обнаружить «правду» в неподлинном мире, в мире нашего материального существования. Или, возвращаясь к сказанному нами ранее, можно сформулировать так: Евангелие выступает для Толстого своеобразным вариантом «вторичной театрализации». Потому так важно для него, что «Воскресение» начинается эпитафией из Писания и заканчивается тем, что Нехлюдов читает Евангелие «наугад», открывая для себя не веру, а свои заблуждения в том, что он полагал своей жизнью, и даже — жизнью праведной. Потому одной из ключевых сцен, удерживающих именно этот драматургический, а не повествовательный строй произведения, оказывается сцена евхаристии, в которой Толстой почти саркастически описывает всю видимую им ложь таинств, этого «языка веры». Для него таинство евхаристии — всего лишь театр, лишенный той самой дополнительной «вторичной театрализации», где только и может открыться трагедия жизни Христа (и смысл его учения) и причастность к этой трагедии каждого. Конечно, такое понимание «трагедии» гораздо ближе ницшеанской интерпретации, где она как раз противопоставлена европейской культуре и христианству. То изначальное единство-в-общности, которое у Ницше выражено в концепции дионисийского «трагического» и которое вполне соотносимо с тем, что Толстой называет «самой жизнью», или «живой жизнью», или «отношением между людьми», высказывается в театре, в литературе, шире — в искусстве, минуя эффект представления (сцену, эстетику, то есть все то, что выводит произведение в привилегированную позицию по отношению к зрителю). А потому то, что мы здесь называем «вторичной театрализацией», отсылает не к зрелищу и представлению, а составляет серию разрозненных элементов, указывающих на условия, при которых начинают действовать те или иные знаки представления, обретающие форму, оформляющиеся в клише, штампы, обнаруживая механику индивидуального восприятия.

Размышления Толстого (в статье «Что такое искусство?») приводят его к заключению, что в основе «подлинного» искусства обязательно лежит некий религиозный опыт. Его критика буржуазного искусства и особенно музыки исходит из того, что утрачено именно «религиозное сознание», противопоставленное им индивидуальному наслаждению и отсылающее к «искренности» как некоему коммуникативному образу (или общности-в-образе), устраняющему ситуацию насилия, что позволяет произведению искусства быть нужным, полезным, актуально действующим. При этом Толстой понимает «религиозное сознание» совершенно четко, сводя его к «единению людей с богом и между собой»<sup>5</sup> и не более

того. Искусство же, по его мнению, обладает этой способностью соединять людей<sup>6</sup>. И это катартическое единение проявляется в коммуникации через фигуру «искренности». Фактически Толстой ищет голос хора, поющего простые и очевидные слова, слова, открывающие нам нашу общность. «Религиозное сознание» оказывается условием, позволяющим произведению быть, зрителю воспринимать, автору писать, и все это исходя не из собственной уникальности произведения, зрительского или авторского вкуса, а именно из уловленного единства-в-общности, противостоящего всем возможным социальным институциям (политическим, религиозным, художественным), указывающим на сложившиеся типы общностей.

Радикальность эстетических позиций Толстого отражена в «Воскресении», где Нехлюдов, читающий Евангелие наугад и переживающий, что все «так нескладно, а чувствуется, что тут что-то хорошее», вдруг открывает для себя «простую» истину, что общество существует не потому, что есть порядки и чиновники («узаконенные преступники, судящие и наказывающие других людей»), а потому, что «люди все-таки жалеют и любят друг друга»<sup>7</sup>.

Интересно, что именно христианские мотивы в фильме Тавиани практически отсутствуют. Режиссеры, возможно, чувствуют некоторую избыточность этой темы, столь важной для внутренней драматургии романа, в кинематографическом повествовании. То, что у Толстого язвительно и критично, на экране с неизбежностью превратится в балаган, в эксцентрическое представление, а то, что у Толстого спокойно и возвышенно, в фильме легко может стать нарочитым.

Задача с «переводом» в экранные образы религиозного опыта уже решалась ранее Робером Брессоном. В своих экранизациях Достоевского и Толстого он точно так же исключает Священный текст и непосредственные апелляции к христианству из кинематографического строя фильмов, прекрасно понимая, что трансценденция иначе с неизбежностью окажется театрализованной. Брессон создает ситуацию откровения внутрикинематографическими средствами, причем с каждым последующим фильмом действует все более строго. Если в фильме «Приговоренный к смерти бежал» он, говоря словами Трюффо, придает литургический характер ежедневному опорожнению ведер с помощью моцартовской мессы<sup>8</sup>, а в «Карманнике» точно так же сопровождает серию краж возвышенной музыкой Люлли, то в последнем фильме «Деньги» (экранизации рассказа Толстого «Фальшивый купон») момент откровения возникает словно ниоткуда, будто сам кинематограф, изображающий зло, уже несет в материальности своих образов момент литургии, или же деньги, переходящие из рук в руки, оказываются образом, в котором проявляет себя сингулярная общность, предполагающая возможность трансценденции. Однако если для Брессона связь кино и религиозного опыта проявляется в особой изобразительной аскезе, дающей возможность материализа-

ции невидимого (трансцендентного) в образе, то «религиозное сознание» в том смысле, какой придает ему Толстой в работе «Что такое искусство?», не предполагает подобный «каристократизм» откровения. Для Толстого «религиозное сознание» связано с идеей имманентной любви, где проявляется самоустранение во имя другого, но не жертвенное (характерное для ригоризма Брессона или Достоевского), а благоговейное. Говоря иначе, у Толстого мы имеем дело с имманентностью религиозного опыта, что он и называет «жизнью», а критикуемое им буржуазное искусство в своем высокомерном эстетизме находится в состоянии забвения и утраты этих своих оснований.

В финальной сцене фильма (которой, кстати, нет в романе и которая фактически заменяет неустрашимую назидательность «чтения Евангелия») Нехлюдов оказывается в каком-то сибирском доме, где крестьяне язычески празднуют Рождество, загадывая желания и чувственно целуясь, и он не может разделить с ними радость праздника, а на вопрос «каково Ваше желание, барин?» не знает что ответить и говорит: «любить как вы любите друг друга». В этой почти китчевой сцене кинематографически дается смысл романа и во многом суть размышлений позднего Толстого: жить жизнью других, любить, быть в общности желаний — необходимое условие «воскресения», «религиозного сознания», и — возможности понимания Священного текста в частности. Быть в имманентности любви — это и есть формула толстовского ненасилия, непротivления насилием злу. Это есть и формула его анархизма: сопротивление власти (насилию) государства, церкви, институционализованному искусству и вкусу отказом от претензии на власть во всех ее проявлениях во имя единства-в-общности любящих (или «живущих»), где уже нет и не может быть ни классовых, ни религиозных различий.

И в определенном смысле массовый кинематограф, который мы зачастую склонны обвинять в пошлости и стереотипности, оказывается порой очень близок толстовскому пониманию искусства. В клишированных образах кинематографа есть свой специфический анархизм, проявляющийся в непротivлении неподлинному. Он проявляется, когда «общее чувство» (бытие-с-другими), растворенное в клишированных образах ожидающих своего «чуть-чуть»<sup>9</sup>, такого смещения опыта, когда «новое» не противоречит восприятию и принимается зрителем (что и есть искусство, по Толстому), оказывается тем элементом жизни, для которого вся проблема подлинности — второстепенная и надуманная.

Это тоже один из важных моментов самостоятельности кинематографа в отношении литературного источника, его скрытой «вторичной театрализации», обнаруживающей новую, уже не «священную», жизнь литературы.

## Чехов — Муратова: эксцентрическая этнография

Мне передавал о нем один человек, близко его знавший и горячо любивший:

— Мы как-то встретились с ним в Москве... Я был на перепутье, проездом через Москву... Он и говорит мне раз: «А не пройдемся ли мы на кладбище (такого-то) монастыря? Смерть люблю читать надписи на надгробных памятниках. Да и вообще люблю бродить среди могил»... И это бывало не раз. Я уступал ему. И, бывало, мы бродим, бродим. Какие попадаются надписи, — то ужасно смешные, то замысловатые, то трогательные. Это еще не разработанная часть русского словесного творчества.

*Василий Розанов о Чехове*

Совершенно иной тип экранизации предлагает Кира Муратова в фильме «Чеховские мотивы». Однако и здесь мы сосредоточим внимание на том, как экранизация реализуется через «вторичную театрализацию», через возвращение литературной формы репрезентации к своим не-литературным истокам, посредством другого способа «изображения уже изображенного», нежели в итальянской версии Толстого.

Фильм Муратовой сделан целиком и полностью «в манере Муратовой», хотя текст двух произведений Чехова, из которых скомбинирована картина, а именно из рассказа «Тяжелые люди» и одноактной пьесы-водевилля «Татьяна Репина», сохранен достаточно бережно, насколько вообще слово «бережно» можно употреблять в данном случае.

Оба фильма, «Воскресение» и «Чеховские мотивы», обнаруживают между собой странное взаимодействие, которое не сводится только к тому, что это экранные варианты русской литературы, причем кажущиеся принципиально отличными друг от друга. Если в первом случае мы имеем дело с явно адаптивной версией романа, превращенного в доступное зрелище, то во втором случае перед нами отчетливая авторская позиция режиссера, ориентированного на «своего» зрителя. Тем более интересно обратить внимание на ту близость, которая возникает между этими картинами, возникает, возможно, именно как эффект экранизации. Ведь Чехов и поздний Толстой во многом близки друг другу, близки настолько, что некоторые исследователи с уверенностью пишут о чеховском «толстовстве». Конечно, «толстовство» понимается здесь не в литературно-стилистическом смысле, а в смысле жизненных взглядов и убеждений, отношения к обществу, искусству и религии. Однако их способ критики был различным. Чехову в какой-то мере был свойственен толстовский

анархизм, но уже в совсем стертой форме, без всякого теоретизирования и назидания. Его отношение к власти государственной, издательской, литературной было более частным, его неприятие всех форм насилия было скрыто то юмором, то тем, что сам он называл «объективностью». Но объективность его литературного взгляда была специфической. В одном из его писем можно прочесть, что писатель должен быть объективен «как химик». Это «как химик» — очень важная оговорка, поскольку среди всех возможных объективностей он выбирает не объективность «истины» (как Толстой), а объективность элементов, единиц строения и генезиса сложившегося положения дел. Диапазон Чехова — от фельетонов Антоши Чехонте до «Острова Сахалина», от игровой эксцентрики писем, литературных и театральных миниатюр до угнетающих, тягостных подробностей в описании провинциального быта. Муратова улавливает в своей картине эти полюса, совмещая бурлеск «Релиной» и лишенную всякой искусственности аналитику «Тяжелых людей».

Кинематограф Муратовой формалистичен и эксцентричен. Она давно сформировала свою манеру, которую коротко и крайне условно можно обозначить как приоритет аттракциона (в театральном или цирковом смысле) над художественным приемом. Собственно, кинематографический аттракцион Муратовой и есть место ее эксцентрики. Здесь практически любой прием (а именно на них базируется «технология искусства», способ удержания формы произведения) обнаруживает свою недостаточность, будь то крупный план, монтажный стык, речь в кадре, закадровая музыка и многое другое. Более того, Муратова постоянно акцентирует эту недостаточность, искусственность тех кинематографических приемов, к которым зритель привык как к чему-то совершенно естественному, которые уже вошли в некую форму общего чувства, определяющего современную кинематографическую перцепцию. Самые простые примеры — механическое повторение персонажем одной и той же фразы, нестандартное, излишне театральное произнесение самых обычных реплик, наложение голосов, создающих какофонию, нарочитая агрессивность элементов фона и т.п. Взятый в отдельности, каждый из элементов муратовского фильма мог бы быть приемом в киноповествовании, мог бы указывать на некий смысл, в свою очередь обосновывающий его появление в фильме именно в таком причудливом аттракционном виде. Однако Муратова использует приемы так, что лишает их функциональности, обнаруживая тем самым и момент их бессмысленности в работе фильма как произведения.

При этом, говоря о приоритете аттракциона в фильмах Муратовой, важно указать и на его особенность, на его отличие от чисто циркового аттракциона, от театрального аттракциона у Мейерхольда и кинематографического у Эйзенштейна. Во всех указанных случаях аттракцион — элемент зрелища, преодолевающий ситуацию сцены, или — представления.

Близость аттракциона к цирковому трюку обсуждали и Мейерхольд, установивший между ними прямое соответствие, и Эйзенштейн, для которого трюк был частным случаем универсализированного им понятия «аттракцион». Собственно, это — главный элемент воздействия зрелища, причем элемент самодостаточный. Но если площадное представление состоит из серии трюков, в каждом из которых присутствует момент зрительского вовлечения — то есть оно не предполагает какой-то более общей формы их восприятия (формы произведения), — то спектакль и фильм, каждый по-своему, используют аттракцион как единичный элемент общего, для чего сцена предзадана, представление уже заранее мыслится как состоявшееся, имеющее место.

На эту слабость аттракциона в отношении общего смысла представления указывали Мейерхольд и Эйзенштейн. Биомеханика, абстрактные декорации, отсутствие декораций вовсе, игра в нетеатральном пространстве, все это — эффективные средства в стратегии объединения зрителей, разделенных знаниями, вкусами, социальным положением. То, что и в кино Эйзенштейн мыслил аттракцион как средство, показывает его концепция монтажа аттракционов. В ней важно прежде всего сочетание ударных воздействующих моментов, ибо один аттракцион неэффективен, то есть он «всего лишь» аттракцион, он недостаточен как «приём», он не способен сформировать новый смысл. Эйзенштейновская теория построена на том, что само по себе единичное воздействие аттракциона «универсально», оно лишь провоцирует чувственность, оставаясь при этом незначимым, и только благодаря монтажу получает смысл. Так, монтаж оказывается вариантом «сцены», той рамкой, без которой искусство не может состояться ни в виде спектакля, ни в виде фильма.

Можно сказать, что и Мейерхольд и Эйзенштейн вернули аттракцион искусству, наделив его острабяющей функцией. При этом то «место общности», откуда он происходит, а именно площадной театр, позволяет говорить также о не-театральном, о коммуникативном и социальном моменте, который противоречит сложившемуся к тому времени пониманию искусства. Однако случилось так, что теперь приходится заново реконструировать это вхождение аттракциона из сферы не-искусства в искусство. А это необходимо, поскольку, в отличие от своих великих предшественников, Муратова уходит от «использования» своих аттракционов «в целях» искусства. У нее они живут словно отдельно от произведения, в своей неуместности, избыточности, в «слабом» режиме дополнения к тому, чего *нет*. Поскольку *есть* только несобираемый, немонтируемый набор узнаваемых трюков-аттракционов, знаков манеры Муратовой. Однако это позволяет ей приблизиться именно к тому самому *месту*, откуда исходит «зрелище», не переводимое ни в театр, ни в фильм. И у этого «зрелища» уже нет индивидуального зрителя, поскольку оно показывает то, что не привлекает, в чем нет аттракции,

оно указывает на общность, предшествующую всякой репрезентации, и искусству в частности.

«Чеховские мотивы» возвращают нас к Чехову не через текст, не через сюжет и даже не через «мотивы», которые мы можем найти в его рассказах и пьесах. Все эти модели возвращения или перевода предполагают безусловный приоритет текста. Но Муратова возвращает нас к Чехову через свою манеру, через аттракцион, который не становится искусством, оставаясь только жестом, направленным в сторону непроявленной социальности. Это и есть момент «вторичной театрализации», лишаящей текст и театр преимуществ перед нелитературным, нетеатральным моментом зрелища, представляющим собой не что иное, как *место генезиса сообщества*. Для Толстого это место находится в его понятии «религиозного сознания», перед которым литературный язык в своем высокомерии пасует, а кинематографический штамп (у Тавиани) вдруг оказывается более тонким инструментом. Для Чехова — его специфическая этика принципиальной недостаточности искусства, его социальная интенция, накладывающая ограничения на сферу выразительности, заставляющая искать неиспользованные возможности языка, возможности не социального описания «типов», чего в русской литературе XIX века было немало, а такого единичного, частного жеста, характера, в которых бы проявлялась не та или иная группа людей, а некое «состояние времени». А «состояние времени» не есть реализм, но уже нечто другое. Не случайно Чехов протестовал против натуралистичности первых постановок своих пьес, не случайно позже (во многом благодаря анализу «Трех сестер», сделанному Иннокентием Анненским<sup>10</sup>) его пьесы стали называть пьесами настроения. Время, запечатленное Чеховым, — не люди, не типы, а тот социальный опыт, который в своей тоскливой естественности был не интересен ни обществу, ни искусству. В этом смысле мы можем установить определенную связь чеховского «настроения» и толстовской «искренности».

Муратова, используя свою специфическую манеру, через аттракцион, обнаруживает образ времени, образ именно сегодняшнего дня, его «настроение» в чеховских текстах, поскольку в них уже есть эта интенция.

Есть такие вещи, — например, надписи на могильных плитах, — которые, с одной стороны, принадлежат порядку обыденного существования и тесно соприкасаются с моральными ценностями, охраняющими их от «ненужного» взгляда, а с другой стороны — несут в себе определенную социальную нагруженность, образ, в котором время фиксирует социальное. Чехов был очень чуток к таким вещам. Ведь, по сути, его пьесы строятся именно на «промежуточных» фразах, случайных, незначимых жестах коммуникации. Выводя их на сцену, он демонстрирует документальный срез жизни языка (наравне с театральными — выстрелом, хлопающей дверью, пеньем сверчка), где документ — проскальзывающее мгновение общности. Это близко тому, что Брехт называл *gestus social*. В

интерпретации Ролана Барта брехтовский *gestus social* понимается как особый момент, в духе лессинговского «нагруженного мгновения»: «Это жест или набор жестов (но не жестикуляция), в котором легко прочитывается вся социальная ситуация. Каждый такой жест в отдельности не является социальным: нет ничего социального в движениях человека, отмахивающегося от мухи; но в случае, когда тот же человек, бедно одетый, отбивается от сторожевых собак, жест становится социальным. Действия маркитантки, проверяющей деньги на подлинность, — это социальный жест; так же как и избыточно размашистая подпись бюрократа на официальных бумагах в «Генеральной линии»<sup>11</sup>.

Однако если у Брехта социальный жест всегда прочитывается политически, когда отделить социальное от политического невозможно, то в случае с Муратовой мы, напротив, сталкиваемся с ситуацией, когда аттракцион выявляет еще не политизированное социальное, моменты той самой «необщественной общности», о которых говорилось ранее. Другими словами, самое обыденное действие — взмах руки, отгоняющей муху, — становясь аттракционом, обнаруживает свою протосоциальность, ту особенность, которая может быть увидена не только как индивидуальное и рефлекторное движение, но как уже зависимое от некоей еще не проявленной общности. Но чтобы это открылось, необходим трюк — повтор, возврат, остановка внимания, приостановка действия.

Уже ранние фильмы Муратовой можно прочитывать как серию социальных жестов. Ее аттракционная манера неотделима от них. Достаточно вспомнить характерную интонацию героини «Коротких встреч», записывающей на магнитофон будущую речь, или сцепившиеся авоськи с одинаковыми магазинными курами в «Астеническом синдроме». Но постепенно момент политизированной социальности все более ослабевает, и все менее опознается смысловая нагрузка момента, аттракцион обособляется. Там, где художественный прием редуцируется, а аттракцион выходит на первый план, там открывается пространство для самых слабых социальных жестов. И чем плотнее это пространство, тем менее оно «читаемо» как произведение и тем более оно отсылает к совершенно определенному опыту определенного места и времени. Тем более оно становится этнографично. Фильм же оказывается фактически ограничен опытом определенного сообщества («советского» или «постсоветского»), неконвертируем и аутичен.

«Чеховские мотивы» представляют собой фильм, где действие приостанавливается на всех уровнях. Каждый момент здесь эксцентричен, и эксцентрика момента становится отдельным зрелищем, отдельным законченным элементом, трюком. Но также можно говорить о том, что уже самим выбором чеховских произведений действие было остановлено заранее. «Тяжелые люди» представляют собой один из тех рассказов, которые приближены к очерку, к любимой Чеховым зарисовке проскальзывающего и

при этом словно бесконечно длящегося мгновения скуки обыденной жизни. Действие «Репиной» происходит во время венчания в церкви, и пространство храма становится своеобразной сценической площадкой этой пьесы, а реплики персонажей занимают куда меньше места, чем текст Писания, зачитываемый во время обряда (что, кстати, расстраивало современников). Эпизод венчания длится в фильме почти полтора часа, не пропущено ничего, ни строчки текста, все ритуальные фигуры таинства показаны. Но если во времена Чехова церковный ритуал представлял собой нечто настолько обыденное и потому уже почти лишённое смысла (что отражено в словах церковного сторожа Кузьмы: «Каждый день венчаем, крестим и хороним, а все никакого толку...»<sup>12</sup>), то в наше время — это и новость, и мода, и экзотика. Муратова акцентирует именно это. У нее церковь оказывается частью современной массовой культуры, одним из ее элементов, сродни телешоу (и не случайно популярная шоу-группа «Маски» присутствует в фильме в своих собственных телевизионных эстрадных образах). Кинематограф обнажает ситуацию зрелища там, где должно было быть таинство. Муратова, переводя церковный обряд в режим аттракциона, позволяет распознать тот социальный жест пьесы Чехова, который не мог быть вполне прочитан современниками. И если описание евхаристии Толстым было открыто политизированным социальным жестом, то Чехов обнаруживает область «неполитического социального». Это «неполитическое социальное» отчуждено и неминуемо эксцентрично. Конечно, обнаружить, в чем состоит, например, эксцентрика «Острова Сахалин», трудно, но без этого нельзя в полной мере понять тот чеховский посыл к ценностям, которые еще не стали литературой и не хотят ею становиться. Эксцентрическая этнография Муратовой обнажает этот чеховский мотив, делая его основой экранизации. Аттракцион у нее противостоит штампам, но не в смысле его оригинальности или новизны (он может повторяться бесконечно и быть абсолютно узнаваемым), а в его уклонении от универсальности кинообраза, в его замкнутости на некую общность, с ее собственным «неписанным» законом. Этот закон не писан, поскольку для него нет языка, поскольку язык заражен политикой, пусть даже политикой воображения. И литература и искусство являются частью этой политики. Аттракционы «Чеховских мотивов» усиливают те моменты, где литература подходит к собственной границе, позволяя увидеть чеховские образы как внутрилитературную «вторичную театрализацию», где литература подспудно выполняет социальную работу, преодолевая политику репрезентации.

И фильм братьев Тавиани, и фильм Муратовой, соприкасаясь с литературой, позволяют нам понять нечто в более общем — в том, как действует кинообраз; позволяют отделить образ от изображения, от представления, от воображения, обнаружить в нем особую чувственность сообщества, стертую искусством, что по-своему, до кинематографа, пытались делать и Толстой, и Чехов.

## Кино и литература



## МИРАЖНОЕ ЗРЕНИЕ

### О некоторых особенностях литературы Владимира Набокова

Сколь бы замечательными ни были книги Владимира Набокова, это все же не та причина, по которой он стал одним из самых анализируемых и интерпретируемых писателей. Есть в его литературе нечто, что понуждает филологов и историков литературы с маниакальной страстью снова и снова обращаться к его текстам, как будто специально созданным для этого, пришедшим словно дар и оправдание его интерпретаторам.

Хотя, надо признать, «понуждает» не совсем то самое слово. Точнее было бы сказать «провоцирует», а еще точнее — «соблазняет». Набоков явился как филологический соблазн, возможно, один из последних в литературе. Здесь всё — от стиля, метафор и биографических мотивов до тонких литературных аллюзий и языковой игры — призывает к тому, чтобы объяснять и интерпретировать. И интерпретациям нет числа. Но чем больше читаешь литературу о Набокове, тем сильнее создается ощущение обмана. Нет, не обмана филологических изысканий, но обманов и обманок, в которые они попадают, как в сети и ловушки, ловко расставленные автором. Чем больше интертекстуальных прочтений Набокова появляется на свет, тем более темным становится то, что притягательно в этой литературе. Что-то постоянно заставляет сомневаться в том, что именно *это* (предъявляемое исследователем) и есть набоковская литература. Что-то неуловимо подсказывает: там, где начинается чтение, прочтение, понимание этих текстов, там же берет свой исток *бессмыслица*.

Кажется, что Набоков, проведший свои студенческие годы в Кембридже, Набоков, который в двадцать три года перевел на русский язык кэрролловскую «Алису в стране чудес», был не на шутку заражен английским юмором. Только юмор этот принял у него почти эпические формы. Набоковской «страной чудес», его «зазеркальем» стала сама литература. Потому-то проникновение в глубь его произведений, отыскание в них скрытых смыслов, сложных подтекстов — все это несколько настораживает. Кажется, что сама набоковская «глубина» — иллюзия, умело им самим сконструированная. Он старательно прокладывает пути для «умных» читателей, которым в удовольствие открывать для себя все новые и новые текстуальные тайны.

Но тайны ли это? Скорее это загадки, ребусы, шарады — что-то близкое к детской игре, вошедшей в мир большой литературы, где куда

труднее признать их обманами, нежели придать им значение, соответствующее имени великого писателя.

Мы попытаемся (хотя понятно, что это пожелание трудновыполнимо) не пополнять и без того огромный массив исследовательской литературы о Набокове. Перед нами будет стоять иная задача...

(«Задача». Да, именно «задача» — то самое слово, которое подходит к набоковскому письму куда лучше, чем «тайна» и даже — «загадка». Его литература близка задачнику по литературе. Не поэтому ли филология так вольготна себя в ней чувствует? Она-то хорошо умеет решать такого рода задачки.)

Итак, задача, которую мы попытаемся здесь поставить — не решить, а именно всего лишь поставить, дав некоторые приблизительные ответы, — имеет непосредственное отношение к литературе Набокова, хотя и выходит за ее рамки. Эта задача может быть сформулирована так: где в литературе Набокова место нелитературы? Или по-другому: где тот предел его литературных упражнений, его эстетической математики и логики, за которым мы можем обнаружить что-то помимо банального смысла или игровой бессмыслицы? Можно, еще раз переформулировав задачу, сказать и так: где у Набокова место *образа*, который уже не схватывается средствами литературы?

\* \* \*

Хорошо известны пути, следуя которыми порой удается развести литературу и жизнь. Жизнь, понятую не биографически как жизнь автора, нашедшую в литературе свое отражение, но жизнь как одно из условий возможности в том числе и литературы, как нечто нерепрезентируемое.

Достаточно популярен, например, путь психоаналитический, вскрывающий некоторые бессознательные мотивы, симптоматично повторяющиеся в литературном письме. Но он был прекрасно известен и Набокову (надо ли говорить о том, что Набоков был крайне полемически настроен к фрейдовской теории и сделал все возможное, чтобы ее применение к его текстам было практически невозможно). Он сам рассыпает в своих произведениях массу биографических и полубиографических подробностей, постоянно снабжая их, не без скрытого юмора, сексуальными коннотациями. Его техника повторов одних и тех же незначительных, крайне периферийных, случайных мотивов и фактов, а также обыгрывание фрейдистской символики можно воспринимать как своеобразную защиту от психоаналитической интерпретации. В результате выявление «кистины симптома» становится крайне проблематично: ни в какой момент нельзя с точностью сказать, с бессознательным или со-

знательно произведенным имеет дело аналитик, эта грань становится абсолютно фиктивна, и требуется постоянно изобретать дополнительный инструмент для этого разграничения. Набоков показывает силы и возможности литературы по обесмысливанию симптоматического анализа текста. Фрейд — один из его противников, с которым игра-война ведется постоянно. И игра эта ведется через оприходование литературой самой психоаналитической практики, через превращение ее в своего рода литературный жанр.

Другой путь, во многом зависимый от психоанализа, но предлагающий иную систему различий, — грамматологический. Он связан прежде всего с деконструкцией текста, выявляющей такие его эффекты (*письмо*), которые выступают как дополнительные по отношению к форме произведения, его замыслу, смыслу, по отношению к способу его функционирования как культурного объекта. И хотя философская грамматология Жака Деррида вряд ли была известна Набокову, да и французского философа мы можем легко записать в число его потенциальных противников, то есть в команду Фрейда, но надо признать, что, подобно тому как симптоматический анализ был превращен писателем в прием, так и деконструкция оказывается близка его литературе.

Возможности деконструкции кажутся почти неисчерпаемыми. Здесь нет жестких правил, здесь правила анализа всякий раз изобретаются заново для выявления текстовых лакун. Однако и по сей день остается проблематичным применение деконструкции к математическим доказательствам и к образам современных медиа. Это — те пределы, за которые деконструктивная стратегия пока не может выйти. Конечно же трудно оспорить то, что и математика, и современные медийные образы инфицированы логоцентризмом. Однако все они — каждые по-своему — попадают в зоны «естественной» критики логоцентризма. Современная математика тем, что открывает невозможность самообоснования и огромную область недоказуемых истинных высказываний (достаточно вспомнить теорему Гёделя о неполноте), а медиаобразы — в силу их предельной банальности, изменчивости и множественности. В этом смысле и набоковская литература становится отчасти деконструктивной, тем, что вводит множество логических и лингвистических парадоксов, постоянно демонстрируя бессосновность самого литературного письма, а также менее очевидным ее стремлением к иронической банализации классики, к постоянному использованию самой классической литературы в качестве медийной. Игровой момент, постоянно присутствующий у Набокова, превращает литературу в практику разделения слова и смысла.

Понимание письма, к которому мы здесь апеллируем, которое противопоставляется письму литературному и несет в себе букву (*грамма*) иного закона, нежели закон чтения литературных знаков, подводит нас к проблеме миражного, призрачного образа, порождаемого

текстом, но выходящего за его рамки. Так, вплотную подойдя к проблеме *неизобразительного образа*, в котором уходит на второй план представленное (то, что литература своими средствами делает *видимым*), нельзя обойти стороной Анри Бергсона и его радикального интерпретатора Жюль Делёза, открывших способ говорить о виртуальных еще-не-актуализованных образах, материальность которых первым была постулирована, а вторым продемонстрирована на примере кинематографа. К этим образам-перцепциям, образам-действиям, образам-аффектам, находящимся всегда на границе видимого, Набоков крайне внимателен. А если учесть его любовь к кинематографу, причем кинематографу массовому, то можно заметить в его текстах — нет, не многочисленные кинематографические мотивы — но попытку (почти невозможную) сохранения литературы, которая уже наполнена этой кинематографической образностью, которая уже фактически вытеснена этой образностью, требующей ее — литературы — функционирования только в качестве массовой<sup>1</sup>.

Итак, вариантом не-литературного образа становится образ кинематографический (принципиально общий, медийный), действующий вне видимости, вне изобразимости (иначе он всегда может вновь стать литературным), но составляющий саму материю письма.

\* \* \*

Начнем, однако, не с кинематографа, а с набоковского отношения к фотографии. Вот две цитаты:

*По-моему, пушкинский период — это последняя в беге времени эпоха, куда наше воображение еще может проникнуть без паспорта, надевая детали жизни чертами, заимствованными из живописи, которая тогда еще сохраняла монополию в изобразительном искусстве. Подумать только, проживи Пушкин еще 2—3 года, и у нас была бы его фотография. Еще шаг, и он вышел бы из тьмы, богатой нюансами и полной живописных намеков, где он и остается, прочно войдя в наш тусклый день, который длится уже сто лет («Пушкин, или Правда и правдоподобие»)<sup>2</sup>.*

*В Швейцарии он (Гоголь. — О.А.) провел целый день, убивая ящериц, выползавших на солнечные горные тропки. Трость, которой он для этого пользовался, можно разглядеть на дагерротипе, снятом в Риме в 1845 году. Весьма элегантная вещица («Николай Гоголь»)<sup>3</sup>.*

В этих фрагментах проявлено отношение Набокова к двум классикам русской литературы. Пушкин вызывает его неизменное восхище-

ние; Гоголя же он явно недолюбливает, хотя скорее набоковское чувство «Гоголю-литератору можно назвать сложным. Однако не ради иллюстрации пристрастий писателя выбраны именно эти отрывки. В них есть еще один персонаж, которому придается поистине фундаментальное значение. Это — фотография или, точнее, фотографический образ.

Почему такое значение придает Набоков изобретению фотографии? Что значит это для истории литературы? Почему, будучи запечатленным на фотографии, писатель должен восприниматься иначе? Набоковское суждение о Пушкине, провоцирующее эти вопросы, поначалу не кажется чем-то более существенным, нежели изыск. Но когда речь идет о Гоголе, где никаких красивых суждений о фотографии не выносятся, создается полное ощущение, что все эти несчастные ящерицы были убиты им только в результате «чудовищного» изобретения Дагерра. Трость, бывшая всего лишь историей, рассказом, байкой, обретает статус свидетельства. Обыденная реальность вторгается в ту область, которая была священной, где автор один обладал правом на зрение. Область эта — литература.

Но что значит тогда увидеть автора на фотографии? Возможно, это значит получить предваряющий восприятие произведения образ автора, более прямолинейный и конкретный, нежели тот, который видится сквозь его (автора) произведения. Но не только. Увидеть автора на фотографии — значит попасть в ситуацию со-временности и *современности*, значит обнаружить время как нечто конечное, как конструктор, который начинает работать против литературы. Фотографически видимое делает литературу как бы дополнительной. Фотообраз говорит нам: это было на самом деле. И «это» (видимое) по многим причинам оказывается существенней, чем литературный мир с его слишком долгими путями к возможному свидетельству.

Нелюбовь Набокова к современности, порой очень откровенный консерватизм его суждений проявляет себя отчасти и в том, что литература есть для него нечто вроде последнего искусства. Язык, единственный инструмент литературы, дает возможность проявления прошлого в настоящем; того прошлого, которое не указывает на время, но которое есть постоянная приостановка времени. Здесь заявлено отношение Набокова к традиции, которая для него только тогда традиция, когда остается вообразимой. И только как воображаемая она есть часть литературы.

Фотография оказывается противопоставлена литературе как безжизненное свидетельство. Фотографический образ, с его полнотой зримого, оказывается врагом литературы, призванной обманывать. Потому он нередко противопоставляет фотографии живопись (например, в «Камере обскуре») и ее способность к визуальным обманкам, к *tromp l'œil*, так любимому писателем.

Для Набокова фотографичность воспринимается как остановка времени и движения, где взгляд омертвляется полнотой зрения. Литера-



тура же и кино находятся по ту сторону фотографического образа. И Набоков находит именно в кинематографе средство, которым литература может справиться с фотографичностью.

\* \* \*

Однако до всяких размышлений об оптике и зрении обратим внимание еще на ряд особых свойств литературы вообще и набоковской литературы в частности, которые противятся всякой возможности извлечения из нее какого-либо иного материала, нежели сама литература. Говоря другими словами, всегда есть такая позиция чтения, когда факты литературы несводимы к своим внелитературным составляющим.

Но это лишь часть проблемы. Другая и, пожалуй, более существенная часть состоит в том, что если эта позиция никак не учтена, если никак не очерчена область чистой литературности, то любые интерпретации неизбежно оказываются ущербными. И здесь возможны различные стратегии.

Например, одна, достаточно распространенная («научная») стратегия, — смириться с естественной неполнотой любого прочтения, выделить для себя исследовательскую нишу, назваться биографом, историком, структуралистом, приверженцем теории интертекстуальности или еще как-нибудь иначе, объявить: вот моя территория, здесь действуют особые правила, исходя из этих правил, я начинаю свое чтение, пространство, не интерпретируемое по этим правилам, меня не интересует. Но в таком случае, многие вещи, полагающиеся как естественные, такие, например, как соотношение авторского «я» и «я» персонажа, извлекаемые из произведения сюжетные коллизии, темы, мотивы, жанровые решения, явные или скрытые цитаты и аллюзии — все это неминуемо начинает испытывать давление того, что можно было бы назвать законом литературного произведения или — его внутренней формой. Иногда это давление кажется почти незаметным, словно произведение готово принять те правила игры, которые задает исследователь. Иногда же отторжение настолько сильно, что, только став самостоятельным произведением, интерпретация обретает право на существование. Но как в первом, так и во втором случае неизбежен конфликт сторон. Просто наиболее явно он себя проявляет, когда мы имеем дело с литературой, рефлексировавшей собственную литературность, когда вмешательство всякого «быта» (в том числе и будущего литературоведения) ею уже предусмотрено как собственный литературный прием. К писателям такого рода относится Набоков.

Однако одна из особенностей литературы Набокова, как мы уже говорили, состоит как раз в том, что она словно просится быть проинтерпретированной, сама предлагает ключевой набор мотивов, которые так

или иначе связаны с личностью автора. Всякий читатель без труда узнает основные набоковские пристрастия в его произведениях. Здесь снова и снова — шахматы, теннис (вообще — игра), бабочки, фундаментальное русско-английское двуязычие, сквозь которое проглядывает «покинутая Россия», которая, впрочем, и без того остается одной из главных тем. Список этот легко можно продолжить и даже детализировать. Кажется, нет ни одного эпизода в набоковской биографии, который не был бы разгранен в его произведениях. Иногда создается даже ощущение особой биографической нереальности Набокова, настолько и без того не слишком яркие факты его жизни оказываются абсолютно уничтожены их многочисленными литературными вариациями. При этом, конечно, указания на литературность у Набокова «изнутри стиля» явно недостаточно. Ответ на извечный вопрос «что такое литература?» дается им каждым эпизодом, каждым абзацем и каждой строкой. И ответ почти всегда звучит не прямо, но со всей очевидностью: литература — это то, что позволяет обрести язык состояниям, которые всегда за пределами языка. Литература — способ перевести в пространство языка «безумие», «головокружение», «смех», «страсть», «ужас», «отчаяние», «радость», «тоску», «скуку»... То есть все то, что своего языка не имеет.

К чему говорить о биографии, когда литература оказывается более способной сконструировать эти и другие подобные им аффективные состояния. Набоков предельно отодвигает границу литературы. При этом такая уверенность в силе слова — вовсе не самонадеянность, а лишь способ ответа на вопрос о том, что такое литература.

\* \* \*

*И вот, в тот страшный день, когда, опустошенный бессонницей, я вышел на улицу, в случайном городе, и увидел дома, деревья, автомобили, людей, — душа моя внезапно отказалась воспринимать их, как нечто привычное, человеческое. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было. Я увидел его таким, каков он есть на самом деле: я глядел на дома, и они утратили для меня свой привычный смысл: все то, о чем мы можем думать, глядя на дом... архитектура... такой-то стиль... внутри комнаты такие-то... некрасивый дом... удобный дом... — все это скользнуло прочь, как сон, и остался только бессмысленный облик, — как получается бессмысленный звук, если долго повторять, вникая в него, одно и то же обыкновеннейшее слово. И с деревьями было то же самое, и то же самое было с людьми. Я понял, как страшно человеческое лицо. Все — анатомия, разность полов, понятия ног, рук, одежды — полетело к черту, и передо мной было нечто, — даже не существо, ибо суще-*

ство тоже человеческое понятие, — а именно нечто, движущееся мимо («Ужас»)⁴.

Опустошение, связанное с бессонницей персонажа, изображается так, будто отказывает привычное восприятие, рвется связь с миром, бессмыслица оказывается естественным порядком вещей. Обращает на себя внимание постоянное движение описываемого взгляда мимо, в результате чего только само движение становится различимо. Это схема состояния вообще. Не только для ужаса.

*Охваченный ужасом, я искал какой-нибудь точки опоры, исходной мысли, чтобы, начав с нее, построить снова простой, естественный, привычный мир, который мы знаем (Там же).*

Неописуемая видимость, для которой нет слов, нет метафор, нет языка, проникает в набоковский текст и наполняет его особой литературной оптикой.

*Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире (Там же).*

Казалось бы, для зрения не нужно слов. Но только не в том случае, когда они невозможны. Более того, дело, по Набокову, обстоит как раз совершенно иначе: зрение создано литературой. Мы можем увидеть только ранее и заранее описанное. Мы не видим, а вспоминаем, но не увиденное когда-то, а когда-то рассказанное, записанное. Сама же «видимость» — это протообраз, который недостижим до тех пор, пока зрение не захвачено литературой. Панлитературная претензия Набокова чутко улавливает те опасные области, где не-литература возможна. И это не просто зрение, а зрение изнутри некоторого состояния, характеризованного тем, что оно заставляет потерять из виду предмет рассмотрения. Объектом рассмотрения становится само зрение, наблюдение за тем, как что-то не увидел, как не увидел смотря. Такое расстройство зрительного аппарата, его неотлаженность, невозможность состояться ни единой метафоре, ни единому изображению, которое бы хоть как-то соответствовало состоянию как образу, — постоянный набоковский — нет, не прием — персонаж. Персонаж-состояние. То есть помимо его литературных персонажей почти в каждом его произведении присутствует персонаж его литературности, который не рассказывает историю героя или его состояния, но с помощью которого литература решает задачу «перевода» — не воспроизведения образа-состояния, а его буквального повторения. Язык литературы пробует здесь себя в качестве подстрочника невозможного языка аффективности.

Движение мимо, проскальзывающее изображение, акцент на случайной детали. Детали множатся, не сочетаются друг с другом. Язык описания постоянно фальсифицирует описываемое. Из этих ложных движений, обманов зрения складывается моментальный отсутствующий образ, который получает для себя благодаря литературе длительность. Это — мираж. И Набоков тщательно осваивает этот прием. То есть, скорее, *недоприем*; поскольку это не прием в том смысле, о котором говорит Шкловский: остраивающее его действие практически отсутствует. Странность состояния призывает литературу к тому, чтобы обрести в нем хоть какую-то устойчивость, а не описывать эту странность, чем в основном занималась литература до того. Этот конфликт между описываемым и видимым, обнажаемый Набоковым, противостоит фотографии, где видимое себя неизбежно показывает, попадая в зону конвенции *чтения* образа как изображения. (Говоря в терминологии Ролана Барта, Набоков относится к фотографии как к чистому *studium*'у<sup>5</sup>. Он превращает в *studium* даже голевскую трость, которая вполне могла бы стать *punctum*'ом, благодаря призракам убиваемых ею ящериц.)

\* \* \*

У Набокова без труда можно обнаружить два принципиально разных способа смотреть. Один — конкретное, детальное, почти медицинское зрение, своеобразный *close up*. Другой — *миражное зрение*. Метафорой первого становится трость Гоголя, которая, сколь бы изысканной ни была, остается фактом «тусклой жизни»; метафорой второго — Пушкин, чья недостижимость зрению позволяет ему навсегда остаться внутри литературы, то есть продолжать жить «своей», миражной, жизнью.

Первый способ зрения целиком и полностью зависит от правил языка, и здесь метафора как языковое воплощение объекта — основной инструмент. В этом случае вторгающийся пласт чувственности (в данном случае — визуальности) всего лишь преграждает путь вглубь, приостанавливает рефлексию. Миражный же образ — это своеобразная рецепция зрения, то есть восстановление каких-то разрозненных форм видимости при ложности любого их описания.

Как видно, в обоих случаях есть очевидная перекличка с кинематографом, с его статичным крупным планом и монтажом. Кажется, все это хорошо известно литературе: и крупный план, когда происходит либо выделение детали, либо работает синекдоха по принципу *pars pro toto*; и монтаж фрагментов текста (или создающий внутрикадровый монтаж *тревеллинг*); который нередко используется в поэзии и вариантом которого можно считать даже рифму. Надо признать, что есть давняя традиция видеть кинематографические приемы в докинематографической вырази-

тельной практике и в литературе в том числе<sup>6</sup>. Однако ситуация с Набоковым несколько иная. Когда он использует свои «крупные планы» и *blow-ups*, то это, хотя и легко читается как литературный троп, имеет также и отличительную особенность: эти «планы» почти всегда *слишком* приближены, они находятся в зоне почти невозможной для описания близости, чаще всего к человеческому лицу или телу, в результате чего последние обретают гротесковый характер. Это уже не просто литературный прием, но что-то от почти балаганного зрелища. И хотя они по-прежнему вводят острабяющее «новое видение вещи» (Шкловский)<sup>7</sup>, но возникает невольно вопрос: а вещи ли это все еще?..

Что касается ситуации, которую мы назвали миражным зрением, то в этом случае его «монтажность» заявляет о себе совсем не в смысле соединения частей. Здесь монтаж оказывается не приемом, а особого рода «целым» всего описываемого эпизода, где монтируются нечеткие и неустойчивые изображения, где наблюдатель выводится из равновесия, обретая слепоту как дар, как условие возможности литературы, как ее исток. Это не просто имитация головокружения или безумия, но обнажение чистейшей литературности в ее бессилии что-либо описать. Потому почти все романы и рассказы Набокова несут в себе это ощущение ирреальности. Так происходит, поскольку миражное зрение определенным образом структурирует взгляд читателя. Оно оказывается для Набокова пространством испытания литературного закона, когда устраняются все правила, по которым осуществляются привычные понимаемые и рефлексивные процедуры, со времен Декарта накрепко связанные с практикой зрения.

\* \* \*

Приведем примеры характерных набоковских крупных планов, взятые из книги его воспоминаний «Другие берега», которая интересна не только тем, что это воспоминания, но также и тем, что это своеобразная писательская лаборатория, где литература становится, как у Пруста, средством воспоминания, продления ушедшего времени, а также, как у Кено, — набором стилистических упражнений.

...Бывало, в гостях нравившаяся мне какая-нибудь девочка, прищипнув палец или шлепнувшись, вдруг превращалась в страшного багрового уroda — ревуший рот, морщины...<sup>8</sup>

Бэрнес был крупного сложения, светлоглазый шотландец с пылыми желтыми волосами и с лицом цвета сырой ветчины (с. 54).

Вижу ее пышную прическу, с непризнанной сединой: в темных волосах, три, — и только три, но какие! — морщины на суровом лбу, мужские густые брови над серыми — цвета ее же стальных часиков — глазами за стеклами пенсне в черной оправе; вижу ее толстые ноздри, зачаточные усы и ровную красноту большого лица, сгущающуюся, при наплыве гнева, до багровости в окрестностях третьего и обширнейшего ее подбородка, который так величественно располагается прямо на высоком скате ее многосборчатой блузы (с. 58).

Жидковолосая, с челкой, с громадным, земляничного цвета, лицом, которое было столь скошено набок, вследствие застуженного в печальной молодости флюса, что речь ее, как бы рупорная, казалась направленной в собственное левое ухо... (с. 67)

У него было розовое овальное лицо, миниатюрная рыжеватая борода, точеный нос, ущемленный голым пенсне, светлые и тоже какие-то голые глаза; тонкие малиновые губы и бледно-голубая бритая голова — стыдливо пухлыми складками кожи на затылке (с. 91).

На шапчике в простенке лоснистым хребтом горбится бледно-серая обезьяна из фарфора с бледно-серым фруктом в руке, необыкновенно похожая на А.Ф. Кони, поедающего яблоко (с. 60).

Однако легко мы можем найти подобные описания и в других его книгах:

Матово-нежные волосы были причесаны на пробор сухой щеткой, на слегка впалые щеки как будто лег тонкий слой рисовой пудры. Блестящие рысьи глаза и треугольные ноздри ни минуты не оставались спокойными; между тем, как нижняя часть лица с двумя мягкими складками по бокам рта была, напротив, весьма неподвижна, — изредка только он облизывал глянцевитые толстые губы («Камера обскура»)<sup>9</sup>.

...У нее болела голова, ныли тонкие кости полных ног... <...> Она посмотрела на себя в зеркало: лицо было бледнее обыкновенного; на лбу, под низкой каштановой прядью, появилась легкая сыть; под глазами были желтовато-серые тени. Лоснистое черное платье, которое она надевала изо дня в день, ей надоело нестерпимо; на темно-прозрачном чулке, по шву, очень заметно чернела штопка; покривилась каблучок («Машенька»)<sup>10</sup>.

Это был пухлявый, рыхлый, меланхоличный холостяк, суживавшийся кверху, где он заканчивался парой узких плеч неодинаковой выши-

ны и грушевидной головой с гладким зачесом на одной стороне и лишь остатками черных плоских волос на другой («Лолита»)<sup>11</sup>.

Набор цитат может быть легко продолжен, но здесь мы остановимся лишь на том, как описывает Набоков взгляд Гумберта Гумберта на повзрослевшую, беременную Лолиту: «...Побледнели веснушки, впали щеки; обнаженные руки и голени утратили весь свой заггар, так что стали заметны на них волоски...» (307). Эти «волоски» оказываются тем эффектом зрения, в котором изменение отношения к Лолите находит свою литературную форму. «Я, видите ли, люблю ее». Такова фраза Гумберта, которая стоит сразу после данной картинки, и в ней это естественное и одновременно неуместное «видите ли» ставит смысл фразы под сомнение (прием, которым всегда пользуется или за которым скрывается ирония). Для Набокова «любовь» и «волоски» находятся в парадоксальном отношении. Появление close-up'a влечет за собой разрушительное «видите ли». «Любовь» еще пишется, и это бессмысленное продолжение описания дает ощущение самой литературы, пустота которой только и может передать психологическую пустоту персонажа. Мы обращаем внимание на «видите ли» как на прием, позволяющий Набокову разрушить штапованную литературную схему высказывания «я люблю ее». Искусственное заикание, создаваемое этими вводными словами (такая привычная набоковская ирония), имеет свой визуальный эквивалент в увиденных волосках Лолиты. Невидимое самой любви, страсти, безрассудства не выдерживает этого фотографического плана. Производя рассудочно «видите ли», Гумберт говорит об обретенном зрении, с которым не может справиться слепота любящего. Детализированный крупный план соединяет в себе некий аффективный след и уже обретенную по отношению к нему дистанцию.

В отличие от крупного плана, миражные эпизоды целиком и полностью должны схватить неустойчивое состояние аффекта, сколь бы слаб он ни был. Это зона потери фокуса, где видимое всегда уже под сомнением:

*Что он успел увидеть, когда только что заметил ее? Так мало — глаза, глядящие в сторону, бледную щеку, черный завиток, и, как смутный вторичный признак, ожерелье или что-то вроде ожерелья, — так мало, — но этот небрежный, недорисованный образ уже был его женой эта мгновенная смесь блестящего и темного была уже тем единственным, что звалось ее именем («Музыка»)<sup>12</sup>.*

А вот характерное для миражности раздвоение, когда Ганин узнает себя на киноэкране, чувствуя при этом, как пишет Набоков, «не только стыд, но и быстротечность, неповторимость человеческой жизни»:

*Там, на экране, его худощавый облик, острое, поднятое кверху лицо и хлопавшие руки исчезли в сером круговороте других фигур... («Ма-шенька», с. 34).*

Вообще-то, если следовать заданной логике, представляется, что знаменитый, постоянно анализируемый исследователями мотив двойников в произведениях Набокова является производным от его стремления воплотить миражный и неустойчивый образ-аффект, придать ему измерение длительности.

\* \* \*

*Он двинулся, уходя от нее, как только заметил ее приближение. Сердце у него билось в гортани, не хватало воздуха, пересохла губы. Он чувствовал, как она идет сзади, и боялся ускорить шаг, чтобы не потерять счастья, и боялся шаг замедлить, чтобы счастье не перегнало его. Но, дойдя до перекрестка, Кречмар принужден был остановиться: проезжали гуськом автомобили. Тут она его перегнала, чуть не попала под автомобиль и, отскочив, ухватила за его рукав. Засветился зеленый диск. Он нащупал ее локоть, и они перешли. «Началось, — подумал Кречмар, — безумие началось» («Камера обскура», с. 20—21).*

Перед нами эпизод знакомства Кречмара и Магды из романа «Камера обскура», одного из самых «кинематографических», наряду с «Лолитой», романов Набокова. В этом эпизоде, кажется, нет ничего особенного. Нет ничего того, что можно было бы назвать «типично набоковским». И в то же время есть в нем что-то, что обращает на себя внимание, что не является уже просто литературой. Даже в этом обычном описании уже есть какое-то противоречие, парадокс, какая-то искусственность (за пределами искусности) в изображении естественного, хорошо знакомого, «психологически достоверного» опыта.

Точность описания каждого движения персонажа почти фотографическая. Рукав Кречмара и локоть Магды даны словно крупным планом. При этом самописание внутреннего состояния персонажа парадоксально соседствует с картинкой эпизода в целом. Зрение не закреплено в определенной точке. Кто видит все происходящее? Пожалуй, ответ на этот вопрос перестает иметь значение, когда свидетельство дополняется фразой: «безумие началось».

То незначительное, едва заметное раздвоение взгляда, которое мы отмечаем, когда еще легко приписать один взгляд персонажу, другой — читателю, на самом деле оказывается не просто литературной случайностью. Перед нами со всей очевидностью предстает уже знако-

мый персонаж — *взгляд*, фиксирующий потерю зрения, взгляд, обращенный к безумию, отчаянию, страху... Только безумие созерцать невозможно, а потому происходит раздвоение взгляда, когда в одной точке смотрящими оказываются «я» и «другой». В таком взгляде воплощена бесконтрольность зрения, отделяющегося от разума, теряющего инстанцию смотрящего, созерцающего субъекта. Как это возможно? Как возможно в письме зафиксировать это положение вещей? Может ли литература так прямодушно не замечать всех проблем? Может ли язык остаться прежним? Неужели «безумие», «головкружение», «сон» только имена состояний и не больше? Все эти вопросы естественны, но к Набокову ли они? Скорее на них пытается ответить Кафка... Ловушка, возможно, в том, что для Набокова безумия не существует, а если и существует, то лишь в одном-единственном виде, в виде литературы. Но не просто литературы, а именно той, которая безудержна в своей претензии быть более жизнью, чем видимая реальность; быть более жизнью, несмотря на всю искусственность произведения.

\* \* \*

Для Набокова литература со всеми ее стилистическими и жанровыми ухищрениями — пространство, где жизнь не отражается, не воспроизводится, а проявляется. Литература — форма человеческой мимикрии, где ты должен постоянно становиться другим, обнаруживать в себе другого. И только в этом переходе ты имеешь возможность сохранить аффективность жизни. Мимикрия — постоянная набоковская рифма с биологическим миром. Для него мир бабочек, с их разнообразной раскраской и поведением, в чем-то родственен миру литературных образов. Мимикрия насекомых близка литературному безумию. И то, что бабочка, описанная Набоковым, получает название *Eugenia opeginii*, — это не только дань русской литературе. В каком-то смысле мы можем говорить о том, что эта бабочка равновелика и равнозначна для него «Евгению Онегину». И то и другое — часть природы вне человеческих иерархий. Это подтверждают многие фрагменты его романов, когда именно описание бабочек становится принципиальной дополнительной схемой понимания и литературы, и искусства. Набоков не просто использует энтомологию как один из излюбленных мотивов. Это не просто очередной *nothing*, еще одна охота на бабочек или любование ими, но это непрекращающаяся охота за литературным приемом. Расцветка и поведение насекомых для Набокова то же, что слова для человека. Принцип мимикрии переносится им на литературу. И мимикрия как условие литературы оказывается в прямом противостоянии классической концепции искусства как подражания, мимесиса.

Обратим внимание на подробное описание мимикрии в рассказе героя «Дара» Годунова-Чердынцева об отце и его любви к бабочкам:

*Он рассказывал о невероятном художественном остроумии мимикрии, которая не объяснима борьбой за жизнь (грубой спешкой чернорабочих сил эволюции), излишне изысканна для обмана случайных врагов, пернатых, чашуйчатых и прочих (малоразборчивых, да и не столь уж до бабочек лакомых), и словно придумана забавником-живописцем для умных глаз человека (догадка, которая могла бы далеко увести эволюциониста; наблюдавшего питающихся бабочками обезьян); он рассказал об этих магических масках мимикрии: о громадной ночнице, в состоянии покоя принимающей образ глядящей на вас змеи; об одной тропической пяденице, окрашенной в точное подобие определенного вида денницы, бесконечно от нее отдаленной в системе природы, причем ради смеха иллюзия оранжевого брюшка, имеющегося у одной, складывается у другой из оранжевых пахов нижних крыльев; и о своеобразном гареме знаменитого африканского кавалера, самка которого летает в нескольких мимических разновидностях, цветом, формой и даже полетом подражающих бабочкам других пород (будто бы несъедобным), являющимся моделью для многих других подражательниц...<sup>13</sup>*

И в завершении пассажа:

*...Зачем? Природой еще не досказано — или уже забыто (Там же).*

Та же тема возникает в «Других берегах»:

*...Загадка «мимикрии» всегда пленяла меня — и тут английские и русские ученые делят лавры — я чуть не написал «ларвы» — поровну. Как объяснить, что замечательная гусеница буковой ночницы, наделенной во взрослой стадии странными членистыми придатками и другими особенностями, маскирует свою гусеничную сущность тем, что принимает «играть» двойную роль какого-то длинноногого корчащегося насекомого муравья, будто бы поедающего его, — комбинация, рассчитанная на отвод птичьего глаза? Как объяснить, что южноамериканская бабочка притворщица, в точности похожая и внешне и окраской на местную винную осу, подражает ей в том, что ходит по-осиному, нервно шевелявяжками? Таких бытовых актеров среди бабочек немало. А что вы скажете о художественной совести природы, когда, не довольствуясь тем, что из сложной бабочки каллимы она делает удивительное подобие сухого листа с жилками и стебельком, она, кроме того, на этом «косенном» крыле прибавляет сверхштатное воспроизведение тех дырочек, которые проедают именно в таких листьях жучьи личинки? (с. 73—74).*

И далее:

*Мне впоследствии привелось высказать, что «естественный отбор» в грубом смысле Дарвина не может служить объяснением постоянно встречающегося математически невероятного совпадения хотя бы только трех факторов подражания в одном существе — формы, окраски и поведения (то есть костюма, грима и мимики); с другой же стороны, и «борьба за существование» ни при чем, так как подчас защитная уловка доведена до такой точки художественной изощренности, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врага — птицы, что ли, или ящерицы: обманывать, значит, некого, кроме разве начинающего натуралиста. Таким образом, мальчиком я уже находил в природе то сложное и «бесполезное», которого я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве (с. 74).*

Нельзя не заметить близость набоковских описаний с теоретическими размышлениями о мимикрии Роже Кайуа (которые, в свою очередь, послужили примером для Лакана в его концепции разведения взгляда и глаза)<sup>14</sup>. Здесь говорится о «художественном остроумии» самой природы, о ее «художественной совести», заключенной вовсе не в «борьбе за существование», которую видит лишь практичный человеческий взгляд, а в бессмысленном актерстве, в бесполезном обмане. Обман, который никого не обманывает, который становится таковым только в моральном человеческом взгляде, ищущем правды или истины, — вот то, что ищет Набоков и в искусстве, и в литературе. А значит, литература и искусство ценны не своей эстетической ценностью, а чем-то иным. Эстетическая и интеллектуальная составляющие литературы оказываются всего лишь потребностью соответственно чувственности и разума. Но именно они и становятся предметом восхищения читателя или анализа литературоведа. Сама же литература представляет собой жизнь за этими пределами, за рамками «тусклого настоящего», не видящего ценности в лжи, подозрительно относящегося к иллюзиям<sup>15</sup>.

Игра, обман, господство ложных образов — во всем этом открывается набоковский мир, где его писательское мастерство — лишь ширма, маска. Он должен соответствовать вкусам (публики читающей и публики, пишущей о литературе), чтобы иметь возможность писать. Набоковская формула, звучащая вполне картезиански, такова: лгу, следовательно, существую. А литература и искусство — легализация лжи, обнаружение в обмане immoralного жизненного закона. В отличие от платоновско-аристотелевского мимесиса, в котором воплощена концепция подражания как соответствия, мимикрия имеет дело с подражанием как несоответствием, как парадоксом и нонсенсом самой природы, который Набоков называет «математически невероятным». В бессмысленности

бесцельности мимикрии явлена роскошь жизни, ее чистая избыточность. Именно это позволяет ей не производить «картины для зрения», а быть зрелищем вне какой-либо картины, вне какого-либо взгляда.

\* \* \*

Другой постоянной темой набоковской литературы, которая точно так же, как и описание бабочек, выходит за рамки только мотива или личного пристрастия, становятся шахматы. И здесь Набоков, сохраняя верность себе, дает некоторые очень важные пояснения к опыту миражного зрения.

С одной стороны, мы включены в его стандартные словесные игры, намекающие на призрачность всего, что описывается и о чем повествуется. В своем предисловии к американскому изданию «Защиты Лужина» Набоков вполне откровенно пишет, что фамилия главного героя шахматиста Лужина произведена совмещением слов русского слова «ложь» и английского «illusion». Таким образом, шахматы как основная сфера существования героя, сфера ирреальная, полуобморочная, миражная, становятся рифмой для литературного творчества самого Набокова. Однако наиболее откровенное сопоставление литературы и шахмат мы находим опять же в «Других берегах». Речь идет о шахматах, но совсем не о той игре, в которой участвуют два противника. Набоков пишет о составлении шахматных задач, о том, что обычно называют «шахматная композиция». Это по-прежнему игра, но без агона. Это не игра на выигрыш, а возможный успех здесь даже не в сложности решения. И его описание шахматной композиции позволяет нам лучше понять, в чем состоит искусство Набокова-литератора, искусство составления и решения литературных задач.

Во-первых, Набоков, откровенно заявляя о «никчемности» шахматной композиции, сопоставляет ее с цирковым, балаганным зрелищем, в котором царит фокусник:

*В продолжение двадцати лет эмигрантской жизни в Европе я посвящал чудовищное количество времени составлению шахматных задач. Это сложное, восхитительное и никчемное искусство стоит особняком: с обыкновенной игрой, с борьбой на доске, оно связано только в том смысле, как, скажем, одинаковыми свойствами шара пользуется и жонглер, чтобы выработать в воздухе свой хрупкий художественный космос, и теннисист, чтобы как можно скорее и основательнее разгромить противника (с. 138—139).*

Во-вторых, Набоков описывает шахматную задачу как некий «технический опыт» воплощения невоплощаемого («актуализации виртуально-

го», как мог бы сказать Делёз). И техника описывается в овладении «бесплотными силовыми единицами»:

*Для этого сочинительства нужен не только изощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математически-поэтическому типу. Бывало, в течение мирного дня, промеж двух пустых дел, в кильватере случайно проплывшей мысли, внезапно, без всякого предупреждения, я чувствовал приятное содрогание в мозгу, где намечался зачаток шахматной композиции, обещавшей мне ночь труда и отрады. Внезапный проблеск мог относиться, например, к новому способу слить в стратегическую схему такую-то засаду с такой-то защитой; или же перед глазами на миг появлялось в стилизованном, и потому неполном, виде расположение фигур, которое должно было выразить труднейшую тему, до того казавшуюся невоплотимой. Но чаще всего это было просто движение в тумане, маневр привидений, быстрая пантомима, и в ней участвовали не разные фигуры, а бесплотные силовые единицы, которые, вибрируя, входили в оригинальные столкновения и союзы... (с. 139).*

И, наконец, он прямо пишет о природе этих сталкивающихся друг с другом сил:

*... Меня лично пленяли в задачах миражи и обманы, доведенные до дьявольской тонкости, и, хотя в вопросах конструкции я старался по мере возможности держаться классических правил, как, например, единство, чеканность, экономия сил, я всегда был готов пожертвовать чистотой рассудочной формы требованиям фантастического содержания (Там же).*

Таким образом, шахматная задача целиком и полностью подчинена Набоковым тому самому миражному зрению, которое не находится во взгляде, но обладает особым свойством — видеть то, что ускользает от взгляда. Шахматы становятся микромоделью мира, кажущегося абсолютно доступным проникновению во все его тайны, но лишь до тех пор, пока мы отождествляем себя с абсолютным наблюдателем. Доска открыта полностью, и создается впечатление, что все зависит лишь от твоей проницательности, от глубины зрения и понимания позиции. Если идет игра двух соперников, то побеждает тот, кто лучше видит, лучше просчитывает варианты. Фарт в этом соперничестве не имеет такого значения, как, например, в картах, где многое решает случай. Здесь — царство знания, понимание игры, формирующего определенные пути видения глубины. Однако физических возможностей человека недостаточно. Лишь сверхмощный компьютер может целиком и полностью просчитать все варианты, коли-

чество которых в шахматах ограничено. Именно поэтому в шахматах не испытывают судьбу, а испытывают силу тех законов, по которым ты обучен видеть. То есть, в каком-то смысле, это не игра на выигрыш, каковой в конечном счете являются игры с «неполной информацией» (карты; кости; рулетка), а игра на проигрыш, поскольку, именно проигрывая, оказываешься на границе видимого, то есть на границе, где себя являет закон шахматного зрения, где неосвоенные «силы» игры (чаще всего бесполезные в шахматной партии) открывают область уже вовсе не практическую — мир иллюзорных задач.

Таким образом, в шахматах мы обнаруживаем ту машину, в которой литературное зрение Набокова обнажает некоторые свои механизмы, свою оптику.

Интересно в этой связи проанализировать ту шахматную задачу, которую составил Набоков и которая удостоилась быть помещенной в книгу его воспоминаний. В предпоследней главе «Других берегов» мы читаем:

*Передо мной лист скверной бумаги, на котором в ту лилово-черную парижскую ночь я нарисовал диаграмму моей задачи. Белые: Король, a7; Ферзь, b6; Ладьи, f4 и h5; Слоны, e4 и h8; Кони, d8 и e6; Пешки, b7 и g3. Черные: Король, e5; Ладья, g7; Слон, h6; Кони, e2 и g5; Пешки, c3, c6, d7. Белые начинают и дают мат в два хода. Решение дано в следующей главе. Ложный же след, иллюзорная комбинация: пешка идет на b8 и превращается в коня, после чего белые тремя разными, очаровательными матами отвечают на три по-разному раскрытых шаха черных; но черные разрушают всю эту блестящую комбинацию тем, что, вместо шахов, делают маленький, никчемный с виду, выжидательный ход в другом месте доски. В одном углу листа с диаграммой стоит тот же штемпель, которым чья-то неутомимая и бездельная рука украсила все книги, все бумаги, вывезенные мной из Франции в мае 1940 года. Это — круглый пуговичный штемпель, и цвет его — последнее слово спектра: violet de bureau [канцелярская лиловизна (фр.)]. В центре видны две прописные буквы, большое «R» и большое «F», инициалы Французской Республики. Из других букв, несколько меньшего формата, составляются по периферии штемпеля интересные слова «Controle des Informations». Эту тайную информацию я теперь могу обнародовать (с. 142).*

Здесь, как всегда у Набокова, имеет значение все: и сама задача, и отложенное до следующей главы решение, и подсказка, и даже сведения о бумаге, на которой задача была написана.

Надо сказать, что несколькими страницами ранее Набоков описывает эту задачу, анализирует ее так, словно филолог — поэтический текст. И для него это не было метафорой. Он не делал различия между

шахматными этюдами и стихами, что только подтверждает его книга «Poems and Problems», где они на равных правах существуют под одной обложкой<sup>16</sup>. Однако сейчас хотелось бы остановиться на том фрагменте воспоминаний, где задача оказывается своего рода «текстом в тексте». Для этого текста есть два взгляда. Один — взгляд шахматиста, другой — читателя. И эти два взгляда вступают в противоречие. Взгляд шахматиста, включенного в решение задачи, видит доску и набор фигур, видит возможное красивое решение (превращение пешки в коня — b8K). И видит его именно потому, что оно красивое. Красота превращения пешки в коня и бесстрашие перед шахом — та самая красота, которая устанавливает законы зрения. Именно таково должно быть эстетическое решение задачи. Именно такое решение соблазнительно и привлекательно. И лишь соблазнившись и уже увидев, шахматист замечает, что таким способом задача не решается, что у черных есть еще ход, кроме шахов (причем, что показательно, один-единственный!), тихий ход пешкой на c2, который разрушает решение. Красота комбинации оказывается нереализуемой, непрактичной, идя вслед за ней, ты проигрываешь, но не пойти не можешь, хотя бы в воображении... Эстетический ключ оказывается обманом, чувственный путь приводит к неожиданному результату — красота поверхностна и призвана только для того, чтобы скрыть — не глубину, не тайну — простоту решения. И осознавая всю несложность задачи, Набоков сначала хитроумно (как в учебниках: «решение дано в следующей главе») создает видимость загадки и сразу же предлагает подсказку... Не трудность решения для него важна, а его демонстрация, демонстрация приема. Задача проста и требует минимума времени, чтобы попасться в эстетическую ловушку и тут же осознать это. Это цирк. Это балаганский фокус. И не надо быть профессиональным шахматистом, чтобы оценить его. Но красота ложного решения рассчитана именно на взгляд профессионала, с его предустановленной шахматной гармонией. Что же касается наивного взгляда, то он, не зная ничего о шахматных красотах (а может, и не зная правила, согласно которому пешки могут превращаться в коней!), переберет немногие варианты и довольно скоро найдет правильный ход (Cc2)... Для него не будет прекрасной лжи, а будет лишь банальность истинного решения. И раскрытая таким способом тайна оказывается абсолютно невыразительной (как невыразительна она и для шахматного компьютера, моментально находящего решение данной задачи).

Но и набоковская литература постоянно делает нечто подобное. Она разбрасывает россыпи литературных фокусов, стилистических приемов, ритмических и фонетических экзерсисов, аллюзий, цитат и двусмысленных намеков. Все это «для знатоков» или хотя бы для «людей со вкусом», со вкусом к литературности, для ценителей «поэтической функции языка» (Якобсон), в которой язык сам себя показывает. Однако хитрость Набокова заключается в том, что почти все эти «ценители» только пото-

му и ценители, что видят в этом нечто ценное. Подобно тем филологам и литературоведам, что стараются увидеть за многочисленными набоковскими фокусами какой-то смысл, какую-то тайну, на это же ловятся и ценители литературного стиля. Между тем Набоков совершенно откровенно показывает, что тайны нет. Как и в приведенном фрагменте о своей шахматной задаче, он, описывая листок бумаги с чиновничьим штемпелем, говорящим о важности данной информации, о ее почти секретности (что юмористически соотносится с тем, что на этом листке именно задача...), вдруг заканчивает ироническим замечанием о том, что «эту тайную информацию» теперь он может обнародовать. Тайна — пуста и банальна. И самый примитивный аттракцион привлекательней любой тайны.

\* \* \*

Еще раз обратимся к сопоставлению шахматной композиции с литературой. Сам Набоков описывает это так:

*В этом творчестве есть точки соприкосновения с сочинительством, и в особенности с писанием тех невероятно сложных по замыслу рассказов, где автор в состоянии ясного ледяного безумия ставит себе единственные в своем роде правила и преграды, преодоление которых и дает чудотворный толчок... (с. 140).*

Именно в «ледяном безумии» автора-сочинителя литература обретает свою жизнь, и безумие это — доведенная до предела механика работы языка, которая позволяет всю эстетическую сторону литературы вполне феноменологически «вынести за скобки». Подобно тому как красота ложного решения шахматной задачи сохраняется, будучи при этом непричастна к истинному решению, также и весь арсенал художественных приемов (литературных правил) нужен Набокову лишь для того, чтобы приблизиться к неизобразительному и невыразительному закону, который незамечаем, но в котором именно литература становится частью существования.

Вообще-то специфическое и нестандартное разграничение правил и законов — это одна из существенных тем, которой до сих пор в обширнейшем набоковедении почти не уделено никакого внимания. А между тем правила для Набокова — это те социальные, вкусовые условия литературы, которые слишком многочисленны, но при этом слишком статичны. Это — «преграды» на пути к закону, не имеющему никаких предписаний. И путь к этому закону лежит через «ледяное безумие», в котором правила могут быть исчислены и исчерпаны, в котором открывается миражное зрение.



Но если вспомнить об апологии лжи, которую Набоков проводит в своих размышлениях о природе, игре и искусстве, а также в своей литературной практике, то без труда можно заметить, что для него закон — это место, где фальсифицируются все правила.

Таким образом, сфера закона оказывается проекцией «следов жизни» (остатков, излишеств, неуместностей, ложных движений...), которые кажутся травматично-бессмысленными (сверхподвижными и неустойчивыми) только лишь потому, что принадлежат дорефлексивной (то есть одновременно досубъективной и дообъективной) области. Прикосновение к ней «по правилам» и создает ощущение миражности, ирреальности, текучести. На поверку же кажущиеся строгими правила языка, его логика, грамматика становятся для Набокова проводниками неотслеживаемых и нерациональных импульсов, выявить которые и призвана литература.

В этом смысле Набоков очень близок Кафке. Набоковский эстетизм оказывается сродни канцеляризму Кафки. Это та отражающая поверхность, за которой (то есть не в языке) находится собственно «письмо», или — сама литература. Для Набокова это специфическая немая, похожая на кинопроектор, машина миражного зрения. Но то же можно сказать о Кафке, хотя «сновидность» его прозы обладает куда большей аллегорической и смысловой насыщенностью. Однако в таких рассказах, как «Сон» или «Сельский врач», он удерживается на уровне некой чистоты видимости («восхищенный этим зрелищем, я проснулся»), создающей ощущение миража.

К закону не может пробиться тот, кто ищет смысла или истины. Он всегда остается ждать у дверей закона, стараясь узнать в каждом новом правиле (бюрократическом или вкусовом) вечно ожидаемый закон. И Кафка, и Набоков демистифицируют всю эту ситуацию. И если для Кафки «закон» возникает постоянно, почти навязчиво, в разнообразных вариациях, как *тема*, то благодаря Набокову мы можем обратить внимание и на то, что это не только тема, но и способ письма, особое отношение к самой литературной материи, обнаружение которой состоит как раз в том, что подвешиваются правила литературности как «ложные претенденты» на смысл, истину, закон. В результате возникает постоянное расщепление зрения, которое, с одной стороны, все еще сделано в языке, но с другой — уже оторвано от него. И в этом месте изменяется не взгляд, но изменяется литература.

Все изменения происходят лишь в сфере закона, куда не может вступить речь и куда проникает зрение. Но не взгляд обученный, а совершенно наивный... или механический глаз, или же человеческий, но ослепленный спасительной катарактой.

\* \* \*

Когда в самом начале мы выделили два типа зрения у Набокова, то непосредственно связали их с кинематографической техникой. Сейчас же, проанализировав логику мимикрии, логику игры, то есть те логики ложного, на которые опирается набоковское литературное письмо, мы можем сделать следующий шаг, сказав, что это не просто использование кинематографических средств в целях литературы, но это открытие зоны пересечения опыта литературы и опыта кинематографа. И поскольку вопросы о том, *что* есть опыт литературы и *что* есть опыт кино, остаются открытыми, то сразу оговоримся: и то и другое неопределимо изнутри своей системы изобразительных средств. Можно сказать, что опыт литературы требует для себя дополнения в виде, например, кинематографа, чтобы быть увиденным как опыт. И наоборот. Это не система отождествления, но то, что дано в разотождествлении, в несоответствии.

Чтобы ощутить всю меру этого несоответствия, обратим внимание на отношение самого Набокова к кинематографу. Отношение это нельзя не признать несколько странным для писателя, который носит на себе маску эстета, постоянно находится в позе сноба. Когда Альфред Аппельман в интервью с ним пытается заговорить о великих режиссерах Ланге и Мурнау, которых видит как идеальных постановщиков для произведений Набокова, то последний проявляет вдруг удивительное безразличие к ним, заявляя, что любит Лоурела и Харди, Чаплина, Китона, братьев Маркс...<sup>17</sup> Набокова не интересует кино как искусство, он любит в кино нечто иное, то, что сам определяет в одном из стихотворений как «световые балаганы». Его привлекает именно поверхность кинематографа, набор чистых зрелищных эффектов, где теряется как объективность фотографического взгляда, так и субъективность взгляда литературного (авторского).

То расщепление взгляда, о котором мы постоянно говорим и которое требует для себя именно особой «миражной» оптики, в кинематографе представлено как нигде наглядно. На некотором первичном уровне мы всегда можем выделить взгляд камеры (условно-«объективный») и взгляд персонажа, который кинокамера имитирует («субъективный»). При этом, несмотря на то что существуют режиссеры, склонные к одному типу изображений (к документальности), и существуют те, кто склонен к другому (к поэтичности), кинематографический образ, в любом случае, совмещает эти два несводимых друг к другу взгляда в один. Кинокамера одновременно симулирует как эффект *присутствия*, так и эффект *видения*. И выбор в пользу того или иного типа симуляции оказывается миметическим выбором. Выбором той или иной истины реальности. Между тем столь любимая Набоковым «балаганность» кинематографа отказывается от этого выбора, обнажая ту ситуацию бессмысленного избыточно-

го эффекта, в которой речь должна идти уже не о подражании реальности — научной ли («объективистской»), художественной ли («субъективистской»), а о мимикрии, где и то и другое не имеет смысла. Здесь формула самотождественности «я» уже не работает. Ни для режиссеров, ни для персонажей. Пазолини, опираясь на бахтинскую теорию языка, пытался разрешить эту ситуацию введением «несобственно-прямой субъективности», когда именно «прямота» киноизображения становится условием его «поэтичности», а не объективности<sup>18</sup>. Но эта поэтичность для Пазолини оказывалась и не субъективной, а такой, которая то одалживает, то дарит субъективность. Иными словами, участвует в множественности становлений (*становление другим, становление общностью, становление пространством...*), характерно именно для процесса мимикрии. Здесь рушится система репрезентации, поскольку всякое изображение оказывается ложным в том смысле, что не стремится быть чем-то большим, чем только образ. Это образы, в которых изображение становится чистой видимостью, а не *изображением чего-то*. При всякой же попытке выяснить, «что» изображено, мы сталкиваемся с обманом. Именно так это происходит в массовом кинематографе, наделение которого глубиной оказывается или губительно, или смехотворно. Но, как ни странно, то же происходит и с литературой Набокова, которая проходит по разряду элитарной.

Между тем Набоков всегда стремился к кинематографу и к кинематографичности своего письма. Его «Лолита» построена как типичный road-movie, да к тому же еще и воспроизводит характерный для американского жанрового кино 30-х годов мотив — «путешествие по Америке с девочкой-подростком». Эта тема много позже, в семидесятые, будет отрефлексирована в фильмах Питера Богдановича «Бумажная луна» и Вима Вендерса «Алиса в городах»<sup>19</sup>. Возможно, именно подспудная ориентация на жанровое кино заставляет писателя в «Лолите», как ни в каком другом романе, активно использовать несобственно-прямую речь, а также постоянную смену голосов повествования. Интересно и то, как он переиначивает роман, когда пишет сценарий для будущего фильма Стэнли Кубрика. И хотя на экране его литературные миражи неизбежно должны быть ослаблены миражностью самого кинематографа, Набоков сохраняет их в качестве разрозненных следов своих литературных пристрастий, в которых образ становится спектральным, разлагается на фрагменты, каждый из которых банален и «видим», но которые вместе образуют серию, порождающую смысл, скрытый за видимостью. Призрачность здесь достигается через серии, через частотность незначимых мгновений. Так почти как в физике, изображимое в образе соотносится со знаком, в котором видение и язык соединены, а миражное и призрачное — с волновыми (частотными) характеристиками образа, построенными на постоянном разотождествлении видимого и говоримого.

Обратим здесь внимание лишь на один эпизод, состоящий из серии коротких фрагментов, где чисто техническими средствами кинематографического повествования с присущим и писателю, и режиссеру юмором собираются вместе многие мотивы, которые мы затронули в своем анализе и которые оказываются необходимы для изображения одновременно скрываемого и очевидного желания Гумберта. Эти сцены почти моментально пробегают перед глазами зрителя сразу после того, как Гумберт впервые увидел Лолиту. Они представляют собой монтажную серию, набор эффектов совместного проживания Гумберта в доме Шарлотты и ее дочери Лолиты.

Первый эпизод: они втроем смотрят фильм ужасов в drive-in'e. Гумберт сидит между Шарлоттой и Лолитой. Зритель видит импульсивные движения рук персонажей, соответствующие «ужасам» происходящего на экране. И в этих аффективных движениях, при том что лица героев абсолютно поглощены происходящим на экране, руки Гумберта почти гротескно «выбирают» руки Лолиты, успевая в промежутке почесать нос (кичевый субститут фаллоса).

Второй эпизод: Гумберт вечером играет с Шарлоттой в шахматы. Шарлотта обсуждает угрозы, исходящие от коня (по-английски фигура называется knight — всадник) Гумберта. В тот момент, когда в комнату входит Лолита в ночной рубашке, Шарлотта говорит: «You're going to take my Queen!» На что Гумберт отвечает: «That is my intention». Следующая реплика Лолиты: «Good night» (что одновременно звучит и как good knight). Она целует Гумберта, уходит, после чего шахматный конь (knight) Гумберта забирает ферзя (по-английски — королеву, Queen). Намерение реализуется, но пока только в симулятивном пространстве шахмат.

И наконец, третий эпизод: Гумберт делает вид, что читает книгу, а сам поверх страниц наблюдает за «чистым» аттракционом (причем, в полном соответствии с теорией Эйзенштейна, аттракционом эротическим) — Лолитой, крутящей хулахуп. Затем появляется Шарлотта, которая наивно *фотографирует* всю эту сцену.

Перед нами пример монтажа как целого, где экранные образы призваны актуализовать скрытое, но очень откровенное желание Гумберта, желание, располагающееся на поверхности видимости, но при этом в ее темной, миражной зоне.

Кубрик — тот режиссер, который склонен, как и Набоков, к «ледяному безумию», к раскрытию безумия на пределе технологии. И хотя Набоков не без оснований считал, что идеальным режиссером для «Лолиты» был бы Хичкок, надо признать, что Кубрику удалось реализовать (перевести в кинематографический пласт) многие набоковские литературные приемы. Хотя, вполне возможно, достаточно было и одного только Куильти в исполнении Питера Селлерса, который абсолютно реализует связь искусства, игры и мимикрии, становясь многоликим, анонимным

«видящим пространством», одновременно наблюдающим за тайным «преступлением» Гумберта и его повторяющим.

Вполне можно даже говорить о том, что фильм «Лолита» — не что большее, нежели только экранизация. В определенном смысле в нем раскрывается кинематографичность набоковской литературы, то в этой литературе, что исходит из не-литературы, из области неведомого жизненного закона. Миражные образы Набокова, повторимся еще раз, не связаны с влиянием кино на его письмо. Скорее происходит нечто иное. Набоков изобретает кино *изнутри* литературы, он изобретает те образы, которые Жиль Делёз много позже назовет образом-движением и образом-временем. Это образы, в которых жизнь не изображается, но которые, сполна реализуя «потенции ложного», становятся самой жизнью аффектов, местом «нормального безумия», бессубъектным пространством, в котором личность исчезает, в котором уже нет «я», а происходит бесконечное становление другим, в котором открывается язык желания. В этом мире нет никакой глубины, и тайна этого мира в его банальности. И именно банальность этого безумия заставляет Набокова превратить литературу в технологию миражей и обманов, где безумие оказывается не отклонением, а изменившимся законом:

*Вероятно, я все-таки принимаю тебя за кого-то другого, — думая, что ты поймешь меня, — как сумасшедший принимает зашедших родственников за звезды, за логарифмы, за вислозядых гиен, — но еще есть безумцы — те неуязвимы! — которые принимают самих себя за безумцев, — и тут замыкается круг («Приглашение на казнь»)<sup>20</sup>.*

## СЛОВА И РЕПРОДУКЦИИ О ПОЭЗИИ ЛЬВА РУБИНШТЕЙНА

Лев Рубинштейн имеет в нашей современной поэзии свой образ поэта-перформансиста, пишущего тексты на небольших карточках, читающего их со сцены в ритме механического перелистывания каталога. Устойчивость этого образа — то, с чем приходится иметь дело, когда начинаешь писать о поэзии Льва Рубинштейна. Может быть, этот образ — единственный произведенный его поэзией. Может быть, его устойчивость — лишь сцена, место, где высказывается *смысл поэзии* сегодня.

I  
В поэзии Льва Рубинштейна есть «слабость».

Заметим: не у Льва Рубинштейна есть слабость, проявляющаяся в его поэзии, но сами его тексты производят определенный эффект, для которого «слабость» оказывается словом удивительно подходящим.

Он лишь доверяется этой «слабости».

Мы же, говоря о том, что она не принадлежит автору, что она в принципе бессубъектна, должны рассматривать ситуацию, в которой «слабость» проявляет себя именно в том, что она *не имеет места*, то есть сторонится высказывания, не закрепляется в жанре, спасается в иронии, сжимается в начале, боится завершенности, изощряется в форме, прячется в перформансе, проглядывает в цитате, успокаивается в каталоге, и вообще — стесняется поэзии. Нельзя сказать, что тип речи, обретаемый в результате, — поэзия в привычном смысле слова. Не походит эта речь и на прозу: она бубнит, она ритмически бубнит слова, даже не слова, а имена, имена вещей, имена анонимных персонажей, имена известных персонажей как анонимных, она осваивает банальность как прием, повтор — как банальность, «я» как повтор, как речевую копию «я».

Этой «слабости» претит действие, понимание, развитие, любой глагол, кроме «дальше...» (если это и не глагол, то из всех частей речи, используемых Львом Рубинштейном, это слово больше всего похоже на глагол — «глагол-ускользание»).

Может быть, именно «слабость» — место поэтического опыта сегодня. В ситуации отсутствия поэзии. Поэзии как вещи, носящей это «сильное» имя.

## II

Лев Рубинштейн («он сам») много знает о литературе.

Он сам произносит все нужные слова для того, кто хочет его интерпретировать.

Он сам говорит: «контекст», «игра», «жанры» (во мн.ч.), «квазицитата», «прототекст», «репродукция», «чтение», «речевой жест», «текст как описание собственного контекста»<sup>1</sup>.

Он употребляет слово «репродукция», которое заставляет нас задаваться вопросом: что такое репродукция слова?

Он сам знает, что он делает в литературе.

Он сам знает свою слабость к литературе.

К рефлексии по поводу литературы, к удовольствию от литературы. К любому чтению. С любого места. В любом месте.

Это не совсем та «слабость», о которой шла речь, но и в ней мы находим *подчинение*. Подчинение силам слов.

Ирония в том, что он сам выбирает слова, не знаящие свою силу.

Он подчиняется *чужому* слову без разбора, он слову подчиняется постольку, поскольку слово для него *чужое*.

Он верит в силу слов. И в слабость репродукций. Что означает это слово применительно к литературе? Он сам не отвечает на этот вопрос, он только знает свою слабость в литературе.

## III

Может показаться, что слово «концептуализм» многое объясняет. Особенно в нем схвачено: игра, контекст, прототекст, квазицитата, язык, метаязык. А также — знаки. И, в конце концов, «искусство». Слово, которого Лев Рубинштейн сторонится всегда, которое невозможно без предваряющего его «так сказать».

Концептуализм (как, впрочем, и «искусство») всегда готов к объяснению. Акт объяснения необходим концептуализму, причем необходим во всей его полноте и даже абсурдности.

## IV

Вопрос к нему как к автору-концептуалисту, к исследователю не литературы, а литературности, вопрос к нему, формалисту донельзя — «где необъяснимое?» — невозможен.

Он сам способен объяснить.

И объяснения других опровергать не станет.

## V

Вопрос о необъяснимом — это вопрос о «поэтическом». Или, говоря более формалистичным языком, о «поэтической функции». Применительно к текстам Льва Рубинштейна мы можем говорить о сохранении поэтической функции при отсутствии поэзии.

«Слабость» — место поэтической функции у Льва Рубинштейна, место возможного лиризма, место «поэтического я», не способного к *производству поэзии*.

Поэзия (исторически) — дитя труда. В ней трудится язык, в ней высказывается смысл. Работу «духа» сменяет работа слова, но принцип не меняется: производство удовольствия (оно же здесь и «смысл») посредством языка.

Конечно, говоря о поэзии Льва Рубинштейна, иметь в виду «контекст» и «прототекст», «цитатность» и «квазицитатность», «язык» и «метаязык» необходимо. Однако все эти термины-объяснения подразумеваются отнесением его поэзии к концептуалистскому направлению. Все они предполагают литературную замкнутость произведения. Поэзия и филология сменяют друг друга, охраняя границы языка.

Говорить о его поэзии может он сам. И кажется, лучше других. Такое впечатление создается из-за виртуозности владения избранной формой. Формой, очень много говорящей о своей причастности концептуализму. Даже слишком много.

Это высказывание формы, наверное, и есть «концептуализм», то есть, в нашем случае, поэзия произведенная. Исполненная. Выполненная. Завершенная в своей произведенности. Чистая поэзия, невозможность которой постулирована изначально, при том что она исполняется «здесь и сейчас» «им самим».

Отсюда — ирония. Первый признак слабости, недоверия себе.

Ирония занята тем, что *есть*. Контекст, аллюзия, цитата, каталог, перформанс и т.п. — иронические фигуры *недоверия*.

Поэзия Льва Рубинштейна не доверяет поэтическому высказыванию. Это недоверие обретает свою форму, замыкается в форме, для которой не существует разницы между текстом и контекстом, языком вообще и поэтическим языком, словом и его копией.

Здесь нет «на самом деле».

Здесь царствует литература, и литературность ее главный герой.

Здесь мы приближаемся к теме литературной репродукции.

## VI

«Опубликование текста в журнале или в книге (т.е. «плоское» его воспроизведение) — каждый раз серьезная проблема для автора. Дело

в том, что если текст-картотека мыслится мною как оригинал, то его плоский вариант — это скорее копия, репродукция<sup>2</sup>.

Эти слова Льва Рубинштейна интересны тем, что «оригинал» своей литературной формы он мыслит как нечто материальное, чувственное, как то, что имеет отношение к определенному действию, к жесту, фиксирующему внешние проявления самого акта чтения. Другими словами, его поэзия в качестве оригинала находится вне литературы. И даже вне языка. Другими словами, то, что *есть* его поэзия — способность не быть литературой, не быть искусством, не быть культурой.

Эта способность явно ослабевает, когда мы имеем дело с опубликованным текстом, то есть с «плоской» репродукцией. С репродукцией, которая всегда уже плоскость.

Когда Лев Рубинштейн говорит о перелистываемой картотеке как об оригинале, не покидает ощущение первичной концептуализации вне-литературного места, где еще (*все еще*) можно расположить если не поэзию, то хотя бы «поэтическое я».

## VII

Язык. Литературный язык. Поэтический язык.

Любой язык — уже есть форма. Уже есть упорядочивание.

Любой язык становится объектом, как только попадает в тексты Льва Рубинштейна.

Любой язык — это язык других. В языке уже нет места «я», а значит, нет места тому поэтическому лиризму, который высказывался языком, через язык, посредством языка.

Любой язык — всего лишь изощренная форма каталога, где «я» существует в качестве карточки с указанием идиолекта, частного отклонения, тем менее заметного, чем больше доверия к языку.

Любой язык формообразующ.

Вспомним, Роман Якобсон писал, что любой язык несет в себе среди прочих поэтическую функцию<sup>3</sup>. Автор же всегда оказывается заложником этой функции (и языка вообще), превращающей его «я» в «поэтическое я», которое ему уже не принадлежит, которое принадлежит другим.

Лев Рубинштейн чувствует это. В своем недоверии к языку он идет по пути освоения формы, где язык, литература и поэзия становятся производными элементами, а не порождающими нечто, что мы привыкли считать «смыслом» или «переживанием».

Эта стратегия ведет к постоянному острашению любого возможного языка.

Намерение:

не дать себя захватить никакому из них («недоверие»), но при этом не создать и метаязык понимания (продуктивная «слабость»): «Намерение». Можно ли говорить о том, что поэт Лев Рубинштейн имеет именно такое намерение? Он сам вполне мог бы не согласиться с этим. Действительно, даже для экспериментальной поэзии этого слишком мало. Однако речь не идет о конкретном творческом намерении. Речь о другом. О том, что среди всех возможных и невысказываемых поэтических устремлений в этом частном (возможно, вспомогательном) намерении мы обнаруживаем важную тенденцию, к которой стремится эта поэзия: не иметь собственного языка.

Что значит «не иметь собственного языка»?

Это значит — освободить поэтическую функцию от ее материального воплощения, от самой поэзии.

Это значит — не дать поэзии (литературе, культуре, языку) возможность контролировать «лирическое я».

Это значит — указать возможность формы поэтического (как лирического) вне лингвистических моделей.

## VIII

Ирония — способ скрыть слабость в недоверии.

(Это вполне коррелирует с кантовским описанием иронии как способа высказывать что-либо, демонстрируя при этом, что сам так не думаешь.)

Ирония — способ сделать «любой язык» объектом высказывания.

Ирония ничего не утверждает, но повторяет чужое утверждение таким образом, чтобы в нем поселилось противоречие.

Ирония — это такое воспроизведение высказывания, при котором техника воспроизведения оказывается тестом на «соответствие истине» воспроизводимого высказывания.

Но в то же время:

ирония — это не просто воспроизведение. Это повтор, указывающий на невозможность соотнесения ни с каким оригиналом. Это копия того, что *не есть*, при попытке копировать то, что есть.

В иронии заложена как сократическая возможность приближения к истине (когда мы ее мыслим только как технику, например — майевтику), так и нетехническое «желание различия», скрытый страх (слабость) перед материализацией истины.

Лев Рубинштейн настолько чист в использовании языка других, что даже если бы не было монтажа карточек, перформанса, узнавания текстов и контекстов, то — даже в этом случае — ирония была бы очевидна.

Лев Рубинштейн настолько точен в избранной им форме, что ирония перестает быть только техникой. То есть ирония, понятая как определенный способ воспроизведения, копирования, повтора, оказывается слабее тех мощных технических приемов («самого искусства»), с которыми она непосредственно связана в своем тестировании истины (неизменная цель иронии). Труднее иметь дело с ее нетехнической слабостью, с возможностью ускользания, которую она предусматривает, но которой никогда не пользуются, поскольку сила иронии такова, что цель почти всегда достигается самим фактом ее применения.

Лев Рубинштейн использует иронию, но бесцельно. Форма его произведений разрушительна по отношению к целям иронии.

Ирония становится местом слабости, местом, где может располагаться поэтическая функция, или лирическое (ироническое) «я».

## IX

Нарушение. Легкое нарушение. Так мы опознаем иронию уже в самой фигуре умолчания, в удержании «собственного» высказывания относительно цитируемого текста. Эта «первичная» ирония интонационна.

Интонация — нарушение чистоты текста. Она всегда есть нечто внешнее по отношению к тексту. Она — предел осмысления чего-либо в качестве текста. Она — предел концептуализма. Она не принадлежит «поэтическому я», но является *местом*, которое «я» всегда готово занять. Слабая ирония Льва Рубинштейна — лишь один из указателей этого *места*.

Интонация, понятая таким образом, находится за пределами текста. Она возникает в момент повтора, когда утрата оригинальности данным текстом оказывается значимей, чем любая возможная оригинальность. Эта утрата обнаруживает себя только в акте копирования, обнаруживает себя как пустое место, которое никакой язык (кроме бессмысленного) не готов занять. Интонация возникает на излете языка, как неповторимое в языке. Это — утрата. Нерепродуцируемое самой репродукции.

## X

Почему? Почему мы не можем воспроизвести интонацию?

Потому что копируется всегда только «внутреннее». Причем *самое внутреннее*. Копии «внешнего» — только иллюзии. Сама идея воспроизведения неявно несет в себе «то, что достойно воспроизведения». Копия не снимается со случайной вещи. Только фотографическая репродукция открывает возможность случайному копированию, попаданию случайного, бессмысленного, «внешнего» в кадр.

Если мы мыслим интонацию как умолчание, смещение, легкое нарушение, частную недооформленность, но не произведения, а иронии в отношении произведения, то есть если мы мыслим ее как «внешнее», то она оказывается непредусмотренным продуктом воспроизведения, а также любой техники производства «внутреннего», любой поэзии, любой литературы, любой работы языка. То есть она *становится* репродукцией.

Поэзия всегда пыталась присвоить интонацию как способ репрезентации «поэтического я», то есть нечто присущее «я».

Лев Рубинштейн имеет дело с интонацией вне «я».

Что копируется? Только «внутреннее».

«Внутреннее» поэзии Льва Рубинштейна — «языки других», данные через речевые жесты повседневности, литературные штампы, цитаты, нейтральные тексты, обретающие литературный статус только благодаря их определенному жанровому использованию, и так далее.

Интонацией оказывается невстроенность в эти «языки других». Или — невозможность обрести «внутреннее» в рамках избранной формы. Или, точнее, избранная форма произведения как способ избегания «внутреннего» (поэтического), понятого подобным образом. Ведь тогда:

Копируется только «внутреннее».

Самое глубокое. Самое индивидуальное. Именно *это* получает право иметь копию, поскольку заранее ясно, что любая копия бессильна воспроизвести *это*.

«Внутреннее» поэзии Льва Рубинштейна — кадры поэтического, снимки литературности, карточки нашей памяти текста.

Почти фотографическое копирование поэзии, вскрывающее в самой поэзии способность к репродукции, — ее «потаенное внутреннее».

Ее обращенность не к поэтическому как таковому, а *от* него.

Ее обращенность к непозитическому.

К «внешнему». К интонации как «внешнему».

## XI

Нарушение, неспособность к соблюдению правил поэтической формы. *Небольшое* нарушение, *некоторая* (возможная) неспособность к литературе вообще — этого еще не достаточно для проявления интонации.

Интонация возникает при таком смещении в поэтической функции, которое ставит под вопрос существование поэзии как формы высказывания.

Речь должна идти не о «сознательном» нарушении, а о «естественном» затруднении.

В случае с Львом Рубинштейном это концептуально изгоняемое «естественное» есть «естественная» способность к литературе, которая

утверждается самой повседневностью на каждом шагу и которая не может быть освоена как *авторская* способность.

Если Дмитрий Александрович Пригов осваивает «естественную» способность к литературе через экстастику графомании, то Лев Рубинштейн имеет дело скорее с аграфией, с неспособностью к письму, с невозможностью написать от себя даже строчку.

Вопрос, однако, не в том, насколько аграфия присуща самому Льву Рубинштейну, но в том, что этот тип затруднения становится (помимо его воли) тем поэтическим приемом, который возвращает нам саму категорию «естественного» в ситуации тотального сцепления, производства и игры литературных форм.

Концепт разъедает интонация.

## XII

Где мы можем обнаружить следы аграфии?

Начало. Первые фразы (первые карточки):

«Здесь все начинается. Начало всему — здесь. Однако пойдём дальше» (*Всё дальше и дальше*)<sup>4</sup>

«Так. Начали...» (*Всюду жизнь*)

«На этот раз мы начинаем так:» (*На этот раз...*)

«Ну что я вам могу сказать?» (*Появление героя*)

«Можно чем-нибудь заняться?» (*Каталог комедийных новшеств*)

«Итак, я здесь» (*Я здесь*).

«Пишите: «Я не помню ничего...»» (*Регулярное письмо*)

«И вот я пишу...» (*Вопросы литературы*)

«Это я» (*Это я*)

Начало письма. Нет ничего проще (в этой простоте, правда, всегда проглядывает некоторая неловкость), чем начать с того, чтобы говорить о «начале».

В таком начале есть возможность преодолеть барьер начала, начать писать, забыться.

Забыться и значит *начать писать*.

В таком начале есть возможность *не быть*, а подчинившись воле слова, идти «дальше».

В таком начале память оставляет после себя лишь текст: слова написаны и в этот же момент забыты.

Можно сказать, что «робость начала» — прием, дающий интонацию тексту.

Если это так, то этот прием — за рамками концепта. Он никак не связан с текстовой стратегией Льва Рубинштейна, но вся стратегия, все «контексты», «жанры», «цитаты», «карточки» получают некую степень непрочности — лирическое измерение, *место* для поэтической функции.

## XIII

Поль Валери: «...Пониманием других, как и пониманием самих себя, мы обязаны одному: *быстроте, с которой мы пробегаем слова*»<sup>5</sup>.

Роман Якобсон: «Направленность (*Einstellung*) на *сообщение*, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это *поэтическая* функция языка. <...> Эта функция, усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами»<sup>6</sup>.

Столь разные мыслители Валери и Якобсон обнаруживают точку взаимного пересечения: скорость проскальзывания слов (понимание смысла сообщения) противопоставляется поэтическому замедлению (проявление всегда дополнительной в отношении смысла «осязаемости» знаков сообщения).

В концептуальном искусстве радикализируется вопрос, когда-то поставленный еще искусством авангарда, — вопрос об отношении абстракции (смысл, понимание, концепт и т.п.) и чувственности (цвет в живописи, линия в рисунке, аллитерация или рифма в поэзии) и, как следствие, вопрос об отношении поэзии и поэтической функции.

Концептуализм утверждает фиктивность поэтической функции в любом ее понимании: и как авторской (где она становится своеобразной функцией души), и в последующей интерпретации Якобсона.

Лев Рубинштейн действует в соответствии с установкой концептуализма: «скорость» чтения обусловлена здесь опережающим узнаванием, которое тем не менее не апеллирует ни к какому смыслу.

Поль Валери: «...Определенные комбинации слов способны вызывать переживание, которого другие комбинации слов не вызывают и которое мы называем *поэтическим*»<sup>7</sup>.

Роман Якобсон: «Смысловое подобие связывает символы мета-языка с символами языка-объекта. Сходство связывает метафорическое обозначение с заменяемым обозначением. Поэтому, строя метаязык для интерпретации тропов, исследователь располагает большим числом однородных средств для описания метафоры, тогда как метонимия, основанная на другом принципе, с трудом поддается интерпретации»<sup>8</sup>.

Лев Рубинштейн имеет дело с комбинациями слов, которым отказано в праве (или которые уже потеряли право) вызвать поэтическое переживание. Он стремится к отсутствию поэтической функции, все время описывая место ее отсутствия — место предельной метонимичности. Однако эффект, которого он достигает, противоположен концептуалистскому намерению: «поэтическое» устранено (оно уже *не есть*), но воздействует в качестве устраненного, негативного элемента, вводя слабость и неустойчивость как способ организации места для поэтической функции.

Если поэзия Льва Рубинштейна и метонимична, то подобно фотографии. Ведь прежде чем говорить о метонимичности фотографии, мы должны ввести условие, что фотография может читаться как текст. Но, читая ее как текст, мы обречены на «замедление» там, где она не читается как текст, где она не поддается языковому описанию. И ничто не обнажает эту ситуацию лучше, чем сама попытка введения ситуации чтения в фотографическое пространство. Или более общо — в пространство репродукции.

Если поэзия Льва Рубинштейна и метафорична, то подобно кинематографу, в котором контрастное монтажное сцепление зачастую описывают как метафору. Однако и здесь неминуем вопрос: можно ли связывать напрямую монтаж и метафору? Не предполагает ли монтаж нечто, что не сводимо к языковому тропу?

Лев Рубинштейн имеет дело с метонимией и метафорой, но не как с языковыми тропами.

Лев Рубинштейн имеет дело с кадром и монтажом.

Роман Яacobсон установил теоретически жесткое разделение между поэтическим и прозаическим языками, как ориентирующимися соответственно на метафору и метонимию.

Когда мы имеем дело с поэзией Льва Рубинштейна, то само противопоставление метафоры и метонимии оказывается проблематичным.

С одной стороны, если мы обнаруживаем некое подобие метафоры в его текстах на карточках, то это всегда недо-метафора; или она стертая до банальности, или это «чужая» метафора, причем настолько «чужая», что уже непонятно, кому она принадлежит. Порой кажется, что она принадлежит самой литературе:

«На страже горного предела  
Одна звезда не спит...» (*Всюду жизнь*)

«Мы все новейшего завета  
Апостолы среди зимы.

Средь нас есть деятели света,  
А есть и деятели тьмы...» (*Всюду жизнь*)

«...Трещат остатки бедного огня,  
Но ход вещей не может быть нарушен...» (*Меланхолический альбом*).

«Приснилось мне, что мой корабль ко дну уходит чуть дыша, а я в бушующем просторе молитву чудную пою...» (*С четверга на пятницу*)

Конечно, метафору в более или менее приемлемом виде у Льва Рубинштейна не найти. То, что попадает, — не метафора, хотя несет на себе тот или иной признак поэзии. Или ощущается голос отсутствующего автора, очень знакомого, то ли Пушкина, то ли Блока, то ли Лермонтова, но почти наверняка кого-то из школьной программы или из интеллигентского багажа знакомых цитат.

Поэзия здесь лишается своей метафорической составляющей.

С другой стороны, метонимия как основа литературного повествовательного языка также подвергается распаду. Метонимия как троп смежности наталкивается на ограниченность пространства карточки. Карточка выступает в качестве рамки кадра, стоп-кадра, фиксирующего момент литературности.

«Приснилось мне беспричинно счастливое лицо Колюньки, и сосредоточенные лица родных, и нетерпеливое лицо водителя, и все прочее — родные, знакомые, едва знакомые, да и вовсе не знакомые лица. Все они расплываются в затуманенном сознании Константина, сливаются в одно стремительно вращающееся пятно, и он, как подкошенный, падает на асфальт пустого утреннего перрона...» (*С четверга на пятницу*).

Монтажное сцепление карточек антиметонимично. Оно деструктивно в отношении смысла, но оно и не порождает поэтическую метафору. Мы остаемся один на один с пустым бессмысленным моментом литературности. Иногда хватает одного лишь четырехстопного ямба:

«Ты, кстати, выключил уют?»

—

Вот так приходит и сидит.

—

Ты в зеркало давно смотрел?

—

Да брось! Нашел о чем жалеть.

—

Я б лучше дома посидел.

—

Так что же ты хотел спросить?

—

Я знаю, что я говорю.

—

Примерила, смотрю — как раз» (*Появление героя*).

В этом пустом «моменте литературности» исчезает всякое возможное представление о метафоре и метонимии, о поэзии и прозе, о пронаведении и, конечно, о «поэтическом я» автора.



## XVI

Перед нами литература, распавшаяся на атомы, на мельчайшие перцептивные единицы (элементы *чтения*), участвующие в нашем «естественном» восприятии литературы.

Это серия повторов, копий, снимков, репродукций литературности, которые не позволяют начать писать, поскольку даны *до* начала письма и предполагают письмо только в качестве чтения.

Глаз останавливается в момент обнаружения перцептивного механизма («момента литературности») и не может продолжать чтение. Он не способен находиться во времени чтения, удерживать произведение в его целостности, приблизиться к внутреннему (содержанию) текста.

Такой тип чтения с наибольшей очевидностью явлен в сочинении Льва Рубинштейна *Вопросы литературы*.

## XVII

Лев Рубинштейн — поэт эпохи репродукций.

Он собирает репродукции «моментов литературности».

Он хранит их как память, как невозможность забыть и начать писать.

И все они, смонтированные вместе, собранные в серии, хаотичные, но оформленные в определенные ритмические последовательности, организованные повтором, порой навязчивым, порой похожим на своеобразное заикание (затруднение предъявить что-либо, кроме повтора), все они — свидетельство того, каким могло бы быть письмо, если бы оно уже не было репродукцией чтения.

И все они — свидетельство смещения поэтического из сферы графомании в сферу аграфии, в зону слабости, неспособности примирить между собой разнонаправленные силы литературной перцепции.

## XVIII

Подобно «Кино-правде» Дзиги Вертова, Лев Рубинштейн монтирует документы. Не документы времени (хотя многие из них легко можно опознать как «советские»), но документы схем литературного и поэтического восприятия.

Перед нами *literature vérité*, коллекция пристальных взглядов кадрирующих и монтирующих сам акт чтения.

Именно то, что время отстает в этих фрагментах «реальности» на второй план, именно то, что обнажается сама литературная механика

скрытая во времени литературы как определенной формы замещения «реальности», то есть формы проживания, то есть формы *внутреннего*, именно это вызывает затруднение письма, от которого требуется (чтобы состояться) сжаться до мгновения, до одной карточки, до одной фразы, до незаконченной фразы, до стыка между фразами, всегда принадлежащими другим, другим авторам, другим жанрам, «другим языкам».

«Поэтическое» Льва Рубинштейна — репродукция этого затруднения. Или, точнее, затруднение, проявляемое благодаря самой технике репродукции.

## XIX

Что мы обычно видим на фотографических снимках? Знакомое. Знакомых. Вещи, совпавшие с собственными именованиями. Лица, не делимые от имен.

Нам трудно видеть незнакомое. Нам проще узнавать, чем замечать детали, чья интонация неопределенна, неясна, несочетаема с тем порядком визуального, который нами *прочитывается* прежде, чем мы *видим*. Фотография не столько отсылает нас к подписи под снимком, записи на обороте фотокарточки (кто это? где это? какой это год?), сколько сама оказывается записью (места, времени, положения вещей, персонажей), текстом-для-чтения.

Видимое неощутимо, пока мы читаем. Видимое есть приостановка чтения. Видимое — это жест «самой реальности» в отношении языка, текста, слова. Этот жест пытается обнажить Лев Рубинштейн, игнорируя при этом всякую возможную визуальность. Такого рода жесты возникают на излете литературности, где ей уже не принадлежит ни метафора, ни метонимия, ни «художественный образ», ни тот язык, в котором этот образ создается. Эти жесты не предполагают визуализации, но «визуальное» становится способом закрепить за ними определенный тип дискурса, в котором образ и видимое совпадают.

Пишущий («графоман») всегда устанавливает барьер в отношении этих внеязыковых жестов, которые лишь на первый взгляд принадлежат языку, за которыми лишь на первый взгляд можно закрепить какой-то конкретный образ.

Запись «Это я» — такой жест. В нем, конечно, есть и принадлежность обыденной стертой речи, записанности, напечатанности, а значит, автоматически, он принадлежит литературному пространству, где вынужденно монтируется с другими фразами, где становится лишь одной из многочисленных монтажных связей, где расслабляется «авторское я», где «мы» оказывается приобщенным к тексту. Такая запись — жест, в кото-

ром: литература обнаруживает себя на пределе своего исчезновения в обыденном языке, но при этом отказывается исчезать. «Это я» — литература. Но также ирония в отношении литературы, готовой оприходовать все, самое незначительное. Однако в такой записи есть и неоприходуемое: сам жест указания «это», который вводит «я» как персонаж, как еще одну марионетку текста и который при этом сохраняет слабое присутствие уязвленного литературой «я», «поэтического я», высказывающегося в поэзии Льва Рубинштейна через кадр, монтаж и другие формы незначительных затруднений — начало текста («Так. Начали...»), его продолжение, которое есть то же «начало» в каждой следующей карточке

«Так. Дальше...» (*Всюду жизнь*),

«Можно продолжить в том же духе» (*Каталог комедийных новшеств*),

«А дальше?» (*На этот раз...*)

и т.п.), его окончание, которое есть возврат к так и не состоявшемуся «началу»

«Потом он надолго задумался» (*Появление героя*),

«Я встал оделся...» (*Мама мыла раму*),

«И время пронеслось...» (*Кто там в палевом тумане*)

и т.п.), а также — имена, повторы, штампы речи, штампы образования, штампы образованности, литературные штампы.

Все это так или иначе застает нас в соседстве с не высказывающимся в языке (то есть не высказывающимся посредством смысла, образа, тропа и т.п.) поэтическим самым текстом. И это соседство тем ближе, чем выверенней жест отдаления от «авторского я».

## XX

«Это я.

—

Это тоже я.

—

И это я». (*Это я*)

Такое начало, такое повторение дезавуирует смысл фразы. «Я» в своей настойчивости предъявления обретает иронию в качестве естественной защиты от бессилия. Но уже в следующих карточках обнажается жест:

«Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: "1952".

—

Миша с волейбольным мячом.

—

Я с санками». (*Это я*)

И этот жест ощущается почти физически, почти визуально — жест опознания, указания, переключивания фотокарточки, ее переворачивания в руках, чтения записи на обороте, чтения отсутствующего изображения.

«Третий слева — я»,

«А это я в трусах и в майке». (*Это я*)

Уже сами имена в своем звучании стремятся к литературе:

«Лазутин Феликс»,

«Розалия Леонидовна»,

«Проф. Витте»,

«Иоахим Сарториус». (*Это я*)

Уже сами имена становятся персонажами:

«Лазутин Феликс: "Спасибо. Мне уже пора".

—

(Уходит.)» (*Это я*)

Уже сами имена становятся авторами:

«Замесов Виктор Николаевич. Кризис паразитарного сознания.

Что дальше // Там же, стр. 12—21». (*Это я*)

Литература поглощает первоначальный и казавшийся абсолютно внелитературным жест:

«А это Ларчиковой Раи полузабытый силуэт. Мои очки в простой оправе. Мне девять, ей двенадцать лет». (*Это я*)

«Я» уязвлено, оно исчезает, растворяется, уходит в перцептивный остаток жеста, в память о моменте «сейчас», который хранит любая фотография. Даже если от нее осталась лишь запись на обороте. Даже если эта запись в прозе. Даже если эта запись в стихах.

Фраза «Это я» — несущая в себе почти абсолютный знак авторской претензии — оказывается знаком слабости «я».

Но для этого надо распознать в ней репродукцию.

И еще: распознать в репродукции поэтическое самого жеста повторения («это»).

И еще: очистить этот жест от языка, дать слабости и неощутимости этого жеста пространство различимости.

«Поэтическое» окрашено бессилием перед решением этой задачи.

## XXI

Лев Рубинштейн формирует в зоне «слабости» высказывание о поэтическом, о поэтической функции, или — о смысле поэзии, не выводимом изнутри литературы.

Этот смысл дан в серии исчезновений, предъявленных в разных способах воспроизведения.

Поэтическая техника делает осязаемой исчерпанность поэзии.

Механический повтор осуществляет то же самое в отношении литературного языка вообще.

Чтение (знание), неминуемо становящееся литературным, устанавливает пределы в отношении иного перцептивного опыта (например, зрения).

Театрализация (перформанс) также оказывается недостаточной, поскольку обнаруживает лишь иронию в отношении образа, языка, речи.

Ирония также иссякает, не находя в своем намерении пусть негативного, но все же *воспроизведения* возможного смысла — ни того, что представляется, ни самого *представления*.

Серия повторов-воспроизведений обнажает серию невозможностей поэзии.

Поэзия существует лишь в качестве памяти, в качестве чтения, не воспроизводимого нигде, кроме памяти. Но и эта ее возможность рассыпается в жесте указания на анонимные фотографии «поэтических я». Разбросанные, несобранные, вываливающиеся из рук.

## ПОЭТИЧЕСКИЙ ИМПЕРАТИВ

### О поэзии Шамшада Абдуллаева

Вот начало стихотворения Шамшада Абдуллаева, одного из представителей Ферганской школы русской поэзии:

Голубые окна, серые стены, едва  
намеченный горизонт; хлопнула дверь, и нагрянула  
ширь, обжигая красные губы.  
Темный запах гниющей земли. Облокотившись  
на каменные жилы, мы притихли — под стать  
самоубийцам. Тлеет  
заржавленный капкан. И ящерицы в тон  
попадают бесцветной рельефности чахлах предметов...  
(«С натуры»)

Ничего необычного, разве что не очень привычный для русского уха верлибр, прочно ассоциирующийся скорее с переводами из западной классики прошедшего столетия. Можно было бы выбрать и другой фрагмент, из другого ферганца. Размеренность и монотонность. Юг, восток, пустынная местность. Беззаботная обреченность каждого мгновения, каждой вещи. Напрашивается мысль о том, что здесь присутствует некое настроение, однако оно такое же и в прочих стихах, и в прозе. А это плохо соотносится с нашим естественным ощущением подвижности и зыбкости настроений. Точнее будет все-таки слово «состояние», причем это будто состояние мира, когда стихотворение — уже не столько способ его передачи, сколько одна из вещей, один из прочих незначащих элементов, которого могло и не быть.

Но ведь говорить о поэзии сегодня — это и значит говорить о том, в чем нет никакой нужды, никакой, даже мало-мальской, потребности. Эти слова вовсе не оплакивают «ушедший» (куда-то, для кого-то) пласт человеческого существования — целый поэтический пласт, который еще не так давно был одним из важнейших не только для любителей стиха, но и для литературы в целом, для философии и даже для науки. Поэтическое несло на себе печать возвышенного. Поэтическое и возвышенное были столь тесно связаны друг с другом, что и сегодня слова о том, что в поэзии нет никакой нужды, обречены встретить глухое непонимание со стороны очень многих, кто стихи читает, слушает и даже пишет. И этот неизбежный отказ в постоянно утверждающем себя удовольствии от поэзии драматичен, поскольку приходится говорить напрямик читателю, филологу

*Верлибр*

гу, поэту: нет. Уже нет той поэзии. Нет ни той, которой позволено в качестве легкого эпатажного жеста утверждать свою бессмысленность (Уайльд) или испытывать пределы нашего удовольствия, обращаясь к низменным сюжетам (Бодлер). Нет и другой, которая стала поэзией для поэтов (Рембо). Но ушла также и та, что в своем предельном драматизме была обращена к невысказываемому, став поэзией для философов (Целан).

В каком смысле говорится это «нет»? Ведь нельзя не учитывать то обстоятельство, что вокруг пишутся стихи. По-прежнему и много. И есть те, кто их воспринимает, кто всегда готов утверждать: я получаю удовольствие от поэзии. Их это «нет» должно раздражать, поскольку ценность поэзии для них столь незыблема, что для них поэзия всегда *есть*. Порой мы готовы смириться с уходом определенных литературных форм и с возникновением новых, еще недавно выглядевших абсурдно под вывеской «поэзия». Но радикальное «нет» несет в себе невозможность и отказ. Невозможность сегодня считать *любое* стихотворение поэзией и отказ в праве на удовольствие от последней.

И дело вовсе не в том, что какие-то стихи (пусть даже все) не дотягивают до этого «высокого» слова. Как раз наоборот. Поэзия стала просто словом, приложимым к чему угодно, словом из обыденного словаря. Она обездолена, она отделена от своего полумистического трансцендентного истока, из нее изъята возможная сущность. Поэзия лишена того места в современном мире, которое обеспечивало внимание к ней, придавало ей значимость. Да, мы все еще получаем удовольствие от поэзии, но, возможно, это удовольствие — из того прошлого, когда через стихотворение мы попадали в регион особой важности, где господствует мастерство обращения со словом (формой произведения), открывающее невиданную содержательность мира здесь и сейчас, где торжествуют искусство и вечно сопутствующие ему «возвышенное» и «прекрасное». Ведь только в этом торжестве индивидуальности (автора или читателя) рождается то самое удовольствие — придание миру формы произведения, переприсвоение мира через этот акт сопричастности поэзии. Именно такого рода притязания позволяют поэзии сохраняться. Несмотря ни на что.

Итак, когда говорится, что «уже нет той поэзии», речь идет не об отсутствии поэтов и не о проблематичности прежних стихотворных форм, но прежде всего о двух важных ограничениях, которые мы вынуждены сегодня наложить на поэтическое высказывание, чтобы оставить для поэзии хоть какое-то место. Первое ограничение связано с языком в самом широком смысле слова, второе — с искусством. Иначе говоря, под вопрос ставится то, что полагалось как поэтическая материя (язык), и та форма осуществления (искусство), с которой поэзия сжилась. А вынуждены мы наложить именно эти ограничения для того, чтобы выявить саму потребность времени в поэзии, не путая ее с многообразными прояв-

лениями культурных шаблонов, в силу которых мы продолжаем наблюдать безостановочное поэтическое производство. Таким образом, вопрос оказывается развернут в сторону особой *поэтической этики*, которая не есть этика поэта как автора или человека, но предъявляет определенные и достаточно жесткие требования ко всякому, кто решается сегодня писать. Просто писать, и в частности — стихами. Эти требования все отчетливее смещаются из области производства неких культурных артефактов, опознаваемых как поэтические произведения, где господствует прежде всего оценка их качества или значимости, в область, на первый взгляд трудно определяемую и, казалось бы, имеющую к поэзии весьма косвенное отношение. Собственно, указать на нее, а может быть, даже и описать, и есть та самая задача, что стоит перед нами.

Место поэзии уже не там, где мы ее постоянно находим. Но где это место? Его поиск начался не сегодня, однако сегодня многие попытки переосмысления и переопределения поэзии яснее видятся как путь, как поиск оснований для опыта, взывающего к поэзии не из глубин культурной традиции, а исходя из самой практики существования.

Фактически вопрос может быть поставлен с предельной простотой: какова связь жизни и поэзии? И что есть такого в жизни, что взыскует поэзии всякий раз, когда последняя вновь обнаруживает свою невозможность?

Один из ответов: язык. Именно переосмысление взаимоотношения поэзии и языка открыло новые (и по-своему удивительные) перспективы для интерпретаций словесного творчества. Принципиальной здесь следует признать попытку Хайдеггера перевернуть отношение к языку как к материалу, из которого создается художественное произведение. Здесь на кон поставлена сама категория истины. Благодаря поэзии Хайдеггеру удается реанимировать эту философскую категорию. Истина для него являет себя не просто в языке, но именно в *языке поэтическом*. То, что Хайдеггер называет поэтическим языком, — вовсе не то, что мы легко опознаем как язык поэзии, или язык, на котором пишутся стихи. Более того, поэтический язык даже противостоит языку поэзии. Лишь некоторые стихи могут быть причастны к поэтическому языку, а в большинстве своем они не имеют к нему никакого отношения, реализуя лишь техническую сторону языка — используя его как средство выражения, как эстетический материал. С другой стороны, поэтическим языком оказывается пронизано само наше существование. Путеводной для Хайдеггера становится гёльдерлиновская строка «Поэтически жительствоует человек на этой земле». И в этом «поэтическом жительствовании» Хайдеггер усматривает его, человека, причастность бытию. В какой-то момент Хайдеггер вообще предпочитает говорить о языке исключительно как о поэтическом: «Сам язык есть поэзия в существенном смысле. Поскольку же язык есть совершение, в каком вообще впервые для людей растворяется, размыка-

ется сущее как сущее, постольку поэзия в узком смысле есть наизначальнейшая поэзия в существенном смысле слова. Язык не потому поэзия, что в нем — прапоэзия, но поэзия потому пребывает в языке, что язык хранит изначальную сущность поэзии»<sup>1</sup>.

В философии Хайдеггера поэтическая составляющая языка фактически позволяет совершить радикальную редукцию и сразу оказаться в пространстве истины. Но подобный скачок невозможен без преодоления технической — лингвистической — составляющей языка, языка, отягощенного рациональностью. Язык в понимании Хайдеггера не предусматривает для себя никакой технэ (и никакого искусства). Напротив, то, что мы называем искусством, является таковым лишь в силу причастности поэтическому языку. Возвышенный образ поэтического языка, через который само бытие говорит с нами, находит для себя произведение искусства как форму утверждения истины, а не «гениальное достижение самовольного и самовластного субъекта». Так Хайдеггер меняет местами поэзию и философию. Поэт оказывается философом, перепоручающим свою субъективность поэтическому языку, философ же в своем притязании на истину с неизбежностью должен покинуть область категорий, открывая поэтическое измерение слова. (В философской практике самого Хайдеггера все его «ложные» с точки зрения научной филологии этимологические переинтерпретации древнегреческих текстов оказываются своего рода попыткой преодолеть, посредством поэтического языка, всюду подстерегающие технические истины разума и здравого смысла.)

Другой пример, где пересматривается взаимоотношение языка и поэзии, мы обнаруживаем у русских формалистов. Уже создание особой дисциплины поэтики, а позднее выделение Романом Jakobsonом поэтической функции языка в работе «Лингвистика и поэтика» также предполагают размежевание между стихами и поэтическим в языке. Направленность внимания на само сообщение, дающая ощущение материальности знаков, когда существенным становится не смысл сказанного и его возможные истолкования и не намерение автора, но дистанция между знаками и вещами, дистанция, остраниющая сам язык, причем настолько, что это порой создает ощущение его чужеродности и иностранности, — такова роль поэтической функции. Поэзия — чужой язык внутри собственного. И в этом смысле она — всегда «несобственный» язык. Энергия русских формалистов по поиску и утверждению грамматики поэтического языка, по отысканию поэтической функции была столь велика, что «сделанными» оказались уже не только «Шинель» и «Дон Кихот», но и Василий Розанов, и Лев Толстой, представшие заложниками собственного приема, некой поэтической функции внутри избранного языка.

Неожиданное сближение Хайдеггера со Шкловским и Эйхенбаумом становится возможным, когда мы обращаемся к гипостазированию ими поэтического языка и усмотрению в нем сущности или истока искус-

ства. И в том и в другом случае силы языка выступают порождающими в отношении искусства, а искусство поэзии — частным случаем этих бес- субъектных сил. И если у Хайдеггера произведение сотворено не автором, но самой истиной, то у формалистов оно «сделано» приемом, который не является собственностью или изобретением писателя, но принадлежит языковой материи, ведущей автора за собой.

Однако крайней радикальности эта онтологизация и универсализация языка достигает в фигуре отрицания. В поэзии Целана. Его стихи есть отрицание поэзии, но также и непризнание притязаний поэтического языка на какую бы то ни было истину. Его стихи есть отрицание за искусством ценности как таковой. Для него бессмыслен исток в языке, потому что при всем своем многоязычии он — иностранец. Переводчик. Но и вечно «несобственный» немецкий язык Целана не становится от этого поэтически чужеродным и остраниющим (сколько бы ни писали об этом его интерпретаторы), поскольку это не чужеродность в языке, а чужеродность, записанная на его теле: он — еврей. И стихи его постоянно прочерчивают границу гетто. Они начинаются и заканчиваются там, где нет шансов ни у поэзии, ни у искусства с их завышенными притязаниями и ложными посулами. Его стихи начинаются и заканчиваются в цезуре, в том разрыве, где нет человеческого измерения жизни, но есть опыт нечеловеческого и бесчеловечного в самом языке, в основании которого Никто и Ничто.

И здесь самое время вернуться к непритязательным, текучим, лишенным целановской апокалиптичности стихам Шамшада Абдуллаева. У них настойчивость иного рода. Это стихи, для которых не существует Ничто; в них нет и озабоченности бытием, делающей поэзию философией. И даже культивируемый момент «здесь и сейчас» то и дело принимает облик «нигде и никогда»:

Летний день, черная бабочка, дорога;  
буколическая троица, но скворцы голоса;  
нигде, никогда...  
(«На обратном пути»)

Это «нигде, никогда» не несет в себе отрицания, но лишь фиксирует ненадежность любого нашего представления в категориях пространства и времени. И это — некое первичное условие по дематериализации языка, по лишению его как эстетической ценности, так и элементарной надобности. Язык не впечатляет, он движется вместе с человеком, автомобилем, киноплёнкой, он проскальзывает, а редкая выпирающая метафора («...машина — замученный зверь, мечтающий о клетке...») выглядит почти оговоркой, поскольку возвращает нас к слову, столь здесь незначимому. Верлибр, используемый Абдуллаевым, подчеркивает эту

незаинтересованность в слове: в нем практически нет рифм, крайне редки аллитерации, ритм создается не языковым строем, а сцеплением, серией видимостей. Слова должны отойти на второй план и открыть место образам, с которыми им все равно не справиться.

Остановимся на этих образах, порожденных не столько словами, но таких, для которых те или иные слова, несущие на себе печать случайности и никчемности, являются эпифеноменом. Иногда их источником может быть какое-то чужое произведение (стихотворение, роман, фильм), причем чаще всего произведение экзотическое, что делает образ как будто пустым, точнее — наполненным, но только для редкого читателя: собеседника, готового его разделить. Иногда это образы пространства, которое не описывается, но проживается, проходится, пересекается. Само пространство не дано в словах, но слова материализуются как вещи, как элементы этого открытого и неосвоенного пространства-местности. Это может быть Восток, Фергана, но и Италия, и Австрия. В любом случае, это пространство чужеродно самому языку. Прежде всего русскому — тому, на котором пишутся стихи. Тому, которому чужды сами эти стихи, поскольку верлибр в нем так и не прижился.

Особенно характерно, что, задавая перцептивные рамки этих пространств, Абдуллаев использует именно кинематограф, иногда прямо упоминая отдельные фильмы (или придумывая их), используя имена режиссеров и персонажей, а также словосочетания, за которыми чудится название фильма или афиша с этим названием, висевшая у кинотеатра когда-то (нигде? никогда?). Да и сам кинотеатр становится постоянным местом-персонажем, как и окно машины, взгляд из которого уже не взгляд а тревеллинг. Все это вносит в поэзию дополнительное образное измерение. Стихотворение начинает жить за счет образов, уже виденных и стершихся из памяти. Причем неважно, смотрели мы фильм или нет, знаем режиссера или нет, — перцептивная схема меняется в тот момент, когда мы накладываем кинематографический образ (тот самый, любой, всегда уже виденный каждым) на слово. Здесь нет никакой имитации кинематографа; он входит со своими образами сам — достаточно дать знак, и слово исчезает. И вещи оказываются более осязаемыми (как в кино) и в то же время абсолютно виртуальными (опять же как в кино).

Только на первый взгляд может показаться, что в этих стихах есть стремление к гештальту, к некоторому единству образа и стихотворения, к фиксации состояния-атмосферы. На самом деле все говорит об обратном: если какое-то состояние и фиксируется, то всегда как утраченное. Эта поэзия антиформалистична. Она возникает из элементов проскальзывающей жизни, жизни, протекающей вне рамок субъективности. Не случайно здесь практически нет никакой апелляции к переживанию и крайне редко возникает слово «я» с его часто неоправданным лирическим нажимом. Стихи почти целиком состоят из того, что Тынянов в одной из

своих ранних работ называл «эквивалентами текста», определяемыми им как «все так или иначе заменяющие его [текст. — О.А.] внесловесные элементы», прежде всего его частичные пропуски, частичная замена элементами графическими и т.д.<sup>2</sup>.

Вообще, обращение к этой работе Тынянова сегодня особенно интересно как раз потому, что в ней осмысляются возможности преодоления поэзией культа языка. Тыняновские «эквиваленты текста», эти недостающие, внеязыковые элементы, оказываются важным динамическим фактором, выводящим стихотворение за чисто звуковые и голосовые рамки, столь ценимые и русской поэзией с ее ориентацией на силлаботонику, и русскими формалистами. Эквивалент текста (строфы, метра, ритма) не есть пауза, всегда служащая элементом речи, и не есть пробел, в пределе отсылающий к молчанию. Эквивалент текста гетерогенен и по своей функции всегда иной, нежели те элементы, куда он внедрен. Тынянов пишет, что эквивалент текста акустически непередаваем. Но мы можем сказать больше: он располагается в иной зоне восприятия — восприятия, к которому мы еще не готовы, но которое уже застает нас в поэтическом тексте. В этом смысле совершенно не случайно, что Тынянов говорит о верлибре как о будущем поэзии, поскольку именно верлибр дает самые богатые возможности динамического нарушения автоматизма метрического и ритмического стиха, в котором и ритм, и рифма, и пауза, и синкопа накрепко связаны с произносимым словом<sup>3</sup>. Приостановки и замедления, возникающие в конце каждой строки верлибра, с каждой точкой, разбивающей в конце предложения строку, действуют уже не как метр и ритм, а как эквиваленты метра и ритма, отсылая нас не столько к словесному и акустическому построению стиха, сколько к движению его образной составляющей. Причем эти образы — не метафоры, не тропы и даже не изображения, но некоторые «пустые места», подготовленные для вторжения видимостей вне всякого автоматизма восприятия. Это места нашего изменения, разотождествления, деидентификации.

Движение по пересечению пустых мест становится принципом. У этого движения нет ни начала, ни конца, ни внутреннего, ни внешнего. Само стихотворение напоминает об этом. Оно словно уже давно началось и не может закончиться. Из него трудно выделить фрагмент, поскольку это уже есть насильственный жест остановки, фиксации формы. Само стихотворение оказывается своеобразным эквивалентом текста (бесконечно длящейся жизни). И внутри себя оно обнаруживает такие же встроенные элементы, текстовые фрагменты в качестве образов-эквивалентов:

...Чего бы ты хотел? Он ответил  
(последними проступили: дверь,  
заложена досками, пустой сарай,  
две-три скамейки, лобастые камни,

словно ожидающие гадательного знака или шуршания касыды, прочитанной шепотом на псевдоарабском питомце Оксфорда в прохладный блекнувший вечер, и его бледно-вснушчатый профиль заслоняет от нас ландшафты Констебла): только две вещи — хорошей погоды и быть диск-жокеем, а не историком... («Вид из окна»)

Оптические, звуковые, культурные знаки, монтажные скобки — все это не только замедляет действие, как в приведенном фрагменте, но что не менее важно, создает особую гетерогенность подобного рода фрагментов. Так и литературные, живописные и кинематографические коды — уже не ассоциации или аллюзии, «кокультуривающие» пространство стихотворения, но именно эквиваленты текста, предполагающие вторжение инородных, неконтролируемых образов<sup>4</sup>. Но то же касается и всякого вынужденного тропа, в котором всегда обнаруживается какая-то недовольства, неловкость и недоделанность этой поэзии, как и поэзии вообще. Или, говоря иначе, открытость текста, разомкнутость формы.

Образы-эквиваленты не принадлежат самому стиху; они позволяют ему не просто быть объектом-для-чтения, но действовать подобно тому, как подспудно действуют силы жизни, нарушая и подтачивая устоявшиеся формы. Без преувеличения можно сказать: именно этот момент непосредственного проникновения с помощью стиха, ориентированного на образы-эквиваленты, в неуловимое дление самой жизни и есть настоятельность (настойчивость) поэзии Абдуллаева.

...Медленность — место, в котором труднее всего не меняться... («Медленное лето»)

Бергсоновский мотив, звучащий здесь, становится своеобразной рефлексивной формулой не только его поэзии, но и многих других поэтов Ферганы: в поисках ускользающего восприятия мы отрываемся от реальности, больше того — от бытия вообще, обнаруживая интенсивность длительности как место изменчивости, пространство становления *другим* пространство, по сути *этическое*. Здесь уже не только язык заявляет о себе как несобственный, но само восприятие оказывается неприсваиваемым, вынесенным вовне — в образы-эквиваленты, внеязыковые образы-воспоминания, образы-аффекты, образы-грёзы. Каждый пробел заполняется самостоятельной жизнью этих образов, вытесненных на периферию сознания, признанных культурой ненужными, недостойными, пустыми. Именно эти образы А. Бергсон считал самой материей, а вещи, в материальность которых так хочется верить, — лишь частной их актуа-

лизацией. Именно в этих образах бергсоновец Жиль Делёз обнаружил природу кинематографа, ставшего фактически вынесенной вовне чувственностью современного человека. Но кинематографический пласт в поэзии Абдуллаева важен не только тем, что отсылает к зонам общего чувства. В кинематографе, благодаря столь ценным Абдуллаевым неореалистам, Пазолини, Бергману и Антониони, открывается иное поэтическое и этическое измерение жизни. Причем поэтическое и этическое удивительным образом соединяются. Поэзия здесь — «без языка», она словно впаяна в саму реальность, и единственный способ ее проявления — действие по обнаружению места человеческой общности. Для кого-то утраченной или невозможной, для кого-то взыскуемой или грядущей. Этика неожиданно превращается в поэтический язык. Язык, лишенный языка. В поступок, через который говорит сама жизнь, ее требование, ее императив.

У многих поэтов Ферганы, этого своеобразного сообщества, одним из членов которого выступает Шамшад Абдуллаев, тяга к стихотворчеству сосуществует с чувством его неуместности. Но именно в подобной неуместности и обнаруживает себя *поэтический императив*. Это особая ситуация, в корне отличная от той, когда поэтический язык одаривал бытием или был своеобразным гетто, в котором поэт ощущал свою жертвенную, но оттого не менее возвышенную сущность. Здесь важны не фигуры присутствия или отсутствия, здесь важно жить, пусть даже вопреки литературе и искусству; жить на окраине языка и мира, куда не добираются гонцы с известиями о последней моде; жить, оставив свое «я» где-то там, в России или Европе; жить как другой и вместе с другими, когда только это «вместе» и диктует тебе слова — всегда не те, не там, не тогда. Таков поэтический императив, в котором нет никакой жертвенности, никаких запретов и предписаний. Он не есть правило, подобно кантовскому категорическому императиву регулирующее отношения в общности. Он приближается скорее к заповеди, в которой общность отвечает требованиям жизни, или же к молитве, — еще один навязчивый мотив, а может быть образ-эквивалент, Шамшада Абдуллаева. Но вот что пишет он сам в эссе с показательным названием «Идеальное стихотворение...»: «Прежде всего оно, как мне кажется, должно быть не-идеальным, необязательным, случайным, этакий уродец. Кто знает, возможно, именно это обстоятельство — обманчивое несовершенство, бесцельность, нарочитое косноязычие — делает поэтическое произведение более живым, более естественным и приближает его к чему-то безусловному, как сама реальность? В хорошем стихотворении всегда найдется место, где отчетливо видны швы (если они — боже упаси! — незаметны или их просто нет, может возникнуть впечатление, что стихотворные строки написаны не человеком, но божеством или компьютером). Я подозреваю, что главное для поэта — не пространство слов, которое кичится своей завершеннос-

тью и волшебным звучанием, а попытка выделить какие-то невыразимые, скрытые стороны человеческой всеобщности»<sup>5</sup>.

Таким образом, поэтический императив заключается не в создании стихотворения и не в его будущем существовании, а в пребывании на стороне сил жизни, в действии «слабых» образов, для которых еще нет слов и для которых все изображения — ложные. Попытка продолжения этого действия в языке, в тексте всегда чревата ошибками. Но именно в этих ошибках, неточностях, несогласованностях, а также в невозможности законченного высказывания и потребимого смысла и заключен такой отход от искусства форм, когда стихотворение в самом себе несет возможность своего опровержения, отказа. Невыразительность, формальная незавершенность и бессодержательность этой поэзии (содержание всегда представляет собой форму, которую мы еще не успели редуцировать) вскрывают этическое измерение образа. Изображение устраняется с тем чтобы открыть путь *коммуникативному* образу, направленному к другому. У этого образа нет и не может быть ни языка поэзии, ни поэтического языка, а его поэтическая функция сводится к императиву как «требованию жизни»: слабому аффекту, дающему случайную возможность человеку, миру или богу себя обнаружить. Без понимания и без непонимания. Как в молитве, этом простейшем преобразующем мир действии.

Сломанный стул в тени обгоревшей когда-то двери;  
небесные блики бичуют ступени; оса,  
парящая по глухому периметру над  
полуденной свалкой. Молись,  
чтоб оно оказалось не тем, чем является...  
(«Тоска по Средиземноморью»)

Может быть, поэзия сегодня и существует только как молитва, которая всегда предшествует написанному или сказанному, — она звучит до филологии и философии и до любой возможной теологии.

## КИНО И ОПЫТ ВРЕМЕНИ Об одном эссе Вирджинии Вулф

В 1926 году Вирджиния Вулф опубликовала небольшое эссе о кино<sup>1</sup>. Только что ею была написана знаменитая «Миссис Дэллоуэй», а годом позже будет опубликована другая классическая книга — «К маяку». И рядом эти несколько страничек о кинематографе, необременительных, легких, порой смешных, порой ироничных. Вроде бы нельзя сказать, что среди многого уже написанного о кино ее наблюдения выделяются принципиально. Казалось бы, основные сюжеты, затрагиваемые здесь, можно найти у многих авторов того времени. Казалось бы, темы дикости, соотношения чувственного и рефлексивного в специфическом языке кинообразов, возможностей кино как искусства, сопоставление фильма и сновидения — все это словно воздух времени, в котором поселился странный и не очень понятный призрак кинематографа, манящий и пугающий, заставляющий видеть иначе и иначе писать.

Казалось бы... Но что-то изменилось, что заставляет читать эти строки сегодня совсем под иным углом зрения. Ныне они выглядят уже не как легкий набросок о разнообразных возможностях, таящихся в этом механическом аттракционе, преобразующем наше восприятие так, как не могли в полной мере литература и искусство. Эти заметки Вирджинии Вулф выглядят почти как упрек теоретикам, которые, десятилетиями анализируя киноленты, мало продвинулись по предложенным ею путям.

Каковы же эти пути и какие возможности для теории кино скрываются (открываются) в этом тексте? Попробуем совершить несколько прогулок вместе с автором «Миссис Дэллоуэй», используя эссе «Кино» как путеводитель.

### *Магия в современности*

Эссе начинается и заканчивается обращением к дикости и первобытности каждого из нас в тот момент, когда мы становимся кинозрителями. Оценка подобного дикарства двойственна. Это не дикость прошлого. Это — то, что мы бы хотели забыть и что представляется нам архаичным и неуместным в рамках цивилизованного общества, но что одновременно возвращается всякий раз в новых формах. Когда же мы замечаем этот момент возвращения, то хотим от него отказаться, быть выше и свободней тех ритуалов, которые сохраняют в себе архаическую деиндивидуализированную общность. Однако — и этот мотив совершен-



но явственно звучит в тексте Вулф — в своем высокомерном отношении к первобытному и архаическому элементам в сегодняшней жизни мы не замечаем, что возвращается. Фрейд мог бы сказать: возвращается вытесненное. То есть желание, которое не находит удовлетворения. Вулф пишет о возвращении способности к восприятию, утраченной культурным сознанием, «дремлющим мозгом». В своем высокомерном отношении к столь наивному зрелищу, как кинематограф, мы невольно выбрасываем и те возможности, которые он несет в себе, освобождая нас от дремоты, высвобождая желания и аффекты.

И Жан Эпштейн, и Сергей Эйзенштейн в те же двадцатые и тридцатые годы писали об архаическом дологическом мышлении (опираясь прежде всего на Леви-Брюля), без анализа которого невозможно понять кинематограф, освоить его язык. Что касается Вирджинии Вулф, если и искать чье-то влияние, то, скорее, это будет Джеймс Джордж Фрэзер. Для него куда важнее была общность ритуалов прошлого с поведением современного человека, чем их противопоставление. Смутный фрэзеровский отголосок мы находим уже в самом начале эссе, когда читаем, что в древнем лягзе предвкушается музыка Моцарта. И это не историцизм, а та формальная общность, которую можно обнаружить у ритуала и искусства, у магии и науки.

Собственно, о магическом действии киноизображения и пишет Вулф, призывая нас задуматься над тем, что происходит, когда мы видим на экране самые банальные эпизоды из жизни: «Мы видим вещи такими, как они есть в тот момент, когда сами мы отсутствуем»<sup>2</sup>.

В каком смысле «мы отсутствуем»? Где же мы, когда «мы отсутствуем»? И кто эти «мы»? Это очень важные вопросы, на которые невозможно ответить, если мы концентрируемся на индивидуальном восприятии зрителя, на чтении им изображения. С введением архаического мотива возникает возможность сместиться от «я», которое как раз и отсутствует к «мы», вступающего в непосредственный контакт с реальностью благодаря магии кинематографа. Фактически можно перефразировать Вирджинию Вулф, не слишком погрешив против ею сказанного: мы вступаем в контакт с миром в тот момент, когда индивидуальное «я» перестает иметь значение, когда мы открыты друг другу и, как следствие, миру. Это и есть магический ритуал, когда звукам не надо быть мелодией Моцарта, а надо, чтобы они были звуками, в которых рождается наша общность.

Итак, субъект восприятия кинематографа остается до конца не известен. И действительно, что происходит со зрителями во время просмотра первых люмьеровских лент? Почему возникает целый миф именно о просмотре «Прибытия поезда», хотя весь XIX век (особенно его вторая половина) уже заполнен множеством разнообразных оптических аппаратов иллюзионистского толка? Развивая некоторые мотивы эссе, можно сказать: потому что вернулся иной, аффективный образ, не такой

который был приручен глазом и мышлением, а которому не нужны глаза и мышление, образ, больше связанный с ритуальной и магической общностью, нежели с индивидуальным восприятием. Это то, что Вулф называет «красотой», и это слово может сбить с толку.

### Другая красота

В самом деле, сразу возникает желание опознать в слове «красота» некий эстетический момент. Тем более когда оно возникает в устах автора, столь стилистически изысканного и прихотливого. Но о чем идет речь? О «красоте действительного существования», о той красоте, которая будет продолжаться и разрастаться, «независимо от того, смотрим мы на нее или нет». И Вулф находит ее не в образах прекрасного, а в самых обычных и привычных, таких как плывущая лодка и разбивающиеся о берег волны, выходящие из церкви невесты и их плачущие матери. Образы эти настолько банальны, что мы их уже практически не замечаем, они стерты из нашего восприятия, превращены в общие места, в образы-для-каждого. В этих образах нас нет, они абсолютно внешние и случайные, поскольку никакое «я» и никакой взгляд не собираются на них задерживаться. Красота показывает себя, возвращаясь в качестве образа, в тот самый момент, когда «я» обнаруживает собственную недостачу. Это образ, который нельзя присвоить (эстетизировать, понять, увидеть). Он затрагивает нас не как воздействующее изображение, а как упущенный акт существования. Такой образ в качестве изображения может быть сколь угодно нейтрален, но благодаря кино, будучи воспроизведенным, он фиксирует сам момент утраты. При этом «прекрасное» и «ценное» в виде культурных знаков становится нелепым безжизненным хламом.

И здесь неожиданно возникает странное соприкосновение Вирджинии Вулф, не чуждой в своей прозе эстетизма и элегантности, с аскетичной и суровой Симоной Вейль, которая напишет: «Красота существует только для народа, для него она не роскошь, а хлеб»<sup>3</sup>. Только если Вейль пыталась дезавуировать претензии аристократического вкуса на красоту как собственность, придавая ей некий христианский смысл, то у Вулф это вполне материальные образы, даруемые кинематографом, но также уклоняющиеся от присвоения. Общее же и в том и в другом случае то, что красота открыта не только «ценителям» и «знатокам», но и непосвященным, а также то, что она чужда всякой претенциозности. Красота — не предмет вкусового торга, а момент жизни («акт существования») или, точнее, мгновение времени соприкосновения жизнью.

В этой связи красоту следует интерпретировать не как некий образ, где проявляется та или иная культурная идентичность, а как то, что в

образе обнаруживает безличную энергию самой жизни, проходящую через наше тело и мозг, делающую наше восприятие несобственным, общим.

Судьба «культурной» красоты, возводящей изображение в культ, неутешительна. С развитием кино и массового тиражирования образов она перестала быть чем-то особенным, а стала общим достоянием. Рас-тиражированные образы высокого искусства, в которых она была воплощена, превратились в открытки и постеры, перекочевали в школьные учебники, разошлись на живописные, литературные и музыкальные цитаты, стали частью рекламы и бизнеса. На этом рынке лицо Монро конкурирует с Моной Лизой, а Элтон Джон — с Моцартом. Здесь уже нет высокого и низкого, здесь царствует клише, а красота в этом мире потребления, говоря словами Адорно, превращается в китч. И начало этому превращению положили фотография и кинематограф. Независимо от Бенямина и Адорно Вирджиния Вулф на примере экранизации показывает, как осуществляется подобная деауратизация литературного произведения. Но она идет и дальше, указывая на колоссальные возможности, которые таит в себе этот все банализирующий и глуповатый кинематограф.

### Кино и литература

С одной стороны, кино паразитирует на литературе, используя ее. Романы, рассказы и повести легко переносятся на экран, словно только для этого они и были написаны. Словно никакая «внутренняя работа» литературы не нужна, а ее собственные приемы и ее язык ничтожны по сравнению с тем, что предлагает кино. С другой стороны, сама литература просится быть экранизированной, хочет избавиться от той аристократической тонкости, которая замкнула ее на самой себе, превратив писателей и читателей в крайне ограниченное узкое сообщество снобов — литературное сообщество. Может, мы преувеличиваем ценность литературы? Может, наш пиетет перед написанным столь высок только потому, что мы искусственно ограничили зону собственного восприятия, избрали «внутреннее» главным критерием, поместили в эту трансцендентальную область все то, что должно отделить нас от других наивных или дикарей, а именно авторский стиль, форму произведения, его смысл и цель и прочее «невыразимое» и «неповторимое». И это «внутреннее» литературы становится своеобразным эквивалентом собственности, переходящей из рук в руки, но доступной не каждому. Вирджиния Вулф невольно воспроизводит эту экономическую операцию, присваивая героиню Толстого, не желая отдавать ее никаким экранным образам: «Перед нами появляется чувственная дама, облаченная в черный бархат и жемчуга. И мозг говорит: “Это, скорее, не Анна Каренина, а королева Виктория”. Ибо мозг знает Анну почти всецело изнутри —

ее очарование, ее страсть, ее несчастья. Кино же переносит весь акцент на ее зубы, жемчуга и бархат»<sup>4</sup>.

Но если мы задумаемся над тем, что есть это литературное «изнутри», все эти «очарования» и «страсти», если не субъективное восприятие, а некоторые разделяемые разными людьми трансцендентальные условия самой литературы, то приходим к выводу, что это один из вариантов современной секуляризованной магии. И здесь нет никакой метафоры. «Магия литературы», растворяясь в культе языка, стиля и формы, избегает материальности, теряется в абстрактных бесконечно малых единицах, где переплетаются субъективное и объективное, означаемое и означающее, смысл и его выражение. Где язык, господствуя над образами, производит их. Где время (неважно — механическое или историческое, понимаемое как кантовская трансцендентальная конструкция или хайдеггеровское бытие-к-смерти) является универсальной формой, условием любого акта существования. Именно об этом времени и следует говорить как о магическом, в котором под масками субъективности или объективности искусство и наука скрывают свой вытесненный ритуал, свои ничем не обеспеченные ценности.

Другое имя этому универсальному времени — дистанция. Еще одно — мимесис. Вулф, задаваясь вполне традиционным для того времени вопросом о собственных средствах кино, идет намного дальше (или, по крайней мере, совсем в другую сторону), нежели теоретики фотогении, феноменологи или семиотики. Она не ищет сущности кино или его идеального языка, а говорит только о том, что если где и искать, то в непреднамеренных, случайных образах, обладающих скоростью и тяжестью, цепляющих и тут же ускользающих, открывающих нам ограниченность нашего мышления и восприятия.

Получается нечто подобное тому, что сама она написала в одном из своих романов: «Орландо испытывала непостижимое разочарование. Все эти годы она думала о литературе (ее уединенность, положение и пол могут служить ей извинением) как о чем-то буйном, как ветер, горячем, как пламя, и мгновенном, как молния; о чем-то мерцающем, безотчетном, внезапном; а оказалось: литература — это пожилой господин в серой визитке, рассуждающий о герцогинях»<sup>5</sup>. Так время выходит из колеи, когда мы видим, что литература — всего лишь миметическая дистанция, а истина времени и истина литературы не совпадают, превращаясь в образы, ранее обожествляемые, а ныне обнажившиеся во всей своей банальности. Страсть — не литература, а жизнь; то есть всегда не-литература внутри литературы. Кинематографическая пошлость дурных экранизаций снимает с литературы ее литературную оболочку, изымает из нее магическую дистанцию, имя которой — время, показывает, что миметическое желание самой литературы заключено именно в том, чтобы увидеть бархат, жемчуга и зубы.

Кино же — исчезновение дистанций. Здесь образ бежит видимости, ускользает, источается и истончается, рассеивается в «каких-угодно-мгновениях» и «каких-угодно-пространствах» (как мог бы сказать Жиль Делёз), само предъявление которых выглядит магией. И «время кино» эту магию не пытается скрыть, а, напротив, обнаруживает в ней иной опыт восприятия, иной опыт субъективности.

### *Жизнь, сон, сознание*

Жан Эпштейн в книге «Здравствуй, кино!» рассказывает о фильме, который подвинул его на занятие режиссурой и теорией кино. Это был документальный фильм о Стокгольме перед основной программой. Ни названия, ни автора история кино не сохранила. Но вот что пишет Эпштейн: «Там не было никакого Стокгольма. Были пловцы и пловчихи, у которых, безусловно, даже не спросили разрешения снимать их. Нырнем. Были дети и старики, мужчины и женщины. Все они плевать хотели на аппарат и безумно развлекались. И я тоже! Лодка, нагруженная гуляющими и оживлением. В другом месте люди удили рыбу. Толпа ждала, не знаю, какого зрелища; между группами было трудно пробиться. Террасы кафе. Качели. Бег в траве и между камышей. Всюду люди, жизнь, кишение, правда...»<sup>6</sup>

Здесь кино сбрасывает с себя одежды, в которые его закутали литература и искусство. Оно становится имманентным жизни, самой жизнью, и именно поэтому и автор, и фильм растворяются во времени истории, подобно тому как забываются сновидения. Перед нами соединение случайных пространств, на которые мы всегда готовы наложить повествовательные и изобразительные клише. Но задача фильма и сновидения не в том, чтобы рассказать нам историю или поразить воображение, а в чем-то другом. Возможно, в том, чтобы приостановить рассказ и изображение, прервать миметические процедуры отношения с миром, объединить людей, пусть только на мгновение, дать им радость взамен восприятия, жизнь взамен размышления. И в этом моменте десубъективации открывается опыт времени, который самым примитивным фильмом достигим с большей легкостью, нежели самым изощренным романом.

Экранизации, о которых пишет Вирджиния Вулф, — это дурной сон самой литературы. Они — ее постоянное желание овладеть тем невозможным «изобразительным избытком», который все время ускользает от слова. Желание запретное, разрушающее власть (искусственную магию) литературы, ее монументальную ценность. В своем неподдельном внимании к возможностям кинематографического образа Вулф напоминает нам о ее собственных опытах с образами литературными, о попытках выйти именно к тому, что она закрепляет в своем эссе за будущим кинематографом, — к символам, что «будут весьма отличны от реальных

вещей, которые мы видим перед собой»<sup>7</sup>. И далее: «Нечто абстрактное, нечто, что сопровождает контролируемое и сознательное искусство, что нуждается в минимальной помощи слов и музыки, чтобы быть понятным, и при этом точно использует их в качестве подчиненных элементов — из таких движений и абстракций впоследствии может быть создан фильм. Таким образом, по сути, когда найден некоторый новый символ для выражения мысли, кинорежиссер имеет в своем распоряжении неограниченные богатства»<sup>8</sup>.

«Новый символ для выражения мысли» — это и есть иной опыт времени. Или, другими словами, иной опыт субъективности. Кино завораживает той легкостью, с которой оно схватывает сиюминутное, постоянно напоминая о тяжести, с которой в литературе эти ускользающие мгновения создаются. Литература и психология проходят свой путь к этим «символам», лишенным видимости и значения и выражающим новый тип опыта, иную красоту, иной строй мышления. Так в романах Джойса, Пруста и самой Вирджинии Вулф рождается то, что получило название «поток сознания», в котором воспоминания, желания и эмоции преодолевают структурную связь повествования и времени. Однако в отличие от героев Джойса и Пруста, «поток сознания» у Вулф несет в себе некоторое дополнительное измерение. Именно его мы можем охарактеризовать как кинематографическое или, точнее, протокинематографическое.

### *Опыт времени*

В своем анализе «Миссис Дэллоуэй» Поль Рикер отмечает крайне важные вещи<sup>9</sup>. Во-первых, два типа времени в романе, которые вступают в смертельное противоречие между собой. Первое — «монументальное время» Лондона. Оно же — официальное время имперской столицы, историческое время, запечатленное в камне и мраморе на века, время власти и господства определенных ценностей. Оно же — хронологическое время, звуковым выражением которого становится повторяющийся бой Биг Бена в романе. Второе — время «актов существования», или самой жизни, рассеянное в непривилегированных пространствах города, в случайных пересечениях героев, в бесконтрольно расползающихся длительностях, когда «страсть героини к падающей капле» позволяет автору воссоздать совершенно особый опыт переживания времени, а Рикеру — даже сопоставить этот опыт с философским усилием Хайдеггера. Однако представляется, что этот протокинематографический опыт случайных мгновений, каких-угодно-пространств, смутных ускользающих образов, составляющих саму материю жизни, скорее противостоит хайдеггеровскому времени бытия-к-смерти, выражающему в себе некоторую предельную властную претензию времени — быть самим бытием. Мерцающее

время Вирджинии Вулф словно ускользает от бытия, сбрасывает с себя онтологические одежды. И не случайно в кинематографе она видит ту же потенцию образов в их освобождении от литературы.

И здесь важна другая составляющая этого опыта. Он всегда — несобственный и множественный. В нем нет единства, он словно рассеян между разными персонажами, их ощущениями и переживаниями. Характерно то, что Вулф, как никто другой, активно использует прием несобственной прямой речи, когда невозможно определить, кому из персонажей или автору принадлежат те или иные слова. Здесь уже нет никакого слова «от себя», а есть только «чужие слова». Анализируя несобственную прямую речь, бахтинцы<sup>10</sup> видели в ней кризис идеологии слова-высказывания. Слово перестает быть монументом и документом, перестает быть «утверждающим», а *становится случайным образом*, одним из элементов, из которых потом вырастет и «диалог» у Бахтина (новое отношение к понятию авторской индивидуальности), и концепция «поэтического кино» Пазолини, отобравшая фактически поэзию у поэтов и вернувшая ее самой реальности, и его теория «несобственной прямой субъективности», ставшая одним из важных элементов описания «образа-времени» у Жюль Делёза.

Именно в делёзианской концепции образа-времени было реализовано в полной мере то, что когда-то хотел обнаружить в кино Жан Эпштейн, — «философский свет», в противовес естественному свету разума ученых и философскому камню алхимиков. Образ-время — кинематографические образы, которым мы препоручили (подарили) свое восприятие, поскольку только в них мы располагаемся не в самодовольном присутствии (при сути и при истине), а в сообществе с другими, разделяющими с нами этот же дар. Само кино, как писал Делёз, предлагает нам новую практику образов, для которой еще должен быть создан концептуальный аппарат. Психологии, феноменологии, лингвистики явно недостаточно. Об этом он пишет в конце двадцатого столетия, но шестью десятилетиями раньше об этом же писала Вирджиния Вулф.

Она оставила нам свой литературный эксперимент и несколько намеков о символах и образах кино, об имманентности жизни и бессубъектности красоты, о ценности утраченной общности, которую можно отыскать в опыте времени, пусть даже этот опыт и лишит нас многих удобств и прежде всего привычной возможности присваивать себе чувства и мысли. В конце концов, жить — не значит ощущать ковер под ногами. Даже если за него заплачены большие деньги, а квитанция удостоверяет его несомненное качество и культурную ценность.

## Язык времени

### *Второй комментарий к Жюль Делёзу*



Эволюция кинематографа от образа-движения к образу-времени связывается Жилем Делёзом со все большим ослаблением действия, сенсорных связей, а также с ослаблением метафоричности. Появление звука, цвета, расширение технических возможностей съемки формируют иную оптико-звуковую ситуацию, которую Делёз в отличие от многих своих предшественников мыслит крайне позитивно. Здесь уместно вспомнить весьма показательную статью Романа Якобсона «Конец кино?» (1930), где он оценивает приход звука, появление «говорящих» фильмов как утрату кинематографом найденных в немой период средств собственной выразительности (прежде всего *языковых* средств), как его возвращение к литературе и театру<sup>1</sup>. Для Делёза же новая оптико-звуковая ситуация является приближением кино не к реальности, а к плану имманентности самого кинематографа, который располагается именно в слабых связях, в тех оптико-звуковых отношениях, что ускользают, теряются внутри языковых тропов. В этой ситуации мы имеем дело с тем, что наше восприятие вещи всегда слабее, чем вещь сама по себе. Вещь обладает избытком присутствия, с которым восприятие уже не справляется.

Не случайно Делёз начинает отсчитывать историю образа-времени с послевоенной эпохи, с итальянского неореализма, а не с появления звучащей речи в кадре, состоявшегося намного раньше. Именно в неореализме слабые связи (оптико-звуковые образы) оказываются впервые в состоянии обнаружить «смутное» видение. И это видение отвечает социальным силам разрушения и упадка, угасанию самого вещного мира. В неореализме кинематограф становится насквозь политичным, но социальный и критический посыл этого направления неожиданно совмещается с введением пассивных маргинализованных персонажей, которые, будучи почти полностью лишены действия, оказываются наделены «смутным» видением. То, что происходит с этими персонажами, им не принадлежит, они становятся носителями функции визионера, обладающего способностью видеть невыносимое, нестерпимое, омерзительное как естественное, находящееся по ту сторону добра и зла. Именно поэтому режиссерам неореализма (Росселини, Висконти, Де Сика) потребовались непрофессиональные актеры, словно «не действующие» в кадре. (А позже французской «новой волне» по схожим причинам понадобились профессиональные неактеры типа Ж.-П. Лео<sup>2</sup>.)

Делёз подчеркивает, что образ-движение при этом никуда не исчезает, но теперь он существует не как основное измерение образа. Что же касается времени, то оно было затронуто образом-движением лишь косвенно, оставшись тем универсальным образом, который позволял кон-

тролировать движение. С приходом оптико-звуковой ситуации, описываемой Делёзом, появилась возможность непосредственного контакта с образом-временем, подчиняющим себе движение. И здесь уже «не время мера движения, а движение становится перспективой времени»<sup>3</sup>. Вообще, нельзя рассматривать переход от образа-движения к образу-времени как какое-то историческое событие, даже несмотря на то, что Делёз непосредственно отсылает к неореализму, иллюстрируя приход образа-времени в кино, или несмотря на то, что он прямо называет Орсона Уэллса первым режиссером, обратившимся к образу-времени. Образ-движение и образ-время — части общей ситуации становления кинематографа, то есть обретения им имманентности самому себе (а не внеположенной ему реальности).

До Делёза такой план имманентности обнаруживала только философия, которая производила концепты, выстраиваемые в последовательности историками философии. При этом концепты не оставались в прошлом, а вступали в отношения друг с другом, в результате чего оказывалось, что в философии могут сосуществовать несколько планов имманентности одновременно (и, как следствие, несколько параллельных историй философии), только один является актуальным, а другие — виртуальными. «Логика смысла» Делёза была во многом посвящена тому, чтобы реанимировать «виртуальные философии» в качестве равноправных единственно «актуальному» платонизму. Обнаружив философию за пределами только истории философии, показав иные возможные пути формирования таких понятий, как «смысл», «время», «событие», «мысль», он пришел к литературе и искусству, но не как к предмету философии, а как к способам философствования, формирующим свой план имманентности не посредством концептов, а с помощью перцептов. В «Кино» он пошел еще дальше. Здесь и вовсе были отброшены языковые преграды, которые возникали при всяком употреблении слов «смысл» или «событие». «Кадр», «план», «план-эпизод», «монтаж», «свет», «звук», «закадровый голос» и прочее, что раньше мыслилось теоретиками как технические термины, обрело у Делёза статус понятий, участвующих в создании плана имманентности, который уже нельзя мыслить как всего лишь кино, поскольку раз создается этот план, то граница кино теряется, стремится к горизонту мысли (а не восприятия), совпадает с миром образов (не только — вспомним Бергсона — «наших образов»), или — с самим миром.

Поэтому, говоря о кадре, он делает акцент на его элементности, его существовании по отношению к образу в качестве части того множества, которым является образ. Связи, устанавливаемые между элементами, могут подчеркивать частность кадра или же единство образа, зафиксированное в монтаже. Монтаж Делёз мыслит именно как целое фильма как его Идею (и здесь он продолжает традицию разных «метафизик мон-

тажа», развиваемых Вертовым, Эйзенштейном, Годаром, но имеющих общий момент: монтаж — это единство). В этом смысле нет неправильного монтажа, нет ложных соединений, которые якобы нарушают целостность: Последняя не предшествует тем или иным монтажным схемам, а является их результатом.

Между двумя этими полюсами — кадром-множеством и монтажом-целым и располагается образ-движение. Для Делёза это «план», или «точка зрения зрителя, приведенная в движение». Этот делёзианский «план» включает в себя такие разработанные в кинотеории понятия, как план-эпизод, панорама, внутрикадровый монтаж и др. Можно сказать, что в кино нет кадра, который бы не мог читаться как план, и нет монтажа, который бы производил образ, не сводимый к плану. План — это и есть образ-движение. Это и есть кинематографическое сознание, а «единственное сознание, которое действует в кино, — это камера, оно то подобно человеку, то не подобно, то подобно сверхчеловеку»<sup>4</sup>. А что такое сверхчеловек? Это новое взаимодействие образов. Или, говоря словами Фуко, «это нечто меньшее, чем исчезновение людей, и нечто большее, чем новое понятие: это — пришествие новой формы»<sup>5</sup>. Такое «пришествие новой формы» и есть тот субъект восприятия, что приходит на смену классическому субъекту, а кино, которое предлагает нам «увидеть» Делёз, есть модель такого восприятия. То есть субъект восприятия делёзианского кинематографа и есть сверхчеловек.

Помимо естественной отсылки к философии Ницше, Делёз продолжает разработку идей Бергсона, который полемизирует с кантианским пониманием времени как формы внутреннего чувства. Для Бергсона же время никогда не бывает «внутренним чувством», а напротив, становится формой внешнего. То есть не наша субъективность производит время как некую трансцендентальную абстракцию (так у Канта), но само время предстает единственной возможной субъективностью. К такому выводу Бергсон, а вслед за ним и Делёз приходят, пытаясь переосмыслить связь память-прошлое, казавшуюся неразрывной. Происходит своего рода «удвоение» времени: каждое его мгновение складывается из двух разнонаправленных движений — 1) от настоящего к будущему (привычное «время субъекта») и 2) от настоящего к прошлому (память, или время в качестве субъекта). И если первое — это актуальное, то есть само ускользающее настоящее (перцепция как психический порядок), то второе — виртуальное (Бергсон называет его «чистым воспоминанием»), присутствующее одновременно с актуальным настоящим, зависимое от него (ибо именно его прошлым оно является), однако находящееся за пределами времени-субъекта, то есть в месте не-сознания, или рассеянного сознания, незаинтересованного восприятия, там, где аккумулируются слабые связи, «ощущения малой интенсивности» (Бергсон), образы-воспоминания, образы-сновидения, образы-грёзы.

Итак, мы имеем еще одну характеристику виртуального (исходя из времени) — это *становление настоящего прошлым*. Сосуществование двух вышеуказанных направлений времени несинтезируемо. И на этой принципиальной расколотости времени настаивает Делёз, интерпретирующий время как движение различия, как постоянное «отличие от самого себя»<sup>6</sup>.

Если в первом томе «Кино» анализируется только кинетический образ (Делёз называет его также «органическим»), описание которого не зависит от объекта, то во втором томе ключевым оказывается образ кристаллический (или «временной»), где мы наблюдаем уже иную ситуацию — *становление образа объектом*. Если в первом случае мы имеем дело прежде всего с сенсомоторной схемой, с действием, повествованием, языком, предполагающими знание, усвоение и чтение определенных моделей, то во втором — это как раз та оптико-звуковая ситуация, которая задает видение вне рамок только зрения, то есть именно здесь с максимальной отчетливостью проявляет себя то, что Делёз называл «бытие-свет». Иными словами, повествование в случае кристаллических образов, в которых актуальное уже неотделимо от его собственного виртуального, возникает вопреки сенсомоторным схемам органических образов; движение, открытое ранним кинематографом, сжимается, и создается ощущение, что образ-кристалл непосредственно апеллирует к «смыслу». А если быть более точным, то «смыслом» здесь оказывается сама выразительность, возникающая из непосредственной связи со световой материей.

В каком отношении находится киноповествование, рассказываемая в фильме история с теми образами, которые описывает Делёз? Надо сказать, что одной из самых распространенных оппозиций в теории кино — литературности и изобразительности — Делёз практически не касается. Для описания образов он в равной мере прибегает и к типу изображения (свет у Дрейера, крупный план у Бергмана, рамка кадра у Ренуара и т.п.) и к повествовательным схемам (особенно в отношении фильмов образа-действия — вестернов, детективов, музыкальных комедий). Для него повествование — один из кинематографических элементов, участвующих наравне с прочими, в создании органического образа или образа-движения. Однако повествование предполагает хронологичность времени, возможность воображения привести историю в порядок, установить правильность направления развития рассказа. С хронологичностью порывает кристаллический образ, который выводит время на первый план, в результате чего пространство развития рассказа становится складчатым, прерывным, аномальным. «Парадокс случайных будущих», в котором время ставит под сомнение саму категорию истины<sup>7</sup>, оказывается наглядно представлен в фильмах Уэллса, Роб-Грийе, Годара. Ложное повествование становится у этих режиссеров важным фактором, участвующим в создании образа. Конечно, подобные эффекты, будучи элементом повествования, могут быть легко обнаружены и в литературе (например, у

Амброза Бирса или Борхеса), но в кино эти аномалии повествования порождены самой кинематографической техникой, извлекающей образы из перцептивной материи, в которой нет различия между будущим и настоящим, где и то и другое имеет равно виртуальное существование. Кино — пространство сосуществования невозможных миров, невозможных в том времени, которое «течет» из прошлого, минуя настоящее, в будущее, формируя ось времени, где мир в каждый момент един и единственен. Но такое сосуществование невозможно также и в ситуации феноменологического времени, в котором есть только настоящее («здесь и сейчас») и где благодаря наличию настоящего, совмещающему в себе воспоминание прошлого и предчувствие будущего, само время *есть* (как неразрывное единство времени восприятия и времени воспринятого). Другими словами, акт восприятия размещен во времени точно так же, как в явлении обнаруживает себя воспринятое, и в акте рефлексии за восприятием и воспринятым закрепляется один и тот же момент времени<sup>8</sup>. Таким образом, время накрепко связывается с субъектом сознания, частным случаем которого является субъект восприятия (понимаемый феноменологией как эмпирический субъект). Когда Гуссерль в акте феноменологической редукции призывает взять эмпирического субъекта в скобки, открывая тем самым путь к трансцендентальной субъективности, данная процедура вовсе не означает отказа от эмпирического восприятия. Напротив, последнее остается в качестве важного элемента субъективности, только теперь оно получает для себя трансцендентальные основания. Фактически время эмпирического субъекта и время трансцендентального субъекта — одно и то же, это — время момента «теперь», поток моментов «теперь», неподвижных срезов восприятия, приводимых в движение сознанием. Изменчивость этого времени не затрагивает характер субъективности, поскольку субъект остается единым, центрирующим мир вокруг себя. Проблема времени не как исчислимого, а как *становящегося* здесь оказывается не затронута. Переход от эмпирического субъекта к трансцендентальному — не становление, которое всегда есть *становление другим*, а обнаружение более глубоких оснований субъективности, стремление к чистоте рефлексивного акта.

Для Делёза субъект восприятия кино и сознающий субъект (совершающий рефлексивные акты) принципиально различны. Субъект восприятия — становящийся, тот, через которого проходят образы слабой интенсивности, где время не может обнаружить себя «здесь и сейчас», в момент фиксации явления, но благодаря которым мы застаем характер восприятия уже изменившимся. Еще Блаженный Августин обращал внимание на эту особенность времени ускользать, когда о нем начинаешь думать, и существовать тогда, когда о нем забываешь. Из этого можно сделать вывод о том, что время конституируется сознанием, то есть мыслить время следует как серию моментов «теперь», в каждый из которых

постоянно утрачивается прошлое и никак не может наступить будущее. Но можно разрешить парадокс Августина иначе, разделив сознающего субъекта и субъекта восприятия.

Важный шаг в этом направлении делает Хайдеггер, когда обнаруживает в структуре *Dasein* соприсутствие собственного и несобственного бытия. Это различие вводит ситуацию становления в восприятие времени. Под собственным бытием понимается трансцендентальный субъект самосоздающий себя в акте рефлексии. В своей критике Гуссерлевой феноменологии Хайдеггер показывает, что ее стремление к чистоте феноменологической редукции не учитывает тот нередуцируемый остаток где остается несобственное бытие, или бытие-с-другим. Другой или, точнее, «другие», которые лишают «я» возможности полностью присвоить себе восприятие в акте рефлексии, это «мы», сама *повседневность*. Бытие-с-другим — то, что принадлежит порядку повседневности, а значит является внешним условием всего того, что «я» освоило как внутреннее или как собственное, в том числе и время<sup>9</sup>.

Хайдеггер пишет: «...Нетрудно видеть, что "повседневность" представляет собой специфическое понятие *времени*<sup>10</sup>. И с этим нельзя не согласиться. Правда, трудность возникает в том, что это такое понятие, которое ускользает от нашего внимания, направленное не на вот-бытие, а «прочь от себя». То есть *время* повседневности, или время бытия-с (а не бытия-в), нерелексивно, оно находится за рамками тех силовых актов сознания, которые разрывают время и повседневность, оно всегда между ними, там, где силы активного понимания и самопонимания вступают во взаимодействие, гасят друг друга, открывая место непсихологического, неэмпирического, нетрансцендентального восприятия, место, где властвует повседневность.

Подлинное настоящее, по Хайдеггеру, возникает не в чувственном восприятии и не в акте сознания, а в экзистенциальном «мгновении-ока» фиксирующем бытие в его разомкнутости. Это уже не есть настоящее совмещающее в себе прошлое и будущее, и не момент «теперь» как единство ретенции и протенции, но «бывшее», «настающее», «актуальность», являющиеся феноменами, обнажающими временность как нечто *внешнее*. «Мы именуем поэтому означенные феномены настающего, бывшеи, актуальности *эк-стазами* временности. Она не есть сперва некое сущее только выступающее из себя, но ее существо есть временение в единстве экстазов»<sup>11</sup>.

Радикальный поворот Хайдеггера в отношении связи времени субъекта, совершенный им в «Бытии и времени», — введение экстазной временности, времени как становящегося «конечной исходной временностью», производящей, в свою очередь, из себя «бесконечную несобственную временность», то есть все то, что мы обычно привыкли мыслить как время (субъективное или объективное)<sup>12</sup>.

Несомненно, что хайдеггеровская концепция времени, а также связанные с ней концепции истины и события, — это то, что вовлекает в полемику мысль Делёза. И хотя в «Кино» фигура Хайдеггера не введена явно, а полемика ведется скорее с феноменологическим подходом вообще, но уже сам факт ориентации на концепцию времени Бергсона является своеобразным вызовом мощнейшей философской традиции XX века. Можно вспомнить, что сам Хайдеггер предполагал подвергнуть бергсоновскую концепцию аргументированной критике, но так и не сделал этого. Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» также ограничился лишь несколькими замечаниями по поводу ее неубедительности. Делёз не просто принимает бергсонизм «Материи и памяти» практически без оговорок, но находит в кинематографе то *место*, из которого бергсоновское время может «заговорить».

Напомним, что концепция Бергсона напрямую связывает образ с материей, а время с памятью. Образ-воспоминание вводится Бергсоном как динамический элемент, соединяющий два равнонедостижимых в своей определенности полюса — «чистое воспоминание» и «восприятие»<sup>13</sup>. Именно образ-воспоминание становится ключевым в открытии Делёзом кинематографического образа-времени. Именно он, вторгаясь в бесконечно малые промежутки между возбуждением и реакцией, между образом-перцепцией и образом-действием, порождает иной тип субъективности, основанный на «временности» как становлении. Иначе говоря, для образа-воспоминания не существует столь значимого и для гуссерлевской, и для хайдеггеровской феноменологии момента «теперь», концентрирующего в себе или бытие-в-мире, или повседневное бытие-с-другими. Образ-воспоминание — это соединение виртуальной временности (дления, становления) и времени, которое всегда уже актуально. Это не то, что может быть актуализовано, интегрировано в образ-изображение или образ-движение, то есть превращено сознанием во время, но то, что есть, воздействует, требуя непосредственного восприятия. Образ-воспоминание проявляет себя в фантазиях, грёзах, снах, в *deja-vu*, в гипнозе, галлюцинациях, и даже в забывчивости, амнезии. Это всегда «слабые», диффузные, хаотичные образы, которые приводились в порядок сознанием, но в кино обрели собственные правила существования. То, что Делёз называет оптико-звуковой ситуацией современного кинематографа, находящейся за рамками образа-движения, — несомненно актуальный образ, но такой, который не может быть воспринят (и осмыслен) без собственного виртуального двойника, составляющего с ним единое целое.

Делёз подчеркивает, что в кино образ-воспоминание — это не просто flash-back или его возможность. Flash-back — лишь актуализация воспоминания. Образ-воспоминание имеет непосредственную связь с прошлым в любой момент восприятия (то есть этот образ обладает чистой виртуальностью), но лишь кино позволяет его кристаллизовать, добив-



шись неразличимости реального и воображаемого, настоящего и прошлого, актуального и виртуального. Освоение этой «сферы неразличимости» и есть становление сознающего субъекта иным — субъектом восприятия.

В «Логике смысла» Делёз уже затрагивал проблему времени. Времени Хроноса, для которого существует только настоящее, а прошлое и будущее являются его атрибутами, он противопоставил время Зона, когда только прошлое и будущее присущи времени, делят между собой каждый момент настоящего, дробя его до бесконечности, до момента «вдруг», до нонсенса, в котором обнаруживает себя мир бестелесных качеств («событий» или «смыслов») <sup>14</sup>. В кинематографе обнаруживает себя не просто время Зона, но время, в котором даже «будущее» уже становится лишним.

Делёз в «Кино» явно ориентирован на бергсонизм в понимании времени, но подспудно, конечно, его «время» сильно связано с хайдеггеровским «временем повседневности», заключающим в себе возможность становления субъекта иным. Можно сказать так: восприятие кино — это актуализованное *воспоминание*, но всегда воспоминание *несобственное*. Получается, что «моя» память и «мое» восприятие не принадлежат мне, что «я» движется по пространству-памяти, по поверхности-восприятию, но это движение коррелирует с памятью других и направляется восприятием других. Оказывается, что несобственное воспоминание есть то, что присваивается мною в момент актуализации, но существует лишь в качестве виртуального, «невспоминаемого в прошлом», того, что принадлежит не «я», а «мы», сообществу — иному типу субъекта восприятия. Образ-время — это материальное воплощение тех аффектов, которые составляют план имманентности сообщества повседневности, сообщества кинозрителей, в которое сегодня включен каждый. Именно поэтому образы кино могут сказать о времени больше, чем любые теории времени.

Проблема, которая подстерегает нас, когда мы говорим о кино как *высказывающемся* о времени, состоит в том, чтобы найти язык, в котором это высказывание располагается. На какой алфавит этот язык опирается? Какой грамматикой пользуется? На какой способ коммуникации ориентирован?

Казалось бы, все эти вопросы были сформулированы и решались в рамках семиотики кино, расцвет которой пришелся на 60-е и 70-е годы. Однако принципиальная разница между Делёзом и семиотическим направлением в том, что он рассматривает не просто «язык кино», устанавливающий ситуацию «чтения» кинематографических образов, а исследует кино как систему знаков, которая обретает свой язык только тогда, когда время становится предметом его рассмотрения. Иначе говоря, если кино и возможно представить как язык, то не язык понимания фильмов, а язык описания образа-времени. Именно здесь кино обнаруживает свой

теоретический потенциал, способность быть не только зрелищем, но и инструментом мышления, а скорее даже — самим мышлением.

Вспомним здесь о различении визуального и речевого, столь важным для Фуко, для которого «видеть» и «говорить» — несовместимые операции, а образ не только «смотрится», но и «читается», и при этом «зрение» пытается подавить «чтение», и наоборот. Ситуация, когда кинематографические образы ориентированы на визуальное, а речевое является производным от изначальной визуальности образа, — это именно та ситуация, в которой феноменология пытается обнаружить основания кинематографического восприятия. Исследование воздействия изображения, формирование особого языка изображений, характерного именно для кино, — все это то, что связано с «обучением» восприятию, с особой практикой включения зрителя в кинозрелище в качестве субъекта восприятия.

Ограниченность феноменологического подхода к кино продемонстрирована Делёзом в его анализе образа-движения. Неспособность феноменологии, ориентированной преимущественно на «видеть», осуществить переход к «чтению» образа («читаемый» образ перестает быть кинематографическим в рамках феноменологического анализа), неспособность описать это «видеть» в терминах движения, когда видимое существует в подвижном срезе длительности и ускользает всякий раз как фотографически видимое, приводит к тому, что кинематографическая образность оказывается либо абсолютно игнорируемой, либо постоянно сводимой к уже знакомым системам образов — литературных, живописных, фотографических. И даже наиболее захваченные кинематографом теоретики (Беньямин, Кракауэр, Базен), близкие феноменологии, связывают воедино фотографию и кино, видят в кино искусство, ориентированное на фотографию, продолжающее фотографию, имеющее в своем основании фотографическую природу. Потому можно говорить о том, что знаки, которыми пользуется кинематограф, одолжены им у других искусств, у других коммуникативных систем, и у фотографии прежде всего.

С другой стороны, позже появляется и набирает силу тенденция семиологического анализа фильма. Здесь ситуация «чтения» выходит на первый план. Озабоченность специфическим языком кино возникает, в-первых, в момент, когда визуальные образы и их связи уже освоены зрителем в качестве кинематографической азбуки. И тогда появление нового технического элемента, такого как звук, например, воспринимается крайне драматично, ибо звучащая речь грозит уничтожить так долго выработавшийся язык образов. (И это опасение не удивительно: «речь» неявно признается базовой, фильм строится именно как говорение в языке образов, зафиксированных в виде знаков восприятия-чтения, но обладает при этом дополнительной сложностью по отношению к самой речи.) Во-вторых, освоение кинематографом звучащей речи заставляет обращать все больше внимания на повествование, ибо нарративная фун-

кция в звуковом кино явно усиливается. Попытки семиотики кино, и прежде всего К. Меца, выявить минимальные единицы киноповествования, нащупать грамматические и семантические связи между ними, несомненно, были очень плодотворны, но — на этом настаивает Делёз, и через это он строит свою критику семиотики — опора была сделана на лингвистическую данность знака, то есть кино было включено в язык наряду с многими другими средствами выражения — модой, музыкой, поэзией, языком жестов и т.п.

Какова же позиция Делёза в отношении визуальной и речевой составляющей кинематографического образа? На этот вопрос можно ответить так: именно для кинематографического образа эти составляющие перестают иметь тот смысл, который мы вкладываем в них, когда говорим о видении картины или о чтении текста. «Видеть» и «говорить» в случае с кино предполагает чистое различие. Это значит, что нельзя говорить ни о преимуществе одной стратегии над другой, ни об их равноправии или даже синтезе. Каждая из них отрицает другую настолько, что мы можем найти кино только там, где оно не есть видение и не есть речь. Что это за место? Прежде всего это место, которое легко апроприруется силами языка или визуальными образами-представлениями. А потому, говоря о кино, мы всегда имеем дело с изображениями и повествованиями, то есть с некинематографическими знаками.

Как *изображение* может формировать кинематографический знак, Делёз демонстрирует на примере анализа и классификации образов-движений. Обратимся теперь к вопросу о связи образности и *нарративности* в кино. Итак, развитие немого кино шло во многом по пути воспитания у зрителя навыков чтения киноизображения. Когда историки и теоретики кино обращали свой взгляд на ранние фильмы, этот пласт неизменно оказывался приоритетным. А это значит, что кинематографический образ мыслился как образ, позволяющий воспринимать движение, то есть как набор знаков, чье соединение в восприятии субъекта создает кинетический эффект. Конечно, подобное (объективированное) «движение» предлагали и живопись, и театр, и литература, кино же, казалось, отличается лишь скоростью обработки знаков. В такой системе отсчета знак, понимаемый как единство означаемого и означающего (то есть фактически лингвистический знак), предполагает именно языковую интерпретацию кинематографической материи.

Делёз не только не отрицает такого типа работы с кино, но даже неявно дает понять, что интерпретация образа-движения и должна была идти именно таким путем. Между тем это лишь одна из возможностей взаимоотношения образа и знака. Дело в том, что образ не только фиксирует, воспроизводит движение, воспринимаемое нашей чувственностью как уже имеющее место в мире. Образ-движение тем и отличается от образа как представления, что он сам производит движение, находящееся

уже за рамками нашей чувственности. Это делает всякий лингвистический знак, находящийся во времени чтения образа уже обездвиженным, утратившим свойство быть имманентным кинематографической материи. Пока оформляющийся образ-движение и правила чтения располагаются в одном и том же порядке времени (условно — хронологическом), пока осваиваются перцептивные, эмоциональные особенности кино, его возможности по вовлечению в действие, происходящее на экране, ограниченность языковой интерпретации образа не столь существенна. Поиски языка и поиски образа идут рука об руку. Все меняется в современной оптико-звуковой ситуации.

Первый том «Кино» («Образ-движение») немислим без второго («Образ-время»), предполагает второй в качестве основания для логики, по которой развивается мысль в первом. Именно иной характер времени лишает язык привилегии в описании образа, начавшего двигаться против правил, которые предполагал язык, говорящий о движении.

И тогда становится понятным, почему второй ключевой фигурой после Бергсона в делёзовском «Кино» оказывается Ч.С. Пирс. Теория знаков Пирса отличалась от восторжествовавшей в современной семиотике сосюррианской и была востребована лишь в той своей части, где предлагала определенный способ таксономии знаков. Делёз видит в пирсовской системе динамизм, отсутствующий у Соссюра. В отличие от последнего американский философ мыслит знаки, исходя из образов и отношений между образами, а не исходя из языковых детерминаций. Знак в такой системе всегда не равен самому себе, он предполагает *образ* (репрезентант), означающий *иной образ* (объект) и вступающий в *отношение* с третьим образом (интерпретант)<sup>15</sup>. Именно «отношение» дает возможность Делёзу ввести образ-движение, знаки которого уже не принадлежат материи языка, а порождены «прозрачной материей образа-времени»<sup>16</sup>. Образ-движение фактически не закреплен в отдельных знаках, которые мы уже знаем, уже видели, распознаем на экране, не связан он и с некоторой информацией об объекте, которую репрезентирует тот или иной экранный образ. Образ-движение — это чистое динамическое отношение, где знак, переходя из одной интерпретативной системы в другую, становится неравным себе. Образ-движение предполагает бессмысленную временность перехода в качестве основания для своей логики, высвобождающей движение из пут изобразительности, открывающей в движении, говоря словами Ницше, «духовную составляющую аффекта». Логика перехода от образа к образу имеет здесь самостоятельный смысл, независимый от тех «видимостей», которые могут быть в этих образах. При обнаружении этих отношений и переходов в кино возникает искушение интерпретировать их лингвистически, исходя из грамматических конструкций языкового высказывания, то есть заставить движение быть универсальной грамматикой кино, позволяющей фильму «читаться» подобно

тексту. И кино действительно читается, но понять ситуацию этого специфического «чтения» как внекинематографическую, то есть не имеющую отношения к его плану имманентности, позволяет именно то, что Делёз называет образом-временем. Образ-время предполагает иные знаки, не знаки-видимости (пирсовский *icon*) и не знаки-для-чтения (*index*), а знаки-отношения, ориентированные не на сходство, а на различие, для которых движение приобретает символический характер и в этом смысле становится способом воплощения временности.

Кино образа-времени начинает строиться вокруг таких образов, для которых нет языка, поскольку они выпадают из восприятия и не интерпретируются в силу того, что никого не интересуют, хотя с очевидностью реальны. Они игнорируются, ибо являются «помехами» в киноповествовании, внимание к ним разрушает спасительную для интерпретации с точки зрения языка аналогию между фильмом и текстом. Путеводным для Делёза становится образ *Rosebud* («розовый бутон») из уэллсовского «Гражданина Кейна», образ, удерживающий «целое» фильма, являющийся его источником и целью, но остающийся так и не найденным в актуальном настоящем фильма и открывающийся зрителю только в метавремени, то есть в том времени, где фильм может быть воспринят как неделимое целое, в создании которого роль повествования крайне незначительна. Таков актуальный (читаемый) пласт кино, остальное — виртуальные образы прошлого (причем прошлого, всегда принадлежащего другому, а потому вечно загадочного или ложного), формирующие целое фильма. Эти виртуальные образы обладают аффективностью, но в данном случае «аффект как имманентная оценка занимает место суждения как трансцендентальной ценности»<sup>17</sup>.

*Rosebud* представляет собой своего рода идеальную модель кинематографического знака. Это не просто сюжетный элемент «Гражданина Кейна», но то, что вводит в этот фильм мощный рефлексивный пласт, связанный с образностью, которая становится для кино его собственной материей. Подобно Прусту в литературе, Уэллс открывает в кино способ функционирования знаков времени, того, что Делёз называет «невспоминаемым в воспоминании», но сохраняющимся в виде множества смутных образов, сопутствующих нашему восприятию.

Конечно, *Rosebud* может быть прочитан как метафора. Однако вопрос не в функции данного образа как знака-для-чтения конкретного произведения. Говоря о *Rosebud* как идеальной модели кинематографического знака, мы имеем в виду, что он находится на границе, где образ все еще видим и читаем, но уже обнаруживает в себе совершенно иную потенцию — к исчезновению в качестве видимого, в качестве элемента структуры произведения и воскрешению в виде такого единого блока ощущений (перцепта), для которого любое конкретное изображение мало, а всякая интерпретация — ложна. Мы привыкли к тому, что знаки

даны нам для интерпретации, что они не случайны и несут в самих себе некоторое отношение к истине произведения. Делёз хорошо понимает, что «истина» и «время», равно как «истина» и «субъект», связаны очень крепкими узлами. Когда перцепт *Rosebud* выступает в качестве знака, то у него уже нет означаемого и означающего, ибо *Rosebud* — такой скрытый объект, чьей основной характеристикой становится ускользание от интерпретации. Он открыт лишь такому восприятию, для которого не существует вопроса о смысле *Rosebud*. Смысл ускользает, но восприятие сохраняет этот объект как кинематографический (виртуальный), где время становится видимым, представая образом-временем. *Rosebud* как модель восприятия — это утраченное индивидуальное, объект, оторванный от собственного смысла, но продолжающий при этом обладать смыслом уже несобственным, ускользающим, поиски которого выстраивают определенным образом последовательность явлений, положений вещей и видимых образов. Говоря языком Делёза, *Rosebud* — это смысл, структурированный как *серия*, не находимый ни в одном из моментов, но данный как целое в серии ускользаний. Это — время, реанимированное произвольной памятью, невоспоминаемым, требующее для себя иного субъекта восприятия.

Итак, претензия семиотики кино на метаязыковую позицию, предполагающую анализ плана, эпизода, фрагмента фильма как высказываний (по аналогии с языком литературы, состоящим из неделимых знаков (букв), слов, предложений), оказывается несостоятельной потому, что метапозиция в отношении языка, освоенная лингвистикой, опиралась на актуальную данность знака («раздутое означающее») в естественном человеческом восприятии. Можно сказать, что если первый том «Кино» был развернутой критикой психологической теории образа, подменявшей образ-движение последовательностью образов, произведенных повествованием, то второй том — это критика языка как убежища, из которого можно говорить о чем угодно, производить для любых объектов языковые копии, чья причастность к языку уже предполагает их истинность. Метаязык создает дурную бесконечность постоянной возможностью быть трансцендентным объекту описания. В такой ситуации аффект (единичный разрыв в повествовании, при котором приостанавливается понимание; а лингвистические знаки теряют значение) оказывается за пределами возможного описания, он всегда уже не принадлежит образу-представлению. Согласно Делёзу же, выразительность кино сосредоточена в сфере виртуальности, именно там аффекты остаются действующими, а язык, несмотря на кажущуюся исчерпанность, обнаруживает себя в новом качестве, возвращаясь к нам в виде образов.

Подход к кино, осуществляемый Делёзом, требует от читателя многих ограничений. Исторические аспекты, связанные с развитием тех-

нологии: с открытием крупного плана, монтажа, звука, цвета, с функцией всех этих нововведений, а также описание школ и направлений, специфики стилей отдельных режиссеров, достоинств тех или иных фильмов — все это вроде бы есть, но есть как-то иначе, нежели в истории кино и кинотеории. Конечно, можно рассматривать отдельные замечания и интуиции Делёза как развивающие те или иные теоретические концепции в отношении кино. Однако это было бы не совсем корректно, поскольку задача его несомненно не в этом. Он, используя кино, а также и многие исследования и размышления о нем, вводит специфическое пространство изменяющейся образности, в котором границы кино теряются. Собственно, Делёза и не интересует вопрос о том, что есть кино. С помощью кино он пытается ответить на совсем другие вопросы. В частности, на вопрос: как изменяется статус «реальности» в мире, в котором есть кино?

Какова неявная подоплека многих размышлений о кино? «Реальность» полагается неким набором привилегированных образов (представлений), для которых характерно то, что они произведены сознающим субъектом. И в свою очередь, сами эти образы оказываются знаками реальности. Для такой «реальности» кино является лишь чем-то дополнительным, еще одним образом реальности, поставщиком знаков-дубликатов, подтверждающих наличие некоторой реальности. Это фактически та же «реальность», которой подражает искусство. И когда речь заходит о восприятии (произведения искусства или самой реальности), то оно оказывается подчиненным сознающему субъекту, обладающему полнотой собственной субъективности, своего «я», из которого вытекает существование некоторой воспринимаемой реальности. Кино в этом случае оказывается системой представлений, что влечет за собой и поиски эстетики кино (той самой «эстетики» как определенной технологии восприятия, о которой Хайдеггер писал, что перед ее лицом мы теряем сущность искусства), и поиски языка кино (того самого языка, который может высказывать смысл по лингвистическим законам), то есть поиски всего того, что производит кино как некоторое сущее.

В случае с Делёзом мы имеем не столько книгу о кино, сколько книгу о процессе становления сознающего субъекта субъектом восприятия. Такой субъект восприятия ориентирован уже не на привилегированные образы, а на образы-движения и на образ-времени, в которых хайдеггеровское «несобственное бытие» неожиданно обретает материальность. То есть мир, где «я» всегда уже включено в порядок повседневности, замкнуто в штампах и клише, где все его действия неактуальны, поскольку это не его действия, а уже кем-то когда-то совершенные и повторяемые им в качестве естественных, тех, из которых и формируется время, то есть «реальность» и ее знаки. Однако устрашающие коннотации таких слов, как «ложь» «фальшь», «штамп», «клише», которые необходимо учитывать, если мы имеем дело с философией Хайдеггера

(несмотря на весь потенциал их переосмысления, заложенный в этой философии), а также с теоретиками и практиками кинематографа (за исключением очень немногих, таких как Гриффит, Годар, Эсташ), — все эти характеристики у Делёза обретают неожиданно позитивное звучание. Но не потому, что «ложь» стала вдруг хороша, а «штамп» интересней «инновации», а потому, что благодаря вскрытию логики образа, диктуемой кинематографом, эти оппозиции перестали быть значимыми. Находясь в рамках разбора фильмов, они еще работают в качестве некоторых инструментальных категорий, но это только в том случае, если мы имеем дело с кино. «Кино» Делёза все-таки не о кино, а о *нашем* восприятии (непсихологическом, неиндивидуализированном), которое обнаруживает себя в образах кино, о том, что он называет планом имманентности и что имеет отношение к мысли. Мысль эта произведена образами внешнего, несобственного бытия, бытия-с-другими. Это — попытка пробиться к мысли снаружи, показать, что такое «мысль извне», мысль как постоянное «метаотношение», как попытка выйти за пределы самой себя — в чистое восприятие.

Что имеет в виду Делёз, когда говорит о плане имманентности кино, или о кинематографе-в-себе, называя этот объект странным словом «метакино»?<sup>18</sup> Как мы можем понимать приставку «мета» в данном случае? Очевидно, что кино у Делёза не становится метапозицией по отношению к языку. Интерпретация образа-движения именно как образа, исчерпывающего возможности языка повествования, а образа-времени как исчерпывающего возможности образа-движения является не ложной, а частной. Это не вопрос о метауровнях рассмотрения кино, его истории и развития. «Мета» — всего лишь «после», но не дальше, не глубже, не значимей. Возможность говорить о языке, создавать теории языка определялась определенным порядком времени, где «после» имело привилегию места в настоящем (то есть привилегию актуальности), когда прошлое оказывалось объективированным. Говорить так о кино невозможно, ибо оно изменяет порядок времени. Метакино идет после кино не хронологически. «После» означает, что кино уже *есть* не только в качестве фильмов, снятых в определенные годы, но прежде всего как реализованная виртуальность. «После» значит здесь такое присутствие кино и нашей мысли в настоящем, когда мы уже не в состоянии отделить кино от мысли о кино, кино от самой мысли.

Итак, «метакино» — это такое «после», где преодолена хронологическая составляющая времени, но где есть обретение времени заново. Можно сказать, что здесь мы имеем дело с ситуацией вынесения времени вовне, то есть в пространство, где нет никакого настоящего (и как времени «здесь и сейчас», и как соответствия некоторой реальности восприятия), а если и есть, то оно лишено какого бы то ни было приоритета. Кинематографическое «после» как шаг мысли вовне отвечает на вопрос,

что такое время *после* (за пределами) времени (не похоже ли это на прустовское «невспоминемое в воспоминании?»). И в этом обретенном времени, а точнее — в образе-времени, теория уже не может быть теорией чего-то. «Теория кино» Делёза является своеобразным продолжением кино, хотя она имеет отношение не к фильмам, а к тем перцептам и концептам, которые они породили. Но таково уж изменение характера взаимоотношений между образами и знаками, что теория как «второе» кино оказывается принадлежащим той же сфере виртуальной образности, что и кино как «вторая» реальность. «После», таким образом, это еще и повторение, при котором исчезают повторяющие друг друга объекты, но сохраняется движение повторения, процесс становления кинематографа кинематографом, в результате чего мы теряем из виду вопрос «что такое кино?» и обретаем логику изменчивости, такое движение образа, которое ускользает от останавливающей образ рефлексии. А это значит, что кино (и именно тогда оно метакино) позволяет нам заново ставить вопрос, который Делёзом формулируется вполне традиционно: «Что такое философия?» Или: что такое наше мышление после того, как кино открыло нам заново сферу виртуального?

Он пишет: «...Нам недостает творчества. Нам не хватает сопротивления настоящему»<sup>19</sup>. Творчество — это то, что можно без преувеличения назвать практикой. «Кино» — творчество именно в том смысле, что это книга практическая, реальная практика философии, попытка изобретения штампов, казалось бы, из ничего, из кино, из опыта повседневного удовольствия. Кино оказывается поставщиком недостающих форм, в которых настоящее не удерживается, в которых есть возможность переживать время так, что мысль оказывается по ту сторону настоящего — там, где все суждения ложны, где правда и ложь вообще не имеют значения, где любое мнение, любое утверждение здравого смысла терпит крах. В кинематографе Делёз открывает саму материю сопротивления силам настоящего, властным, политическим и экономическим стратегиям. Именно в кинематографе он находит образы, находящиеся за пределами этих сил, лежащие в основании языка, в котором искусство и философия получают шанс на еще одно возвращение.

### III

# Повествования общности

## ХИЧКОВСКИЙ САСПЕНС КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ

Кинематографическая логика заключается в том, чтобы следовать правилам саспенса.

Альфред Хичкок



Слово «саспенс» (suspense) давно и прочно вошло в лексикон кинематографистов и теоретиков кино. Сегодня трудно представить разговор о фильме, снятом в жанре триллера, без упоминания этого технического приема, в результате которого у зрителя создается ощущение напряжения от происходящего на экране. В качестве приема саспенс давно и широко используется. Уже стали стандартными монтажные разбивки эпизода, в результате которых внимание зрителя максимально обостряется. Суть приема обычно видится именно в том, что здесь не идет потакание вкусам и предпочтениям зрителя (для этого вполне достаточно взять обычную жанровую формулу с привычным набором положений и перипетий), а сам он словно попадает в ловушку кинематографической технологии захвата внимания, технологии воздействия... В этом смысле саспенс не должен зависеть от жанра (и мы легко вспомним множество мелодрам и даже фильмов-сказок с подобным приемом), а то, что он используется по большей части в триллерах и детективах, связано лишь с тем, что именно здесь он максимально обусловлен, стал своего рода элементом этих жанров. А также потому, что изобретатель саспенса Альфред Хичкок снимал именно такого рода фильмы...

Но можем ли мы с уверенностью говорить о саспенсе как техническом приеме? Можем ли мы утверждать, что многочисленные эпизоды из фильмов Хичкока, послужившие началом целой триллеровой технологии, есть именно то, что составляет суть его кинематографического изобретения? Мой предварительный тезис таков: то, что было выявлено Хичкоком в кинематографе как саспенс, *не есть технический прием*, а есть специфический опыт восприятия зрителя, который возможен только как кинематографический. Несколько сужая проблему, можно сказать, что в ситуации саспенса Хичкок обнаруживает повествовательные возможности кино, которые не даны в полной мере другим средствам выражения.

Итак, первое ограничение, которое следует наложить на применение термина саспенс, состоит в том, что его нельзя расширять бесконтрольно, видя его повсюду, где только возникает напряжение зрительского восприятия, сконструированное кинематографическими средствами... Например, такой тип напряжения вполне характерен для

фильмов Гриффита. В финале «Нетерпимости» в бешеном ритме мы вовлечены в гонку между поездом и автомобилем, смонтированную параллельно с подготовкой к смертной казни невинного человека, судьба которого зависит от того, кто же успеет первым... Да, мы имеем параллельный монтаж и его специфический способ воздействия на зрителя, но саспенс ли это? Очевидно, что у Хичкока это нечто совершенно иное, и распространять понятие «саспенс» на все лишь по сходству некоторых зрительских ощущений было бы не просто неточно, но и неверно<sup>1</sup>.

Однако вопрос о *хичкоковском* саспенсе остается при этом открытым. И здесь хотелось бы предложить один из возможных вариантов ответа на него. Кое-что уже сказано. Во-первых, саспенс не технический прием, то есть не то, что делается только изображением — монтажом или движением камеры, характерными звуковыми эффектами... Это — образ, составляющий особое единство фильма, кульминацией которого являются лишь отдельные «ударные» эпизоды. Без целого эти эпизоды сиротеют, а потому, когда имитируют хичкоковскую манеру, то невольно усиливают изобразительный и звуковой моменты, поскольку ресурса одного только эпизода недостаточно, поскольку «ударный» эпизод — не разрыв в повествовании, а его составная часть. Можно утверждать даже большее: сам саспенс есть специфическое повествование, нарратив, рожденный изнутри кинематографа его собственными средствами. И так, и это можно обозначить как «во-вторых», саспенс есть эффект, когда нарратив оказывается не просто повествовательной цепочкой, а отдельным образом, причем образом специфически кинематографическим... Собственно, как устроен этот образ и в чем отличие этого нарратива от того, что мы привыкли называть повествованием или рассказом, опираясь прежде всего на литературную и историографическую традицию, я и попытаюсь прояснить далее.

Однако начнем с того, что можно поначалу принять лишь за набор характерных хичкоковских мотивов. Первый и самый главный из них — *преступление*. Без него не обходится практически ни один фильм Хичкока (исключение, разве что, «Мистер и миссис Смит»). Преступление может быть явным, уже свершившимся, подразумеваемым, предполагаемым, может быть лишь намерением или даже ложным ходом, но, в любом случае, оно оказывается тем, что скрепляет всю конструкцию фильма. Без него образ-саспенс невозможен. И это вовсе не интригующий рассказ о преступлении, а некое состояние мира, в котором пребывают герои фильма. Это — опыт, который от нас максимально далек в повседневном существовании, поскольку в нашем мире преступление описывается как аномалия, как нарушение порядка, как то, что *не должно* входить в опыт нашего существования. Не случайно фильмы Хичкока переполнены своего рода агентами преступления — шпионами, заговорщиками, предателями, ворами, обманщиками, маньяками...

Другой важный мотив — втягивание в преступление того, кто к нему не причастен. *Несправедливое обвинение* заставляет персонажа принять законы мира преступления, начать действовать по его правилам. И если в таких фильмах, как «Молодые и невинные», «39 ступеней», «Завороженный», «Не тот человек», «Я исповедуюсь», «К северу через северо-запад», «Поймать вора», эта ситуация дана непосредственно, то в «Реквием», «Подозрении», «Незнакомцах в поезде» она структурно такая же, хотя обвинение и не предъявлено, а только предполагается как возможность. Мотив несправедливого обвинения сопутствует даже тем персонажам, которые, в конце концов, оказываются преступниками («Тень сомнения», «Дурная слава», «Окно во двор», «Психоз», «Марни» и многие из уже перечисленных лент). И это происходит не только потому, что зритель до поры до времени не обладает полнотой информации, а прежде всего потому, что сам преступник несет в себе неразрешимую двойственность. С преступлением связана только та его часть, в которой он словно неадекватен самому себе, что заставляет персонажа медлить, не решаться на, казалось бы, «естественное» превращение преступлений в серию и в какой-то момент даже идти навстречу своей гибели. Наиболее показательны (и даже возвышенны) в этом смысле финальные сцены из «Дурной славы» (одиноким и растерянным герой Клода Рейнса, так и не сумевший убить свою жену (Ингрид Бергман) и теперь обреченный на смерть) или «Завороженного» (со знаменитым самоубийством с разворотом пистолета в камеру).

Еще один мотив, который непосредственно связан с предыдущим и который детально проанализирован многими критиками, — мотив *двойничества*. Система хичкоковских двойников разнообразна, а порой и просто изысканна. Это и пара преступник — подозреваемый, соединенные несправедливым обвинением или подозрением, и пара преступник — жертва, которые оказываются в нерасторжимой близости друг с другом (так, в фильме «Тень сомнения» они связаны не только родственными узами и теплыми отношениями, но и носят одно имя — Чарли), это и «двуликая женщина», совмещающая в себе потенцию преступницы и жертвы обстоятельств. За примерами далеко ходить не стоит. Это и героини Ким Новак в «Головокружении», Джанет Ли в «Психозе», Типпи Хедрен в «Марни», но также, хотя и в меньшей степени, Ингрид Бергман в «Дурной славе», Грейс Келли в фильмах «В случае убийства набирайте М», «Поймать вора»...

Двойственность женщины, ее присутствие на границе обыденного мира и мира преступления, сочетание слабости и пронизательности, способность «видеть» закрытую от нас логику мира преступления и отдаваться этой логике со всей страстью, а не вынужденно (как это делают хичкоковские мужчины), всегда балансируя на грани... Таков своеобразный феминизм Хичкока, воплощенный им в фигуре *блондинки*. Возможно, что без блондинки образ-саспенс и не мог бы состояться в полной



мере. Дело в том, что блондинка — это не просто вкусовой выбор режиссера; как иногда пытаются представить ситуацию, но его долгий поиск необходимой составляющей образа-саспенса. Блондинка в данном случае — не просто цвет волос, а целая система поведения, в котором преобладает «внешнее», а не «внутреннее», поведения на грани между человеком и куклой-фетишем. Так, Джоан Фонтейн, сыгравшая в «Ребенке» и в «Подозрении», была, по выражению Хичкока, «слишком человеческой»; ее страх был слишком «внутренним», что делало саспенс неполным, поскольку смещало зрительскую реакцию в сторону сострадания и сопереживания. Но задача саспенса иная: не показать (имитировать) страх, напряжение или ожидание, а создать ситуацию, в которой логика страха становится логикой самого зрителя. И потому пугающими должны стать самые обыденные вещи или обстоятельства. Когда героиня Сильвии Сидни в «Саботаже» режет ножом овощи, то этот нож уже подразумевается как орудие будущего убийства. И здесь речь идет совсем о другом, нежели в ставшем банальностью «чеховском ружье», описывающем элементы нарративной драматургии. В данном случае все вещи двойственны, и через каждую можно войти в мир преступления и начать действовать по его логике, отличной от логики повседневного существования. Так, когда героиня Джоан Фонтейн в «Подозрении» собирает из самых банальных поступков ее мужа (Кэри Грант), из предметов и незначительных газетных фактов картину предполагаемого преступления, то она уже не может отказаться от этой захватывающей целиком ее воображение перспективы, она отдается этому воображаемому миру настолько, что готова выпить стакан молока (которое, как она полагает, должно быть отравлено), чтобы стать жертвой, и тем окончательно не столько разоблечь супруга, сколько вступить с ним в отношение предельной близости, отдавшись ему целиком.

К двуликой женщине и блондинке косвенно примыкает еще один странный персонаж — *девочка-подросток*, стихийный следователь, понимающий всю ситуацию лучше полицейских и даже главных героев. Она немного нелепая, нескладная, в очках, своего рода антисказочная Алиса, появляется как сестра главной героини в «Тени сомнения» и в «Незнакомцах в поезде». Ей, одновременно женщине и ребенку, открыта логика Зазеркалья — мира, где преступление тотально, где оно является законом, а наказание всегда случайно и несправедливо. Возмездие же предстает как идеальное («божественное») преступление, которое касается всякого — и преступника, и того, кто наивно полагает, что преступником не является.

Но помимо этого «девочка-подросток» — это также внедренный в ткань фильма рассказчик, классический нарратор. Этот рассказчик словно заранее знает всю историю, которая происходит в фильме. Однако знает ее только как историю. В этой фигуре воплощен знаменитый раз-

рыв между историей о некотором опыте существования и самим опытом, всегда ускользающим от рассказчика.

Справедливости ради надо отметить, что в фильмах Хичкока такой персонаж не обязательно девочка. Это может быть следователь или старушка из «Птиц», которая выдает посетителям бара все необходимые сведения о пернатых. Но во всех случаях это — рассказчик *наивный*, тот, кто говорит, не видя происходящего рядом. Потому именно «девочка в очках» оказывается удачным примером, элементом, соединяющим в себе полноту знания и отсутствие опыта.

В эссе «Рассказчик» Вальтер Беньямин пишет, что сегодня «люди лишаются свойства, которое казалось естественно присущим человеку, самым надежным из всего надежного — способности обмениваться опытом», и что «причина этого очевидна — опыт теряет ценность»<sup>2</sup>. И наивный рассказчик, вводимый Хичкоком, подчеркивает эту ситуацию. Именно потому наивный рассказчик не может «дать совет» ни герою, ни зрителю. «Совет — это не столько ответ на вопрос, сколько суждение о продолжении той истории, которая еще происходит»<sup>3</sup>. В состоявшейся форме нарратива совет, влетаясь в материю самой жизни, становится своего рода житейской мудростью. И Беньямин отмечает, что «искусство рассказа вымирает точно так же, как мудрость, эпический аспект истины»<sup>4</sup>.

В этом смысле «рассказ» становится частью саспенса. Он повествует *о том же*, но ничему не соответствует. Он лишь усугубляет ситуацию, в которой знание и здравый смысл не только не помогают, но еще более обнажают особенность (сингулярность) опыта при полной, казалось бы, предсказуемости всех действий, при полной тождественности происходящего на экране множеству подобных историй, уже рассказанных ранее.

Саспенс позволяет продолжать повествование при том, что история уже рассказана, уже известна. И в этом проявляется то нарративное измерение саспенса, которое не сразу очевидно. Саспенс как нарратив трансверсален по отношению к тому типу повествований, для которых время — основное условие рассказываемой истории. Потому выделяемые нами элементы хичкоковского саспенса как целого всего фильма не являются двигателями сюжета, а параллельны сюжету (или — фабуле, если говорить в терминах ОПОЯЗа). Они вводят иной рассказ, который можно назвать фантазматическим, в котором время обретает уже иные черты. Оно словно замерло, остановилось. И история происходит в этом остановленном времени.

А остановилось время именно потому, что происходящее на экране вовлекает зрителя в ситуацию опыта, не переводимого в рассказ, опыта, именно многочисленными рассказами от нас отчужденного. Это опыт иного мира с иными законами и ценностями. Чисто жанрово он связан с опытом преступления, но по сути оказывается гораздо шире. Это, говоря языком Лакана, «желание реального», в котором ни персонаж, ни

зритель себе не могут признаться. И хотя каждый из хичкоковских фильмов может легко быть разложен на повествовательные функции в духе Проппа или Греймаса, но все это будет иметь отношение лишь к наивной истории без опыта, истории, из которой само движение времени постоянно устраняет реальное.

Вернемся еще раз к тем нашим элементам (хотя, возможно, их список может быть и продолжен). То, что уже было сказано выше, предполагает, что мы должны интерпретировать *мир преступления* как *мир желания*, которое всегда незаконно и на которое не распространяются, в том числе, и законы повествования. У этого мира было множество литературных аналитиков, начиная с Дюпена Эдгара По и честертоновского патера Брауна и вплоть до современных детективов, которые немало поведали нам о том, как преступление переходит из зоны невидимого в сферу видимости. Также крайне любопытны романы Чейза и Чандлера, в которых мир преступления становится абсолютно плотным, тотальным. И не случайно, что именно Чандлер стал той литературной основой, из которой выросла целая традиция фильмов жанра *poir*. (Характерно, кстати, что многие критики причисляют некоторые работы Хичкока именно к этому жанру.) Здесь зачастую преступники все, а главный герой только потому главный, что осознает и рефлексировать всю эту ситуацию. Именно он, осознавая положение дел, будучи полностью разочарованным и циничным (как герои Хемфри Богарта), каждым своим действием стремится к смерти, но смерть всякий раз проходит мимо, оберегая героя ради продолжения истории.

Однако, несмотря на то общее, что есть у Хичкока с детективом и с *film noir*, его кинематограф принципиально отличен от них. У Хичкока само детективное расследование, в котором уже устанавливается дистанция между законом и беззаконием, практически сведено к минимуму, а акцент переносится с расследования на преследование. Последнее принимает порой почти гротескные и маниакальные формы: преступник преследует жертву, а жертва вынуждена сама по тем или иным причинам искать преступника. Все это напоминает больше охоту за навязчивыми страхами, исток которых должен быть обнаружен, чтобы получить избавление.

Специфическая атмосфера *film noir* также далека от хичкоковской, в которой порой не просто много чисто английского юмора, но которая структурирована саспенсом, где у юмора своя роль — расслабление зрителя, разрядка напряжения. Юмор — приостановка повествования, замедление действия, и, что характерно, именно в этих эпизодах зачастую фигурирует «наивный рассказчик». Хичкоковский юмор — обратная сторона фантазматического мира преступления. Но главное, что, в отличие от *film noir* с его апокалиптическим настроением, здесь нет психологического драматизма. И даже если нечто подобное мы наблюдаем в «Головокружении» или «Не том человеке», то говорить луч-

ше о депрессии, спровоцированной именно утратой объекта желания, реального незаконного мира преступления. Смерть Мадлен в «Головокружении» лишает героя Джеймса Стюарта страха, но лишает его и мании, освобождающего живого опыта, реализуемого в навязчивом преследовании. Еще более тонко решен финал фильма «Не тот человек», когда полностью оправданный от несправедливого обвинения клерк (Генри Фонда) возвращается в «нормальный» мир, где то, что раньше казалось семейным благополучием и любовью, полностью разрушено. Его жена, находящаяся в состоянии клинической депрессии, становится своеобразным двойником героя, индикатором его возвращения в этот мир потребностей, в котором желание утрачено.

Как мы видим, явленное преступление и не проявленное желание оказываются накрепко связаны. Более того, первое выступает своеобразным заместителем второго. Но еще важнее то, как создается динамика этого пограничного образа: силы желания актуализуются в действиях преследования и в напряжении замедления этих действий — в моментах ожидания. Все это составляет динамическую сторону саспенса с ее определенной диалектикой разнонаправленных движений: 1) преступление вводит режим постоянного преследования; 2) несправедливое обвинение и жажда оправдания требуют от героя, за которым охотятся и преступники и полиция, самому включиться в это действие, преследуя саму тайну (или судьбу) — источник всех несчастий. Но если бы было только это, то не было бы принципиального отличия от *action movie*, где акцентируется первая часть, или детектива, где существенную роль играет второй мотив. Но саспенс только тогда становится саспенсом, когда помимо этой динамической составляющей, относящейся по большей степени к классическим повествовательным структурам, появляется другая, которую мы условно назовем «статической». Состояние «стазиса», своеобразного ступора, в который впадает жертва при приближении опасности и в котором открывается *страх*.

Итак, желание непредъявимо, но преследование указывает на него. Но одновременно желание «производится» преследованием или поиском под маской необходимости. Редуцировав эту необходимость, мы обнажаем силовые линии желания, с которыми имеет дело саспенс. Страх непредъявим, но ожидание указывает на него. Страх производится ожиданием и замедлением. В такие моменты герой вручает свою судьбу в руки преступника...

В этом состоянии время перестает течь и словно кристаллизуется, обнажая страх не как чувство опасности, но как условие самого протекания времени. В эти моменты ожидания неизбежного проверяется судьба, следуя линии которой герой испытывает свое существование на прочность и праведность. В эти моменты необоснованного ожидания страх и желание находят друг друга, а преступление, в котором

герой несправедливо обвинен, оказывается божественным испытанием. В таких фильмах Хичкока, как «Не тот человек» и «Я исповедуюсь», этот теологический мотив звучит прямо. И момент кульминации разрешается молитвой. Молитва дает подсказку, с каким типом повествовательной наррации, с каким образом-повествованием мы имеем дело.

Еще Ромер и Шаброль отметили необычность хичкоковской связи между преследователем и преследуемым, между преступником и жертвой. Они обратили внимание на то, что эти герои включены в специфические отношения обмена, когда преступление совершается *для другого*, для невиновного, в результате чего невиновный уже перестает быть таковым<sup>5</sup>. Подхватывая эту радикальную интуицию будущих режиссеров Новой волны, Жиль Делёз идет еще дальше. Он утверждает: «У Хичкока преступление не совершают: его возвращают, отдают или им обмениваются. <...> Отношение (обмен, дар, возврат...) не довольствуется охватом действия, оно проникает в него заранее и со всех сторон, превращая его с необходимостью в символический акт. Имеются не только действие и его субъект, убийца и жертва; всегда есть некто третий, и не только случайный или мнимый, каким можно назвать невиновного подозреваемого, но третий фундаментальный, который формируется самими отношениями...»<sup>6</sup>

То, что Делёз называет «фундаментальным третьим», подводит читателя к идее ментального образа, открытого Хичкоком по ту сторону видимостей, перцепций и переживаний, мы пытаемся описать как особый способ актуализации желания в изображении, как особый тип нелинейной наррации, когда «преступление» перестает быть повествовательным элементом или условием повествования. Преступление становится следом невидимого мира, в котором реальный преступник и подозреваемый образуют нерасторжимое единство друг с другом. Речь идет уже о преступлении не как нарушении закона, а как о неизвестном коммуникативном отношении, о даре или жертвоприношении. Дар преступления вводит иное этическое измерение, а в «Я исповедуюсь» Хичкок предельно конкретизирует ситуацию, когда патеру (Монтгомери Клифт) исповедуется убийца, что делает, в силу тайны исповеди, патера не просто причастным к преступлению, но фактически заставляет *разделить* это преступление с убийцей. Дар преступления, сколь бы он незаконным ни был, остается даром (или исповедью), где сама операция дарения предполагает логику причастности, отличную от реципрокной логики обмена: дарится ненужное, но необходимое; дарится ужасное, но желаемое. Лакан бы сказал, что дарится само «реальное», мы же скажем — аффект. Саспенс вовлекает зрителя в эту общую почти мифологическую причастность аффективному коммуникативному пространству. То, что фиксируется зрителем как замедление действия или напряженное ожидание, воздействует именно благодаря эффеку эротической связи между преследователем и

жертвой: один не спешит, словно ожидая, когда жертва сама примет его дар; другой застывает, словно ожидая этого дара, в котором аффективная связь с преступником оказывается единственной человеческой близостью в отчужденном мире.

Материальным воплощением парадоксальных этих отношений оказывается главный женский персонаж хичкоковских фильмов. Чаще всего это — блондинка, воплощающая в себе подавленное желание. Вот что говорит сам Хичкок в беседе с Трюффо: «А.Х.: Секс на экране тоже должен работать на саспенс. Если он слишком явный, очевидный, саспенса не возникает. Знаете, почему я предпочитаю изысканных блондинок? Потому что истинные леди, скромные жеманницы, в спальне обычно ничем не отличаются от шлюхи. У бедняжки Мэрилин Монро секс был написан прямо на лице, да и Брижит Бардо в этом смысле не более утонченна. Ф.Т.: Иначе говоря, Вас интригует контраст внутреннего огня и внешней холодности? А.Х.: Именно так, наиболее сексуально привлекательными мне кажутся англичанки. На мой взгляд, англичанки, шведки, северные немки и скандинавки гораздо сильнее возбуждают влечение, чем латинянки, итальянки, француженки. Секс не следует афишировать. Английская девица, похожая на школьную учительницу, преображается на заднем сиденье автомобиля. <...> Ф.Т.: ...Ваше отношение к этой сфере льстит женской части аудитории. А.Х.: Тут я должен сказать, что именно женщины решают, какой фильм следует смотреть, и в конце концов выносят окончательный приговор фильму»<sup>7</sup>.

Здесь сказаны очень важные вещи, поскольку речь идет о саспенсе как некотором единстве всего фильма, где блондинка играет серьезную роль. Во-первых, она не просто персонаж, а воплощенное «отношение» (притяжение-отталкивание), она — вариант делёзианского «фундаментального третьего». Она несет в себе неизвестное желание героя, ту тайну, которую он ищет в мире преступления, и через нее проходит вся логика его действий. Лучше всего это продемонстрировано в «Окне во двор», когда прикованный к инвалидной коляске герой Джеймса Стюарта, движимый вуайеристским интересом, открывает для себя в окнах дома напротив то ли реальное, то ли воображаемое убийство, а ухаживающая за ним героиня Грейс Келли становится чем-то вроде марионетки, исполняющей его желания. Но как только она попадает в комнату предполагаемого убийцы, то есть оказывается доступна взгляду Стюарта, то в этой точке и открывается его желание, о котором он не подозревал, пока она была рядом...

Во-вторых, именно женщине отводит Хичкок роль настоящего кинематографического зрителя. В отличие от литературы и истории, созданных в режиме отождествления времени и субъективности и, в свою очередь, создавших маскулинную практику и теорию нарратива, кинематограф оказывается открыт слабым повествованиям — нарративам жела-

ния. И всякий кинозритель в момент просмотра неизбежно претерпевает это становление женщиной, подобно тому как такое же становление претерпевают все главные персонажи-мужчины хичкоковских лент.

Но чтобы претерпевать подобное становление, которое связано со сменой характера чувственности, надо, чтобы женщина была «не вполне человеком», то есть отличалась от сложившегося образа человека с характерным для этого образа перцептивным и коммуникативным аппаратом, чтобы она обладала принципиальной инаковостью, несла в себе нечто пугающее, жуткое. И блондинка именно такова. Она акцептор страхов и желаний героя, сплав холода и магнетизма. В ней есть нечто механистическое, что-то от куклы — чистое действие, случайное и непредсказуемое, странное и не обусловленное никакой внутренней логикой. Это — сама двусмысленность. Короче, в ней есть все то, что зачастую презрительно именуется «женской логикой»: сингулярность события, для которого не существует ни знания, ни понимания, ни предшествующего опыта. В ее действии опыт впервые себя обнаруживает.

По поводу «женской логики» есть анекдот. Женщину спрашивают: какова вероятность, что, выйдя сейчас на улицу, вы встретите динозавра? Она отвечает: одна вторая. На вопрос: почему? — объясняет: либо встречу, либо — нет. Это история о логике событийности и о том типе аффективных нарративов, которые вступают в противоречие с традиционными, теми, что постоянно твердят нам о невозможных («невероятных») «динозаврах», до тех пор пока наконец мы не столкнемся с ними. Математическая вероятность включает в себя модель истории и памяти прошлого опыта. Та невероятность отношений, на которой строятся фильмы Хичкока и которая лежит в основании саспенса, утверждает не силы памяти и истории, а силы забвения и вытеснения. И желание, о котором идет речь, — всегда *желание невозможного, невероятного* (в противном случае оно превращается в потребность).

Таким образом, хичкоковская блондинка располагается на границе миров — мира человеческого и мира преступления, оказываясь своего рода проводником из одного мира в другой. Она — часть саспенса. Она предвещает разрушительное событие, но в ней же сконцентрирована желанность этого разрушения. Она вводит героя в пространство преступления, но и одалживает ему логику действий, отличную от рациональной, позволяя ему спастись, пройдя через испытание, прочтя повествования самой аффективности.

Задача Хичкока как рассказчика не в том, чтобы рассказать «еще одну историю из жизни», а в том, чтобы показать ситуацию, когда «собственный» опыт ничем не может помочь, поскольку по отношению к нему всегда установлена дистанция (чувственная, рациональная, историческая), но когда на помощь приходит «чужой» (неприсваиваемый и, в каком-то смысле, нечеловеческий) опыт. Беньямин пишет, что мудрец — тот, что

может обработать чужой опыт в нечто полезное. Он подмечает: «Речь идет здесь о такой обработке, представлении о которой, скорее всего, может дать поговорка, если воспринимать ее как понятийный знак рассказа. Поговорки можно сравнить с руинами, оставленными на месте старых историй. И как плещ обвивает старые стены, так их окружает мораль»<sup>8</sup>. Но, несмотря на утверждение Беньямина, рассказчик в нашем случае все-таки не является мудрецом, который повествует для многих о том, как надо поступать. Скорее к Хичкоку более применима последняя фраза из беньяминовского эссе: «Рассказчик — это тот человек, в котором праведник встречается с самим собой»<sup>9</sup>.

Действительно, как уже было отмечено, саспенс не просто то, что приводит зрителя в специфическое состояние, но определенным образом актуализует желание в ситуации испытания. И тотальность испытания практически граничит с божественным испытанием. Именно в этом, а не в отдельных религиозных мотивах заключена специфическая секуляризованная теология Хичкока. Саспенс как нарратив не нуждается в словах и предложениях, он открывает нам глаза на иной тип повествования, каковым является молитва. Слова в молитве не значимы, просьба Бога о помощи — почти кощунственна... Молитва — это действие *par excellence*. В ее регулярности и повторе разрывается время обыденного существования и открывается иное измерение времени. Только в нашем мире это уже не общение с Богом, а общность с другими, открытость навстречу другому. Так и действия хичкоковского героя в режиме страх-желание оказываются близки молитве, вырывают его из привычного отчужденного мира, превращая его в марионетку неизвестных ранее сил (возможно, божественных). Несомненно, что вся эта ситуация становится возможной, когда религиозное чувство крайне омирщено, когда сама связь массового популярного кинематографа и молитвы кажется абсурдной. Однако именно молитва выступает своеобразной понятательной схемой, когда мы говорим об ином типе повествования, открываемого именно кинематографом, в котором все прежние нарративы предельно руинизированы и банализированы, а все, что остается, — история «ни о чем», рассказанная самим аффектом.

Не случайно Делёз помещает Хичкока на границе образа-движения и образа-времени, указывая на то, что он имеет дело уже с иным типом времени, с временем событийным, разорванным, гетерогенным и множественным, с временем, в котором прежние повествования оказываются лишь случайными эффектами, но в котором может родиться иной тип повествования, а в его основании лежит образ-саспенс. И образ этот — не нечто, что можно представить, не технологический прием, а именно целое фильма, в котором о себе заявляет иная временность. Саспенс не создается монтажом, но особый тип монтажа им оказывается продиктован. Он не создается «взглядом»: саспенс заставляет самого зрителя мон-

тировать разрозненные элементы фильма (что возвращает нас к некоторым идеям Дзиги Вертова или к дистанционному монтажу Артура Пелешяна). Крупный план в хичкоковском кинематографе — не то, что регулирует взгляд зрителя, но знак в повествовательной конструкции, напоминание о детали, которую следует вмонтировать в целое. Однако в отличие от кинематографа психологического воздействия (примером которого могут служить фильмы Эйзенштейна или Рифеншталь), Хичкок не работает напрямую с восприятием зрителя, не устанавливает никакие режимы зрительской идентификации, но умело превращает зрителя в воспринимающую мембрану, реагирующую на распределение слабых токов аффективности, реагирующую на желания, остающиеся всегда чужими и чуждыми, пока они не рассказаны тебе саспенсом.

## ДАР КЛИШЕ

Современного кинозрителя рассказываемой историей не удивить. Больше того, повторяемость сюжетов и жанровых коллизий стала одной из важных характеристик восприятия кино сегодня. Патрис Леконт во «Вдове с острова Сен-Пьер» (2000) решает на повествование в его чистоте, без всякой претенциозности. Другими словами, фильм режиссерски исполнен так, что мы, зрители, можем не отвлекаться ни на какие формальные приемы, а следовать за рассказом. Однако именно в этом «естественном» состоянии зрителя, располагающего свое восприятие в рамках сюжета и жанра, происходят основные события фильма. Именно фильма, а не истории, о которой он повествует, опираясь на документальные свидетельства из жизни обитателей отдаленного французского острова в середине прошлого века.

На острове расположен военный гарнизон. Жители острова в большинстве — семьи военных, вдовы военных и иммигранты. Мадам Ля (Жюльет Бинош) — жена капитана, коменданта тюрьмы (Даниэль Отей), куда попадает осужденный за убийство и приговоренный к смерти канадский простолудин (Эмир Кустурица).

Не будем пока воспроизводить перипетии отношений между этими тремя персонажами, поскольку слова подобрать для показанных в фильме отношений не так просто. Внедренность сюжетно-жанровых шаблонов в кинематографические образы настолько велика, что слова не заставляют себя ждать. Так, мы произносим слова «любовь», «ревность», а тем более «любовный треугольник», не потому что любовь *есть*, или любовь *такова*, какой мы ее видим в фильме, но совсем по другой причине: любовь — это культурная схема, которой нас долго обучали общество, литература и искусство, а сегодня она сужена до рамок определенных кинематографических жестов. Любовь стала иероглифом. Но точнее сказать так: любовь как романтическое внутреннее переживание имеет сегодня в кинематографе свою форму распознавания. Кино осваивает все более и более тонкие знаки любви. Ныне актерам уже не надо заламывать руки, учащенно дышать, биться в истерику, чтобы изобразить любовь (хотя многие продолжают поступать именно так), достаточно короткого монтажа встретившихся взглядов или определенного размещения двух лиц в кадре, чтобы зритель безошибочно прочел этот знак. Сформированный культурой иероглиф любви — это комбинация подобных знаков, от повествовательных до изобразительных. Мы обучены тому, как выглядят любовь, ревность, сострадание, благородство. Современный зритель знает

эти знаки, считывает их моментально, а порой, когда думает, что чувствует или переживает, то бессознательно воспроизводит эти культурные знаки под маской *самой жизни*.

«Сама жизнь» входит в фильм Леконта как сухая справка из гарнизонного дневника. Эта справка не может себе позволить слова «любовь», поэтому она оказывается точнее зрителя, который моментально, угадывая мелодраматический сюжет, готов заполнить этим иероглифом все образы фильма. Фильм же движется своим чередом в ожидании двух смертей. Первая, заявленная в самом начале: неоспоримое убийство (нарушение закона, которое никто не будет обсуждать или ставить под сомнение), совершаемое персонажем Кустурицы, смертный приговор, отсутствие на острове гильотины и палача, по прибытии которых буква закона должна быть исполнена. Вторая, заявленная до начала в самом названии, а потому присутствующая в фильме менее отчетливо, но тем не менее дающая понять, что мадам Ля и есть та самая вдова, чей муж должен погибнуть.

Движение картины к финалу предполагает ожидание этих смертей, помешать которым может лишь случай. Жанр предполагает, что таким случаем является любовь. Однако Леконт постоянно делает тонкие противожанровые ходы. Он рассыпает перед нами знаки любви, но таким образом, что «любовь» в привычном романтическом смысле слова из них не собирается. Мы видим, что жена капитана и заключенный становятся друг для друга объектом постоянного внимания и притяжения. Это отношение между ними ничем не мотивировано, никак не обусловлено. Оно аффективно. Но этот аффект открытия своего другого имеет в искусстве определенную конвенциональную рамку: любовь... То есть «она хочет его видеть», «она хочет ему помочь», «она не может не думать о нем», «она думает о нем, даже когда целует своего мужа», следовательно, это и есть любовь. Можно сказать, что «Вдова с острова Сен-Пьер» есть последовательный анализ культурных силлогизмов такого рода. И именно недостаточность подобных логических конструкций, формирующих жанры и многие отдельные произведения в целом, составляет основу того, что есть событие этого фильма.

Однако, и это очень важно, Леконт не выступает *против* жанра, но располагается в рамках кинематографического стандарта настолько точно, что эффекты несоответствия проходят словно вторым планом. Мы можем воспринять вводимые этим фильмом различия в наше кинематографическое знание о любви только в том случае, если мы *принимем* все клише и штампы (а шире — знаки), по которым строится восприятие и переживание любви в кино. Иначе говоря, мы обязаны воспринимать этот фильм как фильм о любви, и это является необходимым условием понимания того, что если фильм и о любви, то о такой, для которой так не подходит это слово. Событие фильма в том, что он заново формирует для

нас смысл слова «любовь», слова, которое в фильме не произносится ни разу. Или можно сказать иначе: фильм возвращает нашему восприятию аффект любви в его отделенности от всякого возможного именованья. И даже — от изображения, поскольку не собранные в законченный образ знаки любви выдают себя в качестве частных кинематографических штампов, обманок, на которые ловится зритель, желающий увидеть еще одну историю про любовь.

Но почему следует так настаивать именно на любви? Почему не найти другого именованья для этого странного порыва мадам Ля, который выражается в радости общения с этим неразговорчивым чужестранцем, скупо говорящим по-французски, в прогулках с ним по заснеженному пустынному острову, в обучении его чтению и письму, в работе с ним в оранжерее? Почему именно этот страстный порыв дает нам право говорить о любви, а не, например, отношения мадам Ля с мужем, которые безмятежны и доверительны настолько, что она не скрывает от него ничего; обсуждает с ним возможность побега заключенного, побега, который грозит самому капитану смертной казнью? Так же любовь, или еще одна ее форма, — это и отношение капитана к жене, без капли осуждения, без тени ревности, в принятии любого ее жеста, любого ее желания, в способности всегда встать на ее защиту от молвы и сплетен. Если перед нами и «любовный треугольник», то не драматический, в котором чувства сталкиваются, противоречат, отрицают и уничтожают друг друга, но иной, в котором одно отношение поддерживает и утверждает другое. В такой ситуации, конечно, любовь меняет свой привычный смысл, тот смысл, что придан ей расхожими ценностями (семьи, брака, государства, закона).

Трое противостоят миру готовых мнений, суждений, миру выгоды, пользы, здравого смысла. Они поддерживают друг друга в любви, и это становится для каждого из них символом существования. Они утверждают существование *вопреки* закону (с его справедливыми приговорами), государству (с его чиновниками, доносами, палачами и разнообразными способами принуждения), браку (с его исходным неравноправием). Вопреки любви, понимаемой и как желание обладания другим (присвоения), и даже как желание обладания желанием другого (формула Сартра)<sup>1</sup>. И наконец, вопреки христианской любви тоже, поскольку и она в себе несет замаскированную цель (пользу и ценность) — спасение души. Эти трое действуют против собственной пользы и желания: мадам Ля устраивает брак заключенного с одной из вдов, ее муж соглашается на побег заключенного, зная, что это грозит ему трибуналом, она помогает в побеге, зная, что теряет при этом обоим, но приговоренный отказывается от побега, обрекая себя на смерть, но не желая, чтобы из-за этого пострадал капитан, кроме того, он сам тащит прибывшую на остров гильотину, чтобы заработать деньги для своей новой семьи. Все эти жесты взаимного

благородства даны в фильме крайне сдержанно, почти обыденно. Даже кажется, что для образа благородства кино еще не придумало знаков, хотя это, очевидно, не так. Но так кажется потому, что любовь как кинематографический образ собирается не привычно, из знаков любви, а именно из эпизодов благородства, сделанных, в свою очередь, в обход привычных кинематографических знаков благородства. Действия, совершаемые главными персонажами, имеют своим источником силы, неизвестные нам. «Любовь» и «благородство» в данном случае лишь слова, отсылающие нас к области динамически меняющегося смысла. Этот отклоняющийся смысл едва успевает схватить камера, но все слова и визуальные образы оказываются моментально неточны.

Действия персонажей тщетны. Жесты благородства только усугубляют ситуацию, приближая обе смерти. При этом они не имеют ничего общего с жертвенностью. И капитан, и заключенный, и мадам Ля обладают спокойствием, в котором нельзя усмотреть ни капли обреченности. Они называют себя фаталистами, но *fatum*, которому они следуют, — не предопределенность, а надежда. Бессмысленная и невероятная. Бессмысленная в мире господствующего смысла и невероятная в мире экономики возможностей. Они существуют в другом мире, они открывают это существование друг в друге, оказываясь в негласном сговоре против всех. Они не жертвы, а герои, но не герои психологической драмы (в драме всегда только персонажи), а герои греческой трагедии.

Сегодня мы уже не знаем, что такое греческая трагедия, поскольку разучились мыслить и чувствовать трагически. Наше восприятие, сформированное христианской культурой, сосредоточено на ценности страдания, и, как следствие, трагедия читается драматически, из нее извлекается прежде всего ужас, страх, боль, то есть все негативное, отрицающее жизнь. Между тем еще Ницше обратил внимание на особую трагическую радость, связанную с силами жизни (Дионисом). Для него постепенное превращение трагедии в драму — это возобладание аполлонического начала над дионисийским (представления над аффектом) и победа Сократа над Дионисом (мудрости над героизмом). Когда же мы говорим слова любви, то страсть и порыв моментально находят для себя формы представления. Мы уже знаем, как любить и как переживать, мы обучены этому, для этого аффекта создана система моральных и юридических ограничений, исключая радость трагического, ибо трагическое никак не вписывается в социальный порядок, и, закрепив за трагическим только негативное, культура и государство охраняют себя. Герои же (в греческом смысле) — те смертные, кому позволено нарушить порядок, встать в один ряд с богами, сделать богов, на какой-то миг, зрителями своих жестов, очаровать их. Может быть, катарсис, который мы понимаем сегодня, столь психологически, есть не что иное, как материализация этой радости богов, открываемой трагедией? Это не катарсис сопереживания героям как

людям, но катарсис *fatum'a*, обнаружение анонимных божественных сил, играющих тобой. Любовь, принимаемая как подобная сила, беззаконна и асоциальна.

Динамика двух смертей в фильме Леконта есть следствие любви, для которой нет места в обществе. Такая любовь должна быть уничтожена, ибо она видится как угроза общественному спокойствию, она отрицает один из главных принципов, на которых базируется власть, — «заботу о себе», — она выходит за рамки «я», вторгаясь в сферу отношений между «я» и другим, тех отношений, которые узурпированы властью в виде законов (юридических, моральных, божественных). Можно сказать, что главным персонажем фильма постепенно становится не конкретный человек и не трое людей, а некое сообщество, которое они формируют в отношениях друг с другом. Морис Бланшо называл это «сообществом любовников», такой антисоциальной коммуникацией, в которой *другой* обладает абсолютной привилегией<sup>2</sup>. Это сообщество, основанное не на общности целей, а на страсти, на случайном совмещении сил, которых всегда не хватает, чтобы противостоять, но которые на какой-то миг поддерживают и утверждают друг друга, — такое сообщество является вызовом любому порядку, оно вносит хаос, и оно, будучи радостно-трагическим, само приговаривает своих героев к смерти. В отличие от Бланшо, рассматривающего сообщество любовников прежде всего как *пару* (Тристан и Изольда)<sup>3</sup>, Леконт, вводя третьего, возможно сам того не желая, переносит акцент с любви как страсти на множественный ее характер (дионисийский), когда она не может быть зафиксирована (знанием или представлением) как единая, имеющая только одно направление, одного конкретного другого.

В фильме акцент делается именно на *отношениях* между тремя сообщниками в любви. Так, персонажи Отея и Кустурицы настолько сдержаны в проявлении эмоций, что предстают скорее масками, скрывающими возможные попытки интерпретации их «внутренних» переживаний. Белый конь Отея (слабый знак нездешнего возвышенного) и внешность Кустурицы, выдающая в нем чужака, подсказывают, что они абсолютно другие, каждый из них — «дальний». Пересечением множественных сил «любви к дальнему» становится лицо героини Бинош, на котором позволено проявиться страстям, то есть, в каком-то смысле, присвоить эти страсти, сделать их собственными переживаниями, ускользнуть от трагической радости героизма и — значит — выжить. И кажется, что именно она, выжившая, но потерявшая сообщество, оказывается основной жертвой. Но рассуждать так — значит заново возвращаться в жанр мелодрамы.

Такие возвраты неизбежны, именно они держат внимание зрителя, и, именно возвращаясь, можно заметить те различия, где фильм открывает для нас иное. Большая удача Леконта, что иное не предъявляет себя в качестве замещающей ценности, но оказывается подспудной стратеги-

ей. Так, например, само имя главной героини — мадам Ля — фактически не имя, а анонимность, артикль, говорящий лишь о том, что за этим именем скрывается *женское*. Этот неявный феминистский мотив нельзя недооценивать, поскольку образ любви, формируемый фильмом и выходящий за рамки кинематографически-иероглифического ее образа, о котором мы говорили в самом начале, не имеет достаточной укорененности в нашей культуре, чрезвычайно маскулинно ориентированной. Именно поэтому, в частности, приходится привлекать ницшевское понятие трагедии, чтобы найти хоть какой-то язык для описания этого иного образа любви. Именно поэтому любовь приходится прочитывать через знаки благородства, поскольку благородство в большей степени питается трагедией. Символически мадам Ля (женское мира, воплощающее в себе силы утверждения жизни), несомненно, и есть сама любовь. И в этом смысле она не может быть жертвой, и она не может быть виновной. Она — та самая любовь, которая всегда начинается вне нас, исходит от другого, захватывает другим, заставляет отречься от «я» во имя другого без всякого высокомерия жертвенности. Любовь превращает то, что мы полагаем как жертву, в *дар*.

Фильм Леконта осваивает способы предъявления иного образа любви, — не чувства, испытываемого влюбленными, не того, что производится изнутри «я» («душой»), но как стихии, как случайного совпадения и пересечения множества сил, из которых ни одна не стремится к господству над другими, не стремится именовать себя «настоящей любовью». Захваченность этими силами предполагает отрешение от субъективности, от своего любящего любить «я». Это значит, что смысл любви всякий раз принадлежит другому и доходит до тебя только как дар, получая который, оставаясь с которым наедине осознаешь всю его бессмысленность. Любовь предполагает другого, других, сообщество участвующих в бесконечном акте дарения, захваченности даром, когда уже не имеет значения и смысла то, *что* дарится. И процесс этот столь аффективен именно потому, что он предполагает смерть в самом своем истоке. И легкость этой трагической смерти не столько облачена в культурный траур, сколько отягощена им.

## ЛОЖНЫЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Кульминационный момент фильма Атома Эгояна «Арат» (2002, Канада/Франция). На таможне задержан молодой человек, везущий из Турции коробки с киноплёнкой. По его словам, в коробках — материал для фильма: там запечатлены места, где проходил геноцид армян в 1915 году, в котором погибли и родственники этого юноши, и сотни тысяч его соплеменников. Таможенник не торопится. Завтра он уходит на пенсию. Он подозревает, что в коробках наркотики. Он практически уверен в этом, но, желая продлить свой последний рабочий день, долго выслушивает рассказ об этом «исторически забытом» событии, память о котором передается от родителей к детям, от одного поколения армян к другому, прекрасно понимая, что рассказ этот — лишь завеса, прикрытие, «легенда» контрабандиста. И вот он, маленький человек благополучного мира и благополучного времени, у которого очень тяжелые отношения с собственным сыном, в конце концов, предлагает выключить свет, чтобы не засветить пленку, и открыть коробки. Свет погашен, и в темноте он спрашивает юношу: «Вы по-прежнему утверждаете, что говорите мне правду?» На что тот, до этого уже несколько раз пойманный опытным таможенником на лжи, отвечает: «*Все, что я рассказал, абсолютная правда*».

Это не только кульминация фильма. Это судьба повествования, участь нарратива, балансирующего на грани «правды» и «легенды»; различие между которыми неминуемо стерто. Юноша отвечает на вопрос, касающийся наркотиков? Или он отвечает на вопрос о геноциде? Эта двусмысленность, сохраненная в фильме, проявляет двуликий характер повествования, где вымысел необходим, чтобы говорить правду, а вера в рассказываемое, чтобы заставить другого поверить в вымысел. Можно сказать, что «правда» — всегда оказывается неким образом, которому недостает повествования, недостает собственной истории, поскольку «правда» никогда не бывает личной. Ей нужен свидетель. Повествование, художественное или историческое, вербует таких свидетелей, рассказчиков, верящих в рассказываемое.

Ужас геноцида и Холокоста состоит не только в том, что «это было», но и в том, что *это* неизбежно становится рассказом, а значит, вымыслом в том числе.

Когда Лиотар говорил, что после Освенцима невозможны мета-нарративы (христианство, искусство, философия, история и т.п.), то мы можем это понимать не только как кризис легитимации больших теорий вследствие того чудовищного тупика, к которому они привели, но также



и по-другому: в событии Освенцима максимально обнажен момент эмпирического сопротивления воображению. Но когда невообразимое явление, что же мы имеем в результате в качестве образа? Похоже, что это именно вымысел, составной частью которого является непредставимое, неизбежность забвения или слепота. Парадокс в том, что об этом нельзя думать, мыслить, говорить по-прежнему, подключая воображение и образы-представления, но и другого способа нет. Ведь даже когда Адорно или Лиотар говорят об Освенциме, то невольно используют это событие как метафору, то есть переводят его в плоскость поэтически и исторически возвышенного повествования: то, что превышает возможности нашего воображения, но при этом, взывая к осмыслению, переосмыслению и сопротивлению, оказывается целесообразным в своей чудовищной нецелесообразности. Этот странный момент «важности» и «нужности» катастрофы почти непреодолим, сопротивление повествованию со стороны «памяти» оказывается крайне слабым и в конце концов ориентируется на приемы самого повествования. Документ молчит, пока через них не начинает говорить кузнецовский «Бабий Яр» или солженицынский «Архипелаг ГУЛАГ», пока «правда» не находит для себя такие коммуникативные фигуры наррации (и «вымысла»), в которых мы уверяемся, что «все, что было рассказано, — абсолютная правда». Сегодня уже можно говорить о том, что своеобразным «документом» Холокоста становится «Список Шиндлера», а Второй мировой войны — «Спасение рядового Райана». Кинематограф предлагает образы, которые воздействуют сильнее, чем документы, и сильнее, чем литература, на них основанная. (И потому фраза Никиты Михалкова, что Спилберг отобрал своим фильмом о рядовом Райане у нас победу в войне, выглядит вполне справедливой. Она исходит не из истины исторического метанарратива, а из малой истины коллективного аффекта, порожденного кинообразом.)

Образы кинематографа «свидетельствуют» аффективно. Но это оказывается возможным лишь при определенных условиях. Одно из них — вымысел.

Всякий нарратив основан на подражании. И вымысел постоянно являет себя в несоответствии объекту подражания. При этом неважно, вымышленный рассказ или исторический, претендующий на некую «истину фактов». Именно этим он вовлекает зрителя, отсылкой к формам времени и субъективности, то есть к тому, с чем можно отождествиться или — «узнать правду» (и в смысле острающего приема «узнавания» и в смысле «знания»). Вымысел сопутствует повествованию, но сегодня во многом благодаря образам кинематографа, на первый план выходит другая зависимость: повествование (сколь угодно «правдивое») становится частью вымысла.

Есть в кинообразе нечто дополнительное, что не может быть поглощено поэтическим и историческим языком (а возможно, и вообще

противостоит лингвистически понятому языку). Это то, что оказывается способно удерживать в коммуникативном аффекте момент непредставимого и невообразимого. Всякий перевод подобного аффекта в план языка повествования формирует либо «метанарратив» (стремящийся быть высказыванием-для-всех), либо «вымысел» (образ без представления).

Первый вариант мы наблюдаем постоянно, когда, например, история уничтожения евреев и антисемитизм становятся частью современной политики, а Холокост превращается в популярный сюжет (который, будучи выбран темой фильма, делает этот фильм претендентом на главные призы главных фестивалей). Это пример очень показательный и слишком громкий. К нему мы еще вернемся, а пока обратим внимание на второй вариант, который отсылает нас к повествованиям почти невидимым, но имеющим схожую судьбу.

Очень показателен в этом смысле один из фильмов Катрин Брейя «Узкий пролив» (2001). Это камерная картина, сюжетом которой является почти банальная история: женщина средних лет знакомится на пароме с несовершеннолетним юношей, соблазняет его и бросает по их прибытии в пункт назначения. Однако фильм Брейя не об этом. Скорее это фильм о «вымышленном повествовании», о соблазнении рассказом. Речь является главным элементом фильма, причем не просто речь, а именно наррация. Но не та, которую мы можем связать с фабулой, а наррация как аттракцион, как то, что вовлекает в неменьшей степени, чем изображение. Героиня на протяжении всего фильма рассказывает историю своей жизни и вытекающую из нее историю своего отношения к мужчинам. Сначала — в кафе, где герои случайно знакомятся, затем, не прерывая беседы, они перемещаются в duty free shop, затем она держит долгий монолог уже в баре на пароме, не перестает рассказывать и во время их секса у нее в каюте. Эта речь очень напоминает «внутренний монолог» героини другого фильма Брейя «Романс», она во многом построена на феминистских клише, в которых рассказывается о действиях и поступках мужчин, унижающих женщину, не принимающих ее в расчет. Но если в «Романсе» Брейя сосредоточена в основном на «взгляде», который остается мужским, несмотря на весь феминизм закадровой речи, то в «Узком проливе» предметом анализа становится уже сама речь.

В речи героини «Узкого пролива» соединены феминистские мотивы, которые в традиционном контексте выглядят ее субъективным *вымышленным рассказом*, и «факты жизни» (неудачный брак, жестокий и властный муж, который ее бросил и из-за которого она теперь не имеет детей и т.д.), своего рода рассказ «исторический». Финал фильма, когда влюбленный мальчик, вовлеченный в повествование, ставший свидетелем и соучастником истории, видит, что героиню встречают заботливый муж и ребенок, может показаться простой перипетией, но функция его оказывается более сложной.

Подобный сюжетный поворот в кино и вправду не нов. Достаточно вспомнить многие фильмы, когда используется прием «разоблачения сна», особо любимый Бунюэлем, а фильм Ланга «Женщина в окне» построен на нем целиком. Другой пример введения дополнительного ложного повествования — структура «фильм в фильме», позволяющая ввести эпизоды, фальсифицирующие главное повествование. Однако интересней всего сравнить «Узкий пролив» с американской картиной «Обычные подозреваемые» (реж. Б. Сингер), где в финале также разоблачается рассказываемая история, но с той разницей, что всю эту историю зритель *видел*, то есть был непосредственным зрителем вымысла. Несомненно, что финальный сюжетный поворот оказывается в этом случае более эффективным, но как раз из-за дублирования изображением речи теряется различие, принципиальное для Брейя, — между фабулой и повествованием. В американском фильме они оказываются совмещены, что делает вымысел всего лишь трюком, лишая его того самостоятельного значения, которое позволяет ощутить присутствие неизобразимого в кинообразе. Финал «Узкого пролива» выводит вымысел на первый план, подобно тому как на первом плане в фильме располагается речь, а не изображение. Это еще более подчеркивает единственный эпизод картины, когда женщина умолкает. Герои сидят за столом в баре, камера фиксирует их молчание, зритель ждет продолжения рассказа, а на заднем плане вне фокуса дает представление иллюзионист. Повествование в кино оказывается столь же привлекательно, как и цирковое представление. Финал демонстрирует не только как разрушается идентификация, сформированная рассказом, но прежде всего как представление и образ расходятся, а весь рассказ оказывается частью иного образа, кинематографического, в котором вымысел обладает большей самостоятельностью, чем видимое и воображаемое.

У Брейя фактически мы обнаруживаем по крайней мере два феминизма. Один — феминизм в речи, тот, который вовлекает в повествование, оказываясь «вымыслом». Это — уже сформировавшийся «культурный» феминизм, осваивающий разные языки, fiction, набор современных гендерных стереотипов и шаблонов. Такой феминизм давно стал одной из властных стратегий современного общества. Другой же феминизм менее акцентирован. А иначе и быть не может, поскольку он — феминизм действия, этика прахi's'a, который не может найти «своей» речи, «своего» повествования. Он проявляет себя в косвенном указании на источник власти, каковым в фильме оказывается именно женщина с ее феминистским рассказом. Такой феминизм действия молчалив и слеп, он заключен лишь в поступке, в котором ты готов отказаться от «своей истории» (в пользу *другого*), обнаружить способность к слабости, к «становлению женщиной», способность влюбиться и проиграть.

Позиция рассказчика лишает подобной возможности, поскольку через неизбежно сопутствующие любому рассказу вымыслы создается

пространство вовлечения, властное поле. Такая позиция требует изначальной идентификации, когда, «женщина» ты или «еврей», определяется через самоименование, а не через поступок. Ведь только обретая момент самотождественности, момент, в котором ключевым оказывается фигура идентификации, фактически перестаешь быть меньшинством, а становишься рассказчиком, невольно участвующим в дискурсе феминизма, в его политической стратегии. Таким образом, «феминизм» сегодня еще более сужается, отсылая нас уже не только к полу, и даже не к социальной роли (гендеру) женщины, а указывая на способность быть иным (претерпевать моменты *становления другим*), ускользая от самых прихотливых стратегий господства.

Однако проблема превращения феминизма в политический дискурс куда менее драматична, чем одна только тема Холокоста, хотя и в том и в другом случае мы фактически имеем одну и ту же схему: жертва использует свой статус жертвы в собственных целях, извлекая из этого определенную выгоду. Почему именно Освенцим становится ключевой метафорой для философов, размышляющих о современности, даже если они и пытаются придать ей универсальное звучание? Ведь Освенцим, как известно, тот лагерь, который стал ключевым в повествовании о Холокосте, повествовании, в котором слово holocaust (*греч.* — «всесожжение») отождествилось именно с уничтожением евреев, став единственным, именуемым Холокост. Мы не будем здесь обсуждать достаточно сложную тему о еврейском Холокосте как части политики современного мира, обратим лишь внимание, что, будучи переведенным в режим «большого повествования», претендующего на метанаррацию, Холокост становится политическим повествованием и потому с неизбежностью встречает критику, обвиняющую его в преднамеренности вымысла, и втягивается в бесконечную тяжбу аргументов «за» и «против» (обсуждение их не входит в задачу этой статьи). Так происходит в том числе и потому, что образ символической жертвы, с которой отождествились «евреи», апроприировав понятие Холокоста, сильнее и больше любого повествования. В этой избыточности образа и есть тот самый предзаданный *вымысел*, располагающийся за пределами представления, за пределами каждого конкретного рассказа и документа. Понятно, что это «вымысел» вовсе не потому, что не было катастрофы уничтожения еврейского народа во время войны, а по совершенно иной причине — трагедия и повествование о трагедии разошлись, повествование стало частью идеологии, а «образ жертвы» — одной из ее дискурсивных стратегий. Поэтика Холокоста создает идеологию «главной жертвы», наделяя одну нацию таким особым значением, в котором «еврей» перестает быть «меньшинством», а становится абстрактным этическим понятием<sup>1</sup>. И в этом смысле можно сказать: нельзя быть евреем после того, как Освенцим стал метафорой. Возможно ли играть роль жертвы, а тем более «лучшей из жертв»? Допустима ли вообще «конкуренция»

геноцидов? Однако, надо признать, сегодня любое повествование о геноциде попадает в пространство, структурированное Холокостом, в совершенно неуместную и нелепую ситуацию состязания.

Когда Эгоян избирает темой своей ленты геноцид армян, то он волей-неволей сталкивается со всеми проблемами, о которых было сказано. Вопрос «как рассказать о геноциде, не превращая его в вымысел?», возможно, ключевой для фильма «Арарат». И Эгоян выбирает самый сложный путь, — он показывает *как*, какими способами, обретая речь, становясь повествованием, событие превращается в вымысел.

В фильме мы имеем несколько взаимно пересекающихся историй, каждая из которых касается событий 1915 года, но рассказывается из нынешнего дня, людьми, озабоченными сегодняшними делами и проблемами. Режиссер, которого играет Шарль Азнавур, снимает фильм о геноциде. Его дочь, искусствовед, читает лекции о судьбе армянского художника-эмигранта, пережившего геноцид. Жених ее дочери, уже упоминавшийся контрабандист, рассказывает о геноциде таможеннику. В каждом случае повествование обнаруживает ту границу, за которой начинается его неуместность. Мы видим режиссера на съемках, среди декораций и актеров, изображающих привычное голливудское насилие, а затем — на премьере, среди буржуазной публики, где роскошные дамы в бриллиантах утирают мелодраматические слезы. Искусствовед тщетно пытается ввести рассказ о пережитых художником бедствиях в интерпретацию его картины. И наконец, юноша на таможне использует рассказ о геноциде (становящийся «дискурсом жертвы») как стратегию обмана. И только в серии этих по-разному фальсифицирующих событие нарративов возникает образ события как условие возникновения самих этих нарративов. У этого образа нет языка и нет изображения, он весь — в разорванной коммуникации, в которой через этот коммуникативный образ-аффект геноцида возникает некая общность, сообщество, держащееся именно такого этического основания. Армяне ли это? Если да, то только те, кто знает, как молчать о геноциде или, точнее, говорить о нем, не становясь жертвой. Но таким «армянином» будет всякий, кто готов разделить с другими не истину этого геноцида, а именно его вымысел, его неизбежно фальсифицированный образ.

Эгоян завершает «Арарат» моральным парадоксом (сродни финалу другого его фильма — «Славное будущее»). Таможенник, будучи и зануда, обнаружив наркотики, тем не менее отпускает преступника. Нам не объяснено почему, но, конечно, не из-за сочувствия к армянам. Просто жест таможенника — единственное этическое действие (момент *становления другим*) среди множества «моральных» повествований, поступок, в котором мир получает шанс измениться. Перестать быть заложником войны вымыслов.

## В ПУСТЫНЯХ ЕВРОПЫ

Фильм Микеланджело Антониони «Приключение» (1960) начинается как детектив: на яхте пропадает девушка, и двое героев отправляются на ее поиски. Привычка к повествовательным и жанровым конструкциям требует расследования, дополнительных перипетий в сюжете, однако на протяжении двух часов, которые длится картина, ничего похожего не произойдет. В течение этого времени пустого ожидания действия постепенно становится понятным, что исчезновение девушки не элемент повествования, а его *смысл*. Мы хотим продолжения рассказа о поисках девушки, но история, оказывается, не о девушке, а об *исчезновении* и даже об *отсутствии*. Позже история утраты, исчезновения реальности, сохранившей свой след только на фотопленке, будет воспроизведена Антониони еще раз в фильме «Blow up» («Фотоувеличение», 1966). Здесь смысл повествования будет акцентирован более прямо, и, как следствие, детектив, пусть даже и в почти абсурдном его варианте, воскреснет заново. Но и в том и в другом случае жанровые ожидания оказываются обманом, и все, что происходит на экране, происходит в некоторой пустоте.

Когда-то один из критиков журнала «Кайе дю синема» заметил, что Антониони начинает свои фильмы с того самого места, на котором другие их обычно заканчивают. Сам режиссер часто говорил, что любит продолжать снимать актеров, когда сцена ими уже отыграна. Тогда камера фиксирует естественный момент растерянности и опустошенности, который затем становится главным содержанием картины.

И вправду, происходящее в фильмах Антониони трудно пересказывать, поскольку создается ощущение удивительного вакуума событий. Его герои не действуют, а скорее располагаются в потоке медленно текущего времени, обволакивающего их, сковывающего, не позволяющего совершить элементарное действие. Все движения, даже самые привычные, кажутся какими-то обреченными. Его камера, одна из наиболее пристальных и внимательных в истории кинематографа, готова бесконечно следить за тем, что *не* происходит на экране. И нам, зрителям, привыкшим к первостепенной важности человека в кадре, такая трансформация кинематографического зрения кажется отсутствием действия.

Однако, думаю, не ошибусь, если предположу, что не своей особой манерой прославился Антониони, как и не своими открытиями в области киноязыка. И хотя последние трудно оспорить, но они уже давно настолько обыденны для современной режиссуры, что никто и не вспоминает об истоках. Конечно, есть режиссеры, не менее тонко, чем он,

использующие медленный ритм и статичное изображение, есть и более виртуозные мастера долгого и непрерывного движения камеры (плана-эпизода). То же можно сказать и о новаторской работе Антониони со звуком и цветом: для него не принципиально первенство. Все эти открытия — лишь технология, которую он невероятно обогатил, но по-настоящему уникален он не этим.

Можно сказать, что Антониони — тот режиссер, который, несмотря на весь свой интерес к технике и к формальным приемам, был один из тех, кто нашел хрупкую связь образа и времени, когда о проблемах не надо говорить, и даже не надо их показывать, они словно запаяны в любовь, самое случайное изображение.

Антониони — режиссер эпохи шестидесятых. И шестидесятые — те годы, образ которых он схватил, как никто другой. Причем это не столько визуальный образ, сколько именно то особое напряжение, составлявшее невысказываемый смысл той эпохи. И хотя он начал снимать намного раньше, еще в муссолиниевской Италии в годы войны, делая документальные короткометражки из жизни бедноты (что само по себе уже было формой сопротивления), но по-настоящему кинематограф Антониони нашел себя именно в духе шестидесятых годов. В этом особом духе противостояния буржуазному обществу, в критике его видимого благополучия.

Фильм «Приключение», вышедший в 1960 году, и последовавшие за ним «Ночь» (1961) и «Затмение» (1962) сделали Антониони одним из самых знаменитых режиссеров. В этих фильмах он довел до стилистической точности свой образ, описать который крайне сложно, поскольку он нетехнологичен и напрямую связан с особым типом социальности. Если попытаться приблизиться к нему, то можно сказать, что перед нами не просто некий тип выражения (и выразительности), а именно попытка мыслить кинематографом, мыслить через логику ощущений, для которой и нашей чувственности недостаточно. Кажется, что для Антониони вовсе не существует разделения на чувственность и мышление. Его образ устроен так, что если мы готовы его воспринять, то, значит, вынуждены им мыслить.

Таков знаменитый последний кадр «Приключения», вызвавший в свое время множество толкований и споров: половину изображения занимает стена, другую — виднеющийся вдалеке вулкан Этна. (Многие критики связали этот образ с двойственностью мира, поделенного на мужское и женское, сам же Антониони никогда не спорил с подобными интерпретациями, постоянно цитируя при этом Пиранделло, отвечавшего на вопросы о смысле того или иного эпизода, что он «всего лишь автор».) То же можно сказать и о финале «Затмения», когда мы видим все те улицы и площади города, где разыгрывались отношения между героями Алена Делона и Моники Витти, но уже без них, покинутые, оставленные, без всякого человеческого присутствия. Столь же важен и проход

Жанны Моро по пустырям и стройкам в «Ночи», где мир повседневного труда дан обезличенным и отчужденным.

Тема отчуждения долгое время казалась чуть ли не главной в творчестве Антониони, но, глядя на его фильмы из сегодняшнего дня, убеждаешься, что это лишь один из мотивов, и слово «некоммуникабельность» как обозначение основного смысла трилогии выглядит уже не столь убедительно. Сегодня, когда и в практике и в теории кино очень сильны феминистские тенденции, очевидным кажется то, что актрисы Антониони от Лючии Боze (в «Хронике одной любви», 1950) до Моники Витти (сыгравшей в четырех его фильмах) — не просто женщины, но нечто большее, само воплощение утерянного обществом эротизма, в котором заключено не только и не столько сексуальное желание, сколько первичное желание другого, открытость другому, стремление к коммуникации. Это подспудное желание не может реализоваться в мире труда и денег, поэтому женщина в фильмах Антониони становится неким невротическим знаком, напоминающим о бывшей когда-то общности, о жизни среди людей. Мужчина же утверждает собой безличный мир труда, куда он либо включен как механизм, либо переживает свою невключенность, равную для него нереализованности. Только будучи выброшенными из ситуации производства и потребления, антониониевские мужчины обретают вдруг способность коммуницировать, но при этом они оказываются крайне невротизированы, то есть, в каком-то смысле, претерпевают становление женщиной. В творческом кризисе находятся архитектор в «Приключении», писатель в «Ночи», журналист в «Профессия: репортер» (1974), режиссер в «Идентификации женщины» (1982), и кризис заставляет их быть временно праздными, остроящая этим вынужденным бездействием мир, где господствует ценность трудового усилия.

Герои Антониони путешествуют по странным ландшафтам, которые пустынные и безжизненные, даже несмотря на присутствие в кадре людей. Эти пространства, снятые почти документально, почти обыденно, словно лишены чего-то главного, чего-то, что делает их человекомерными. Но, как это ни странно, «человеческое» оказывается для нас связано именно с работой и производством. Парадокс, вскрываемый образами Антониони, заключается в том, что мы не можем мыслить человека сегодня вне его включенности в систему потребления. А потому функционирование денег оказывается более «теплым» кинематографическим образом, чем двое растерянных людей, столкнувшихся с тем, что для любви (и коммуникации) ценность труда отсутствует. Опустошенные пространства и лакуны остановленного времени — эффекты не столько некоммуникабельности, сколько открытой заново коммуникации, возможной новой общности, задающей иные ценности, а значит, и иной порядок времени.

У Антониони, как уже было сказано, всегда есть эпизоды такой концентрации образа, в которых порождаемый смысл явно превышает

возможность его восприятия. В знаменитой сцене на бирже из «Затмения» как раз схвачено отношение со временем, открывающее нам другой уровень социальности, а именно ту протосоциальность коммуникации, которая несет в себе уже иные ценности: объявленная минута молчания заставляет биржу замереть в невыносимом ожидании, все ждут только одного — продолжения деятельности, участия в обороте денег. Короткое прерывание работы отлаженного обществом механизма открывает время жизни, с которым человек не знает что делать. Он оказывается в этом времени, как в пустыне, где надо либо выживать, либо ждать откровения. Это ощущение роднит многих режиссеров-современников Антониони. И если Бергман и Брессон, каждый по-своему, ориентированы на откровение, то «выживание» Антониони ближе Годару и Пазолини, с их левизной, с их критикой западного общества. Роднит Антониони с ними и общая приверженность идеям и кинематографу Дзиги Вертова. И пожалуй, он один вплотную подошел к самой главной идее Вертова — найти через кинематографическую технологию возможность новой чувственности и новой общности. Но если для Вертова этой общностью был грядущий коммунизм, то у Антониони все намного скромнее, для него это — общность людей, лишенных обществом ощущения жизни, социально разобщенных, не могущих найти свое место в мире, бесцельно блуждающих, потерявших идентификацию. Настоящие герои фильмов Антониони — не люди, и не вещи, и не пространства, а именно несформированные, но возможные сообщества. Все эти сообщества протосоциальны. Это — женщины и неудачники, разочарованные и депрессивные, ленивые и праздные, и все — бессильные бунтари. В них главное — желание социальности, желание обрести общность в мире, где все разобщает.

В отличие от критики марксистского толка, фильмы Антониони выглядят не столь разрушительными; хотя в чем-то его позиция более радикальна (она куда ближе к ницшеанской критике ценностей): ведь главный его упрек обществу состоит в том, что оно утратило эротизм общности (не случайно его герои выглядят молчаливыми, а их реплики не находят друг друга, поскольку язык — еще одна из фиктивных ценностей, еще одна сцена для торжества идеологий). Подспудное желание нового, воображаемого сообщества породило тот самый дух шестидесятых с его особым социальным пафосом, приведший к парижским баррикадам 68-го года, Вудстоку, пражским событиям. Антониони был предельно открыт тем ценностям, которые несли с собой хиппи и битники, новые троцкисты, французские маоисты и чешские антикоммунисты. В фильмах «Blow up» («Фотоувеличение», 1966) и сделанном в США «Забриски поинт» (1969) это нашло непосредственное воплощение. Они были не просто приняты протестующей молодежью, а приняты как «свои» (ныне это называется «культовый фильм», то есть фильм для малой общности).

Антониони зачастую причисляют к авторскому кино, что кажется само собой разумеющимся. Действительно, кто же он, как не автор? Но я полагаю, что он «всего лишь автор». В нем нет ни интеллектуального снобизма, ни высокомерия. Все, что делает его автором, это — кинематографическая позиция, в которой он последователен и упрям. Он постоянно ищет то пластическое высказывание (образ), которое бы преодолело деньги, технологию и язык. Он постоянно выходит на уровень ценностей, где визуальная метафора неизбежно теряет свою поэтичность, становится «охлажденной», чуждой языку, но открывает возможность для того измененного строя мысли, субъектом которого уже является грядущая общность.

Многие сцены из антониониевских фильмов давно уже стали кинематографическими клише именно потому, что они не столько отточенные метафоры (как полагают многие исследователи его творчества), сколько схемы или те элементы мышления в образе, где гетерогенная общность опознает себя. Так, поцелуй через стекло Делона и Витти в «Затмении», или разоблачающая (и женщин, и видимую реальность) фотокамера Дэвида Хеммингса в «Blow up», или взрыв виллы в «Забриски поинт» — все это больше, чем просто изображения на пленке. В этих, как и многих других сценах, есть та открытость, прозрачность и избыточность смысла, когда зрителю ничего не надо понимать, когда все предельно ясно, но достигнутая ясность и даже буквальность порождают неожиданный эффект — мы не готовы к смыслу, мы готовы лишь к тому, чтобы свести это прямое высказывание к поэтизму, растиражировав его в качестве еще одной кинематографической метафоры. И этот эффект понятен и предсказуем, ведь предъявленная мысль (не важно где, в философском тексте или в фильме) всегда пугает, поскольку критически затрагивает те ценности, с которыми мы сжились настолько, что они уже кажутся вечными.

## ВЕЧНОЕ ОЖИДАНИЕ

Если мы возьмем сюжет фильма «Человечность» (реж. Б. Дюмон, 1999), то он окажется крайне банальным. В некоем провинциальном городке на севере Франции совершается изнасилование и убийство девочки. На протяжении фильма местный полицейский по имени Фараон участвует в расследовании этого убийства. В конце концов выясняется, что убийца — его сосед и приятель. Фараон берет вину на себя. Конеч фильма.

Этот пересказ сюжета сколь юмористичен в своем несоответствии тому, что происходит на экране, столь и неточен сам по себе, поскольку он отсылает к некоторому жанру детективного расследования, который никак не может состояться в течение фильма. Более того, сама привязка к жанру, к вопросу «кто убийца?» теряет всякий смысл, поскольку замедленный ритм фильма и его изобразительная специфика таковы, что естественное для заданного жанра ожидание конкретного действия (поиска ответа на вопрос об убийце и насильнике) сменяется ожиданием действия как такового, *чистым ожиданием*.

Перед нами не просто замедление повествования, не просто отсутствие действий, а нечто иное. Повествование движется, но как-то иначе, постоянно не соприкасаясь с предполагаемым жанровым развитием, действия происходят, но не те, которые могут что-либо подсказать в разгадке убийства. Вопрос, который в рамках киножанра читается как вопрос о персонаже-убийце, постепенно теряет какой-либо смысл. Ответ, даваемый в конце фильма, настолько случаен и необедителен, что еще более подчеркивает неуместность самой жанровой коллизии. Нормальный зритель не может быть удовлетворен, так как «норма» требует соблюдения законов жанра, правил повествования, легко прочитываемых шаблонов, с помощью которых картина захватывает наше восприятие. С точки зрения «нормы» «Человечность» — бесчеловечное кино. Это было бы так, если бы не одно «но». Перед нами не просто еще один из многих фильмов об убийце-маньяке, но фильм, переводящий отношение к убийце-маньяку в совсем иную плоскость: безумие маньяка не есть нечто, что мы можем зафиксировать спокойным нейтральным взглядом в качестве некоторого распознаваемого нами образа-представления, а тем более в рамках жанров, поставляющих нам целый набор подобных образов. Безумие вообще не есть нечто, что может быть зафиксировано, исходя из самодостаточной «нормальности» собственного «я». Безумие как объект имеет множество языков описания. Но является ли оно объектом? И если

нет, то каков тот язык, с помощью которого оно коммуницирует с нами? И не являемся ли мы сами, в своей нормальности, носителями этого исключенного языка? В этом смысле безумие столь же случайно, как случаен результат невидимого расследования в фильме.

Остановимся все-таки на том, что зритель «видит» в этой ленте. На протяжении двух с половиной часов, что длится «Человечность», можно с уверенностью сказать лишь о двух-трех кадрах, видимость которых вопиюща. Во-первых, крупный шокирующий план изнасилованной девочки в самом начале картины, во-вторых, крупный план (на грани непристойности) женского влагилица (жены приятеля Фараона). И, возможно, откровенно снятая сцена совокупления приятеля с женой, за которой наблюдает Фараон. Эти сцены, при всей их двусмысленности, носят по крайней мере явно аттрактивный характер. Все остальное — не просто неаттрактивно, но даже намеренно создает эффект особой изобразительной и повествовательной пустоты, с которой очень трудно свыкнуться. *Кто* обитатель этого пространства, которое для нас является как эффект пустоты? *Что* требуется от нашего восприятия для того, чтобы эта пустота обрела собственную драматургию в рамках фильма? Нам требуется принять безумие в качестве *абсолютно человеческого*. Это очень непросто. И со всей сложностью подобной задачи пытается справиться Дюмон в своем фильме.

Кажется, что это неоспоримо: человек может быть безумен. Кажется, что в прошлом остались все попытки уничтожения умалишенных ради «очищения расы». Дело, однако, обстоит гораздо сложнее. Мы, признавая этику гуманизма, располагаясь «внутри» ее, используя риторические фигуры гуманизма, привычно утверждаем: человек, даже будучи ненормальным, умалишенным, маньяком, убийцей, тем не менее остается человеком, и на него распространяются все *права* человека. Человечность понимается как способность снисхождения к безумию, прощение и лечение, установление для безумных резерваций, в которых они могут существовать, не мешая «нормальным» людям. Так или иначе, получается, что шизофреник, психотик, а уж тем паче маньяк все-таки обладают в рамках такой логики некоторой недостаточностью. И это можно без преувеличения назвать недостаточностью человеческого. Сталкиваясь с безумием, несмотря на все риторические фигуры гуманизма, мы не в силах сопротивляться «нечеловеческому» в безумии, то есть чему-то такому, что ставит под сомнение нашу этику.

Несмотря на все объяснения врачей, безумие есть нечто большее, чем только болезнь. От безумия исходит угроза, с которой не справляется никакой гуманизм. Когда в фильме камера концентрируется на трупе, когда долгий показ распахнутого влагилица превышает нашу способность воспринимать эти кадры «естественно», когда, даже при осознании всей условности киноизображения, нас не покидает чувство неуместности и

избыточности увиденного, именно тогда мы оказываемся на границе «нормы» восприятия, и нам достаточно еще чего-то совсем незначительного, чтобы ощутить саму возможность *такого* (безумного) взгляда, взгляда, которым мы не смотрим.

Дюмон дает нам время, чтобы мы могли освоиться в мире, где эти два шокирующих кадра уже не есть эпатаж или провокация, но включены в череду навязчивых образов, образов, про которые мы ничего не знаем, поскольку они принадлежат не нашему видению, а нашему «возможному» безумию. *Возможность безумия* — это не просто возможность утратить «я» в состоянии психической болезни. Возможность безумия — присутствие в мире взгляда, соприкосновение с которым для нас невыносимо, а потому и игнорируемо нами, избегаемо или нормализуемо. В этом взгляде для нас заключен предел человеческого.

Дюмон дает нам время. Он готов ждать, пока мы не перестанем думать об убийце, пока мы не потеряем ощущение жанра, пока действие для нас не станет чем-то несущественным. Он готов ждать, пока мы не освоим те правила, по которым устроено изображение в этом фильме. Однако эта «устроенность» изображения крайне ненавязчива — мы должны быть готовы к смене восприятия. Мы должны быть готовы к этому, несмотря на то что нам эту смену восприятия никак не навязывают. Дюмон готов ждать, пока вопрос «кто субъект этого взгляда?» обнаружит себя в самом опыте восприятия изображения.

В чем же особенность этого изображения? Описать это крайне трудно, однако очевидно то, что уже сам облик Фараона, его мимика и пластика свидетельствуют о странности этого персонажа. И даже объяснение, что у Фараона погибли жена и сын, как недвусмысленный намек на помешательство героя, мало что добавляет к той атмосфере тихого безумия, которая заполняет изображение. Но это тихое безумие кадров только окрашивается поведением Фараона, добавляя изобразительному строю фильма некоторые обертоны. Принципиальны сами долгие планы, число которых предельно ограничено, в которых нет никаких лишних людей и предметов, которые повторяются в одних и тех же ракурсах, в которых сама природа замерла, словно упорядоченная декорация, и в которых не происходит ничего настолько, что, кажется, зритель готов ощутить даже отсутствие пыли. В этом изображении нет ни пыли, ни ветра, ни воздуха настолько, что в конце концов взгляд вынужден находить хоть что-то для своего оправдания. Наш взгляд хочет участвовать в действии, поскольку именно действие формирует «нормальное» «я», или, что то же самое, искусственно сконструированное, социализированное «я». В фильме максимально ослаблено действие, максимально ослаблена изобразительность, когда даже физическая реальность в ее кинематографическом воспроизведении предстает пустой, бессодержательной, являющейся одним из фантомов взгляда, который, ожидается, мы (зрители)

разделим... с кем? С Фараоном? Пожалуй, такой ответ — лишь первое приближение к основной задаче фильма.

Вернемся опять к пустоте изображенного. Пустота — ощущение, которое сигнализирует, что пространство устроено иначе, наполнено иными вещами, и действия в нем не те, которые мы знаем как действия наших «я». Может быть, само время бесцельного ожидания является вещью в этом пространстве? Может, скука повторов, интерьеров, пейзажей и лиц формирует (деформирует) такое действие, которое уже не контролируется никаким «я»? Вот в очередной раз в кадре стерильная кухня, в очередной раз на том же месте сидит Фараон. Композиция уже не требует времени восприятия, она — та же. Я замечаю (другое «я» заметит что-то другое), что одна из кухонных плиток на заднем плане приклеена слегка неровно. Эта неровность становится аффективной в порядке пустоты. На стерильной дороге, по которой идет герой, лежит один камешек. Один маленький камешек, только один. Он явно лишний в этом порядке пустоты. Детали, которые ранее были незначимыми, а потому невидимыми, обретают неясный аффективный смысл. Они даже шокируют. И можно уже предположить мир, где эти шоки равнозначны с теми кадрами, которые были для нас «естественно непристойными». И мы можем это не только предположить, но и *увидеть*, если найдем *место* для этого взгляда, таящего в себе угрозу безумия.

*Кто смотрит*, когда мы входим в фильм Дюмона? Ответ, пожалуй, никогда еще не звучал с такой предельной ясностью: само безумие. Мы видим мир глазами маньяка, но для этого нам надо войти в правила этого зрения, нам надо претерпеть *становление другим*, расстаться с собственным «я», сконструированным по никому не известным правилам «нормы», оказаться в сообществе с убийцей и насильником, разделить с ним взгляд на мир, принять его в качестве невозможного дара. Не есть ли именно в этом акт человечности? В том, чтобы принять правила другого, причем такого другого, который не есть такой же, как «я», но который абсолютен в своей инаковости настолько, что даже «человеческое» ему чуждо.

Если удастся принять эти правила, если удастся хоть на миг ощутить себя во власти взгляда безумия, то тогда сам собой снимается навязчивый вопрос жанра «кто убийца?». Преступление перестает существовать как действие одного из персонажей, оно становится пространством, в котором мы все (и персонажи, и зрители) соприсутствуем, и ни у кого нет никаких аргументов в свою пользу.

Радикальность фильма Дюмона состоит в том, что кинематографическими средствами, ориентированными на «естественное», «нормальное» восприятие с господством клише и штампов, ему удалось указать на возможность иного восприятия, в которое мы способны войти хотя бы на миг, стряхнув с себя всю механику искусственно созданных образов-ви-

димостей и образов-представлений. Но чтобы разделить с ним эту возможность, возможность становления другим в акте кинематографического восприятия, нам необходимо не усилие, не понимание, но лишь одно — время ожидания, в котором мы обнаруживаем скуку и слабость как желания. Этот долгий и ненавязчивый саспенс никак не разрешается в пространстве фильма, но преследует цель достигнуть своего эффекта в трансформируемом пространстве восприятия.

Чтобы подчеркнуть еще раз радикальность «Человечности», напомним, что ранее взгляд маньяка обычно имитировала либо субъективная камера, когда взгляд строился как взгляд еще одного смотрящего индивида, по всем меркам восприятия сопоставимого с «я», либо этот взгляд давался в конкретных (медицински объективированных) образах безумия. Так, когда Хичкок вводит в фильме «Завороженный» картины Сальвадора Дали в сновидения героя, то эти «странные» образы (являющиеся при этом знаками странности самого Дали), так или иначе, являются безопасными, то есть представленными в качестве образов другого «я», которым мое «я» никак не сопричастно. Очень важного результата в опыте кинематографического предъявления безумия добился Фриц Ланг в фильме «М». В отличие от эстетизированного безумия «Калигари» и многих других фильмов того времени, ему удалось предельно очеловечить маньяка. Актер Петер Лорре, сыгравший в «М» убийцу детей, совмещал в себе угрожающую странность безумия и беззащитность. Деспотия социальной «нормы», уничтожающая любую инаковость, оказалась в «М» более зловещей, нежели чудовищные убийства большого маньяка. В каком-то смысле «Человечность» развивает мотивы, затронутые Лангом. Однако Дюмон не предлагает нам задуматься над проблемой, как это сделал Ланг, он минует вопросы и возможные споры относительно взаимоотношения нормы и безумия. Его фильм есть сразу же *ответ*, высказывание, принять которое мы можем, только лишь вступив в ожидание и скуку, найдя за эти два с половиной часа слабый момент отсутствующего присутствия другого (причем настолько другого, что собственное «я» в нем должно быть утрачено почти полностью), который вытеснен, но который является условием возможности видеть. Это вовсе не значит, что, посмотрев фильм Дюмона, мы должны сойти с ума, но это значит лишь то, что, посмотрев этот фильм, мы можем попытаться распознать коммуникативную сторону безумия, распознать ее как одно из условий нашего ежедневного существования.

«Человечность» Дюмона уклоняется от того, чтобы быть потребимым здесь и сейчас кинозрелищем. Этот фильм уклоняется от зрелища, ориентированного на устоявшиеся системы выразительности современного кино, именно в тот момент, когда *другой* оказывается в фокусе внимания режиссера. Сложнейшая задача — с помощью кинематографа, ориентированного в основном на стандарт и норму восприятия, — дать

возможность иного восприятия, в котором другой явится в своей несводимости к никакому «я», явится в моментальном событии, которое вовсе не гарантировано, поскольку для такого события (изменения схем восприятия) мало призывов и мало только каких-то формальных приемов. Недостаточно и изменения характера временности, когда иные ритмические элементы могут задать характер изменчивости — особый ритм становления другим, жест, указующий прежде всего на *место другого* в материи фильма.

Известны тонкие решения, когда такой *другой* не безумец, а «все-го лишь» *женщина*, предпринятые, например, Шанталь Акерман в «Жанне Дильман». Здесь также среди кинематографических и сложившихся феминистских штампов ищется особая зона кинематографической невосприимчивости зрителя, зона скуки. Она и является скукой именно потому, что требует ожидания, ненасильственного изменения характера восприятия, при котором мы оказываемся в состоянии распознать женское не только в качестве пола или гендера, но как иные правила, правила другого («женщины»), и по ним может строиться кино и киновосприятие в том числе. И фильм Дюмона, также обращенный к невосприимчивости зрителя, невосприимчивости к пустоте, обнажающей свою аффективность в ожидании, в готовности принять отсутствие целесообразного действия как отсутствие «нормы», предлагает принять правила другого («маньяка»). Можно ли это назвать некоторой феминистской или миноритарной кинематографической тенденцией? Вряд ли, поскольку тенденция — освоение восприятия зрителя, которое уже состоялось, закон которого обнаружен, введен в норму потребления, получил набор своих клише. В данном случае речь может идти об определенном симптоме — поиске возможного восприятия в сфере невоспринимаемого. То есть поиске кинематографического места, из которого возможно участвовать не в собственном изменении, а в *становлении другим*. Нельзя сказать, что этого не было раньше. Но «другой» у Ланга (в «М») остается лишь в качестве социального сюжета, поскольку развитие киноязыка, освоение звука, света, монтажа, в этот момент является явным приоритетом. Именно освоение азбуки кино зрителем, которому так помогал своими открытиями Ланг, выводит «другого» за рамки материи кино. То же можно сказать и о Хичкоке, хотя очевидно, что момент становления осваивался им в эффектах саспенса, порождавших особый десубъективированный «взгляд жертвы». То же можно сказать и об Акерман, которая вводит иной характер времени, что возможно, когда язык кино уже освоен настолько, что уже порождает не эффекты смысла, а ожидаемые штампы, жанровые и поведенческие, которые и «подвешивает» в своих синкопах фильм «Жанна Дильман», давая один из самых ярких примеров кинематографа становления. По сравнению с картиной Акерман или фильмами Маргерит Дюрас, «Человечность» Дюмона может выглядеть почти как регресс. Одна-



ко эта очевидная кинематографическая недостаточность с точки зрения формы и эксперимента оборачивается открытием незапланированного эффекта, который возможен только тогда, когда и язык кино (эффекты чтения и понимания), и внутрикинематографическое изменение характера временности и субъективности (эффекты становления) вошли в реестр приемов, стали тем самым инструментарием, который *формирует* «нормального» зрителя. Зрителя, удовольствия которого оказываются подконтрольны Голливуду, где абсорбируется все то, что может стать кинематографическим штампом. Важный эффект фильма Дюмона в том, что есть вещи, которые сопротивляются превращению в штамп (в данном случае — скука), в них нельзя «войти», для них всегда нет образов-представлений, они требуют для себя (бесконечного) ожидания, указывающего на возможность такого удовольствия, которое даже Голливуд не в состоянии оприходовать. Дюмон в «Человечности» крайне последователен в поисках этого ожидания, являющегося условием становления другим. Насколько подобный опыт важен для кинематографа? Хотелось бы думать, что все это имеет отношение к кино. Хотелось бы думать, что за этим может стоять иной тип выразительности и иные возможности кинематографического удовольствия. Однако, наверное, такие фильмы, как «Человечность», уже не имеют к кино прямого отношения. Наверное, мы имеем дело с такой кинематографической мутацией, которая вполне (и скорее всего) может остаться без развития. Но кто сказал, что фильм обязан располагаться только в рамках кинематографа, а не может быть сингулярным коммуникативным средством?

## РАССКАЗЫ ТЕЛА

Сюжет фильма «Пианистка» (реж. М. Ханеке, 2001) вполне может быть представлен как специфический нарратив — *история болезни*. В этом случае он будет выглядеть примерно так. Пациентка Эрика К., средних лет, незамужняя, преподаватель музыки Венской консерватории, живет вдвоем с матерью, отец находится в психиатрической лечебнице. Отношения с матерью крайне сложные. Мать постоянно контролирует жизнь Эрики К., обвиняет ее в распутстве, что приводит к ссорам и дракам между ними. При этом Эрика К. утверждает, что любит свою мать. Спят они в одной постели. На уроках со своими учениками Эрика К. бывает неоправданно суровой и жесткой. У нее, однако, репутация хорошего педагога и талантливой пианистки. Сексуальную жизнь не ведет. Регулярно посещает sex-shop, где просматривает порнографическую видеопродукцию. Сексуальное возбуждение возникает при запахе крови, при подглядывании за половым актом, при порезе собственных половых органов во время мастурбации; возбуждение сопровождается непроизвольным мочеиспусканием. В сексуальных фантазиях представляет себя подвергшейся насилию мужчины на глазах у собственной матери. Истероидные реакции усиливаются после того, как за Эрикой К. начал ухаживать молодой человек, ее ученик. Степень агрессивности и жестокости ее поведения резко возрастает. Так, после концерта она подсыпает битое стекло в карманы куртки своей ученицы. Попытка полового контакта с молодым человеком заканчивается неудачей. Юноша оставляет Эрику К., после чего она окончательно теряет контроль над собой, наносит себе удары ножом, в беспмятстве бродит по городу.

Кинокамера Михаэля Ханеке действует почти медицински, фиксируя факты «психического заболевания», или, говоря попросту, — безумия. То, что мы видим, действительно может быть проинтерпретировано как «случай из практики», который, в свою очередь, сам еще нуждается в психиатрической интерпретации и в соответствующем лечении. Но, во-первых, — и эти обстоятельства имеют принципиальное значение, — «лечение» так и не начинается, да и не может начаться, а во-вторых, Эрика Кохут (Изабель Юппер) как персонаж фильма сама неявно предлагает интерпретацию своего безумия (что находится в полном соответствии с фигурой фрейдовской «венской истерички»). Однако эти моменты «высказываний» Эрики могут быть легко потеряны, если мы находимся в рамках «медицинского наблюдения», «случая из практики» или даже обыкновенной сплетни («вы не слышали, что случилось с пианисткой Кохут?»).

И можно сказать, что кино Ханеке начинается именно тогда, когда рассказываемые события уступают место тем образам, которые мы не готовы прочесть, а, напротив, стремимся к их устранению, для которых мы «слишком моральные» существа, озабоченные собственной «моральной нормой», лелеяющие ее, а потому легко квалифицирующие отклонение от нормы как безумие, то есть как место, где, по определению, разумная речь отсутствует. Язык для нас язык лишь в той степени, в какой мы его понимаем, то есть устанавливаем нормативные отношения друг с другом. Но как говорит девиация? Каковы возможности ее языка? И наконец, что она говорит «нам», условным представителям некоторой безликой «нормы»?

Искушение смотреть фильм Ханеке как еще одну шокирующую историю безумия велико. Такое восприятие фильма предполагает, что отдельные эпизоды связываются в некий рассказ (вполне жанровый, хотя и чересчур резкий и даже провокационный в сравнении, например, с кинематографически изысканной «Историей Адели Г.» Ф. Трюффо) о несчастной любви молодой женщины с психологическими проблемами, приводящий ее к окончательному срыву. Такое восприятие также требует, чтобы действия персонажей были мотивированны, то есть объяснимы в рамках «общего целого» фильма. А если действия неожиданны, непредсказуемы, девиантны, то на помощь приходит именно психиатрия — объяснение через заболевание. Отсюда неизбежен этот «клинический» пласт фильма, но вводится он самим нормативным, моральным, жанровым сознанием. Именно последнее является основной преградой к языку, на котором строит свое высказывание героиня Изабель Юппер, и к языку, к которому пытается подступиться средствами кино режиссер.

Со времен «Кабинета доктора Калигари» безумие интересует кинематограф, ощущающий какую-то важную связь своих образов с фантазиями умалишенных, со сновидениями, то есть со всем тем, в чем желание находит для себя способ воплощения (и представления). Пользуясь фрейдовским противопоставлением «принципа удовольствия» и «принципа реальности», можно сказать, что кинематограф обращается именно к сфере удовольствия, где опыт желания обнаруживает себя в образах быстрее, нежели принцип реальности успевае вступить в свои права, передав полномочия контролирующей и нормализующей функции «я». Так образы, в которых были пойманы эффекты «обыкновенного безумия», оказываются образами-представлениями, клишированными или эстетизированными, где и обыватель, и сноб могут обрести должное спокойствие. Сама идея показать безумие в визуальных образах — сколь бы странными они ни были — создает дистанцию по отношению к безумию, выводит его из сферы опыта, вводит систему защит для воспринимающего. Строгость Ханеке именно в том, что он не пытается заставить изображение сыграть безумие. Он показывает до предела натуралистично именно действия персонажей. И камера не удивляется и не содрогается, а фик-

сирует с предельной точностью происходящее. Эрика Кохут играет на фортепиано, общается с венскими интеллектуалами на великосветском приеме, разрезает лезвием влагилице, испражняется в одном и том же режиме нейтрального изображения, среднего плана, естественного интерьера. В результате фильм распадается по крайней мере на два нарратива — историю любви (и здесь соблюдаются положенные жанровые клише) и историю безумия (в основании которой лежит случайная серия девиантных поступков). И мы, зрители, склонны интерпретировать вторую историю через первую только потому, что «история любви» давно стала для нас принципом реальности, обрела определенный культурный и социальный смысл, а безумие в том виде, в каком оно показано в фильме Ханеке, не может собрать свой смысл именно в качестве истории, несмотря на все широкоизвестные возможности психиатрических и психоаналитических интерпретаций, которые, в свою очередь, сами во многом стали клишированными.

Продемонстрируем это на примере эпизода, который, похоже, является в фильме ключевым. Это эпизод с битым стеклом, подсыпаяемым Эрикой в карманы своей ученицы. Зритель уже посвящен в то, что Эрика не хотела, чтобы девушка играла в концерте, но уступила настойчивым просьбам матери ученицы и коллег. Более того, юноша, ухаживающий за Эрикой (Бенуа Мажимель), подбадривает девушку и садится рядом с ней, чтобы перелистывать ноты. Как только исполнение начинается, Эрика выходит из зала в гардероб, камера показывает нам ее спину, ее затылок, фиксирующий движение ее ищущего нечто взгляда. Это момент чистого ожидания, во время которого зрителю предложено угадать направление желаний, то будущее действие, которое предугадывается в спине и затылке Изабель Юппер. После того как действие (тщательно детализированное и последовательно зафиксированное безучастной камерой) совершено, только после этого в ход запускается машина конкурирующих интерпретаций, объясняющих поступок, исходя из жанровых канонов: Ханеке так не акцентирует свое киноповествование, что возможны весьма разнообразные рациональные объяснения этого жестокого поступка героини: от зависти к таланту ученицы до ненависти к ее музыкальной бесчувственности, от женской ревности до еще одного проявления ее ненормальности. Всякая из этих интерпретаций является психологической спекуляцией, поскольку заставляет героиню действовать по правилам нарративных шаблонов, приписывающих правила определенного языка тому, кто вступает с миром в коммуникацию на ином языке. Да, конечно, всякое действие задним числом может быть проинтерпретировано как преднамеренное (Витгенштейн), но если «желание объяснить» оказывается явно избыточным по отношению к самому действию (как в данном случае), то надо признать это действие либо внеязыковым, либо находящимся в рамках уже иного языка. И тогда лучше начинать с непонимания

действия. Почему мы вообще должны считать возможное понимание столь важной составляющей языка? Понимание отвечает в языке за логику соответствий (объяснение, описание, аналогия, тождество, идентификация и т.д.), но непонимание (вводящее логику различия) есть также акт коммуникации, то есть языковой акт. Когда мы говорим о языке девиации, то мы должны восстановить иную логику, в которой принцип удовольствия одерживает верх над принципом реальности, или, говоря несколько иначе, неконтролируемое желание (которое мы зачастую склонны называть «безумием») само производит языковые правила, не заботясь о соответствии и адекватности выражения.

Возвращаясь к «Пианистке», можно сказать, что героиня Изабель Юппер совершает действия по извлечению языка из желания. Этот язык слаб, он еще не обрел свои знаки, которые позволяли бы ему читаться и быть понятным. Основанием этого языка являются секс, страх, унижение, боль. Через них она способна коммуницировать с миром, но мир говорит на другом языке, в котором эти коммуникативные элементы нежелательны или, точнее, воспринимаются не как коммуникативные, а как «внутренние» физиологические или психологические особенности. (Даже понятие «мазохизм», естественно возникающее в таких случаях, формируется таким образом, чтобы скорее закрыть проблему, чем воспринять ее.)

Можно сказать, что основанием языка героини являются не знаки, но симптомы. То же можно сказать и в отношении всего фильма, только симптомом в этом случае следует признать тот кинематографический образ, который выходит за рамки только чтения и видения и создает особую перцептивную ситуацию, где именно нечеткий язык симптомов (серий перверсивных жестов) стремится обрести возможность высказывания.

Уже из сказанного ранее видно различие между знаком и симптомом. Через знаки вводится сеть понимания, схватывающая реальность таким образом, что она становится читаемой (и понимаемой) по правилам. Знак отсылает всегда к смыслу. Что касается симптома, то он всегда имеет дело с бессмысленным, с тем, что, говоря психоаналитическим языком, проявляет себя как некий субститут вытесненного желания. Кроме того, и это особенно важно отметить, симптом, поскольку имеет непосредственное отношение к вытесненному, располагается на границе, отмеченной социальным порядком. Симптом — это уже высказывание, высказывание для Другого, высказывание, которое не может найти для себя адекватных знаков.

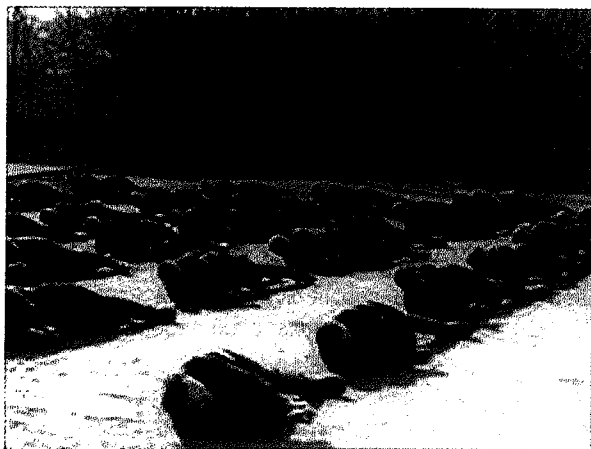
Таким образом, если мы рассматриваем последовательность эпизодов в фильме как последовательность знаков, указывающих на заболевание, то «безумие», «извращение», «мазохизм» остаются единственным результатом такого прочтения. И такое восприятие несколько не отличается от восприятия по жанровым клише, давно ставшим кинематографическими знаками. Если же мы попытаемся иметь дело с симптомом, то это

потребуется перестройки всего восприятия фильма в целом. При этом вовсе не обязательно проводить психоаналитическую интерпретацию, хотя несомненно, что именно благодаря психоанализу появилась возможность приблизиться к бессознательному как к особому языку, осуществить перевод желаний в языковую форму. (Отчасти именно поэтому в анализе фильма приходится апеллировать именно к Фрейду, а вовсе не потому, что в нем есть многие неявные указания на эту проблематику.) Но для чего нужен этот «перевод», к кому он обращен? Кто способен воспринять весь этот «безумный» язык шокирующих симптомов? Ответ: либо врач-психоаналитик, либо любящий. Когда ученик Эрики Вальтер отказывается воспринимать ее перверсию, то это значит, что его желание было видимостью, увлеченностью прекрасной пианисткой, флиртом со всеми положенными в такой ситуации знаками влюбленности, но не любовью. История любви распадается, таким образом, на две истории: история флирта («любовь» Вальтера, любовь, собирающаяся из знаков любви) и, собственно, история любви Эрики (высвобождение желания во всей его беспощадной откровенности, когда сама любовь оказывается симптомом пораженной социальности). В таком случае, мы имеем дело не с безумием как следствием любовной драмы, но совершенно иным сюжетом: любовью как способом коммуникации через безумие. И фильм тогда видится иначе. Сцена с битым стеклом, описанная ранее, оказывается переломной, поскольку в ней высвобождается вся до того подавляемая симптоматика насилия, страха, боли, крови. После этой сцены в жизни Эрики заканчивается музыка и начинается любовь, эта своеобразная зона разрешенной девиации в мире норм. Сразу после этой сцены следует драматичная попытка сексуального контакта с Вальтером, поскольку с этого момента все желания отпущены и нескрываются. До этого музыка была единственным способом социализации Эрики, выполняла функцию отсутствующего отца, функцию закона (не случайна, а афористично-демонстративна ее фраза: «Лучше фальшивая нота, чем дурная интерпретация»). И в этом смысле музыка была для нее сферой опыта, поскольку наряду с унижением, кровью и болью она входила в ту «симптоматическую» серию, которая и есть возможность безумия (или любви).

В отличие от Эрики, Вальтер, улыбчивый и воспитанный юноша, прекрасный студент, учащийся на инженера, талантливый пианист и, несомненно, не менее способный хоккеист (еще одно его хобби), кажется самим воплощением закона нормы, ее уж слишком нескромного очарования. Но этот закон тотален, он распространяется на те области, где норма уже не законодательна, — в сферы желания и опыта, каковыми, в частности, являются и секс, и любовь, и, при определенных условиях, музыка. Но музыка для Вальтера — это та же успешно проделанная работа, что и инженерия, и хоккей. Еще одна возможность успеха, признания, понимания. Возможно, таковы и другие ученики Эрики. Возможно,

таковы и все мы, кинозрители, потребители клишированных образов, защищенные, как нам кажется, в своем восприятии от безумия. Ханеке продолжает играть с этими клише, создавая для них рефлексивную дистанцию, как он уже делал это ранее в «Забавных играх». Так, в финале «Пианистки» Эрика кладет в сумку нож, и сам этот жест заставляет предполагать развитие фильма в рамках определенных стандартов восприятия: убийство, покушение на убийство, самоубийство... Но рамки заданы уже другие, цепочки значений разорваны, а значит, мы вновь будем обмануты, нам вновь укажут на наше безликое место, удобство которого не предполагает восприимчивость к Другому. Но сила кино именно в том, что эти пустые лакуны неоправданных ожиданий, непонятых жестов, неприятных видимостей сами высвобождают ту образность, которая провоцирует неожиданные скрытые желания. И эти образы располагаются симптомами до знаков, позволяющих нам читать и видеть фильм, провоцируя, подобно психоанализу, подавляемую любовь, казалось бы невозможную в мире тотального потребления знаков.

## «Советское»: труд образа



## СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ И ИСКУССТВО СОЦРЕАЛИЗМА

С самого своего появления кинематограф вступил в очень тесные и непростые отношения с искусством. Несмотря на почти всеобщее отношение к нему как к балаганному зрелищу, уже на исходе первого десятилетия существования кино его пытались осмыслить как еще одно искусство со своей особой системой выразительности и своим языком. Между кино и искусством уже тогда возник определенный антагонизм, который стал предметом постоянной рефлексии на протяжении двадцатого столетия. Несомненно, искусство, ощущая исчерпанность традиционных форм, радикализуясь, захватывая все больше и больше области, ранее никак не причастные к художественной деятельности, не могло пройти мимо кинематографа. И вполне естественно, что в 20-е годы сюрреалисты и кубисты во Франции пробуют делать фильмы. В Советской России в то же самое время кинематограф становится одной из главных площадок для экспериментов нового искусства, искусства авангарда.

Проблема становления кино искусством во многом ушла в прошлое, и, глядя из сегодняшнего дня, можно говорить уже о совсем иной ситуации, в которой связь кино и искусства кажется все более проблематичной. Пытаясь удержать эту связь, французский философ Ален Бадью говорит о принципиальной «нечистоте» кинематографа, о том, что, будучи комплексом сил других искусств (живописи, литературы, театра, музыки...), кино словно не способно найти свою форму<sup>1</sup>. И опыты такого рода, опыты «чистого» кино, отсылают нас именно к экспериментам авангардных художников. Но торжество киноиндустрии заставляет все больше и больше видеть иную зависимость — зависимость современного искусства от образов кинематографа, которые всегда располагаются в некоторой зоне формальной незавершенности, в зоне пересечения искусства и не-искусства, где открываются нехудожественные формы, действующие внутри самого художественного процесса. Другими словами, речь идет об имманентном плане существования искусства, открытие которого во многом связано именно с выделением особой зоны медийных (кинематографических) образов. Процесс этот начался давно, и, возможно, самым сильным его проявлением стал именно сталинский кинематограф. А потому почти невозможно оценить значение социалистического реализма в живописи, архитектуре, литературе для искусства XX века, не учитывая тот факт, что именно кино отметило те «зоны не-искусства», те нехудожественные формы, к которым обратился соцреализм. Обычно все сводят лишь к политике и идеологии, но вопрос представляется более сложным.

Обращаясь к истории советского кино, нетрудно заметить те перемены, которые произошли в самом начале 30-х годов, когда производство фильмов окончательно было поставлено под контроль государства. Такие режиссеры, как С. Эйзенштейн, Дзига Вертов, Вс. Пудовкин, А. Довженко, снимавшие в предшествующие годы свои знаменитые картины, ставшие частью искусства авангарда и признанные классикой мирового кинематографа, оказались в необычной ситуации. Ситуация эта обычно характеризуется полным контролем над всей кинопродукцией одного человека — Сталина. Принято даже считать, что советское кино тридцатых и сороковых годов отражает прежде всего вкус вождя и решает чисто идеологические задачи. Оно прославляет революционное прошлое, заново пишет историю России, воспекает трудовые будни города и деревни, борется с космополитизмом и, наконец, создает идеальные образы коммунистических лидеров, среди которых центральное место принадлежит, естественно, Ленину и Сталину... И даже когда это кино веселит зрителя в духе американской комедии, оно по-прежнему продолжает интерпретироваться как тоталитарное. Таков расхожий образ этого периода советского кино, который принято называть «сталинским». Не раз анализировались уже идеологические и мифологические составляющие этого кинематографа, проводились параллели с литературой и живописью тех лет. Сталинское кино стало важнейшей составной частью искусства социалистического реализма, соцреалистического канона. Вопрос о том, насколько мы можем говорить в данном случае об искусстве, если и обсуждался, то лишь в том ключе, что искусство здесь явно терпит ущерб в угоду идеологии. Впрочем, такого рода рассуждения относились и ко всему соцреалистическому проекту. Кино же, благодаря крылатой ленинской фразе ставшее «важнейшим из искусств», оказалось чем-то вроде камертона для всего того потока образов и штампов, которые вошли в систему массового производства советских образов в литературе, живописи, театре, архитектуре. Можно даже говорить о том, что аналогии, которые явно заметны между кадрами из фильмов и картинами соцреалистических художников, изображениями на плакатах, литературными описаниями, скульптурными композициями, — не столько то общее, что характеризует сталинскую эстетику в целом, сколько то, что является ее генетическим элементом. Другими словами, «генетические» образы соцреализма не были достоянием искусства, а были, скорее, теми «общими» образами, которые кинематограф делал видимыми, выступая в роли инструмента по их актуализации, их закреплению в качестве значимых и социально необходимых. И тогда уже не важно, что было раньше — спортсмены А. Дейнеки и А. Родченко или «Цирк» (1936, реж. Г. Александров) и «Строгий юноша» (1936, реж. А. Роом), полотна И. Бродского или «Ленин в Октябре» (1937, реж. М. Ромм), колхозницы Т. Яблонской или «Богатая невеста» (1938, реж. И. Пырьев)... Важно, что сами эти образы выделе-

ны и вошли в восприятие масс именно благодаря кинематографу; оформившему их как устойчивые клише, по которым мы уже *post factum* опознаем соцреализм стилистически.

Проблема заключается, однако, в том, что соцреализм — это не просто набор образов, не стиль, господствовавший в определенный период советской истории, и даже не некий художественный принцип. Это явление куда более сложное, сводить которое только к политическим или идеологическим критериям было бы несправедливо. Когда же редукции такого рода совершаются постоянно, а история соцреализма пишется через призму трагедий выдающихся художников, чьи судьбы были сломаны этой эпохой, то очень трудно заметить те «универсалистские» характеристики этого искусства, в которых оно обретает вневременность и определенную радикальность, в которых оно отвечает на многие вопросы, стоящие перед искусством в сегодняшнем мире.

Классическая формула, согласно которой соцреализм есть «правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии»<sup>2</sup>, выглядит туманной и загадочной. И как ни странно, но куда большую содержательность придал ей Сталин, который на недоуменные вопросы делегатов Первого съезда советских писателей (1934) о том, что же им теперь надо писать, ответил коротко: «Пишите правду». Этот почти даосский ответ тем не менее указывает, что суть соцреализма не в художественном, а именно в некотором метафизическом принципе. «Писать правду» может восприниматься как формула почти невыполнимого духовного упражнения, но это так только в том случае, если мы находимся в некоторой классической рамке восприятия искусства, устроенного миметически. И эта формула обретает совсем иной смысл, если мы будем ее рассматривать с точки зрения марксизма, перед которым, кстати, само искусство, с его неопределенным местом в системе социальных отношений, с его относительной автономией и, одновременно, с его очевидным влиянием на социум, ставило непростые вопросы. Надо признать, что у классиков марксизма размышления, касающиеся искусства, выглядят куда менее убедительно, чем социальный или политический анализ ситуации. Фактически искусству отводилась лишь способность отражать изменения, происходящие в системе социально-экономических отношений, фиксировать подспудное действие классовых противоречий в обществе.

Но еще задолго до прихода к власти большевиков в России, в 1905 году, Ленин в работе «Партийная организация и партийная литература» уже обратил внимание на искусство как *средство* классовой борьбы. И не случайно, что почти сразу же после Октябрьской революции кинематография была национализирована (1919). Силу воздействия кино уже никому не надо было объяснять. Создание же единых государственных творческих союзов других искусств задержалось более чем на десять

лет и произошло в те годы (1932—1934), когда уже сама идея «воздействующего искусства», искусства, меняющего человека и мир, стала неактуальной.

Тем не менее, когда к искусству социалистического реализма подходят как к традиционному искусству (к чему оно порой располагает), когда его «правду» сводят лишь к идеологии и видят в ней только социальную ложь, то забывают о том, что искусство соцреализма возникло и развивалось в том числе и как некий проект реализации коммунистической идеи. И чтобы понять образы этого искусства и то в них, что уже не имеет отношения к расхожим представлениям о правде и лжи, о прекрасном и безобразном, о художественном и нехудожественном, необходимо на какой-то момент обратиться к марксизму, для которого искусство при всех его противоречиях тем не менее приближает нас к коммунистическому, «освобожденному труду». И тогда, возможно, станет более явной связь этого искусства и кинематографа.

В марксистском учении о базисе (совокупность производственных отношений) и надстройке (идеологическая система, определяемая общественным сознанием) искусство относилось скорее к надстройке. И когда соцреализм интерпретируют в качестве чисто идеологического продукта, то идут по этому же пути, не замечая те радикальные перемены, которые произошли с искусством и его пониманием после Октябрьской революции, но особенно в период обретения Сталиным абсолютной власти.

Уже у Ленина можно заметить явное стремление перевести литературу из надстройки в базис: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, “колесиком и винтиком” одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса»<sup>3</sup>. Это не просто метафора. Конкретность задачи делается очевидной именно тогда, когда на службу Революции ставится кинематографическая индустрия. Образ начинает мыслиться не как идеальный, но как материальный, как материально воздействующий, участвующий в производственных отношениях. Труд и образ соединяются. Образ становится орудием производства самого человека, «нового человека».

В этом смысле надо признать, что ленинская позиция была во многом сродни авангардистским художественным проектам (от супрематистов до футуристов). Но она радикально отличалась тем, что исходила из зоны не-искусства. В то время как авангард был озабочен утопическими проектами, идеей «нового» и «грядущего» мира, для которого искусство должно дать новый язык и принести новую чувственность, Ленин осознал простую вещь: более «нового», чем Революция, желать невозможно. Поэтому его посыл был в том, чтобы перевести искусство из романтической сферы фантазий и борьбы идеологий в сферу материального

производства. Сталин лишь довел этот принцип до определенного логического завершения. Сам по себе, как возможный радикальный принцип для искусства, он крайне любопытен и даже, более того, сегодня выглядит очень современно. Беда лишь в том, что его реализация состоялась в советском тоталитарном государстве, и ужасы эпохи наложили свою тень на этот «несвоевременный» (вполне в духе Ницше) художественный проект. Но чтобы оценить этот радикализм, надо увидеть в образах сталинского искусства не только образы идеологии, а участвующие в производстве (производящие, генетические) образы до идеологии. Образы, в которых материализуется общественный труд.

И, пожалуй, именно кино позволяет это сделать.

После экспериментов двадцатых годов, после Эйзенштейна и Вертова, в работах которых в полной мере реализовался знаменитый тезис Вальтера Беньямина о «политизации искусства»<sup>4</sup>, в тридцатые годы фильмы словно выходят за пределы искусства вовсе. Да и соцреализм в целом стремится к тому, чтобы перестать быть искусством и совпасть с общественной практикой. Но тогда сталинская формула «писать правду» перестает быть формулой правдивого отражения действительности, а становится моментом извлечения из действительности того образа, который «трудится» уже в режиме будущего, не грядущего, но *становящегося*, участвующего в изменении мира здесь и сейчас. И образ этот отделен от авторских амбиций художников и от индивидуального субъективного восприятия. Он не читается как нечто репрезентативное, как идеология или утопия. Он конкретен и материален.

Именно в этой точке зарождается марксистская концепция «идеального образа» (идеала), который уже не абстрактен, не трансцендентен, как в классическом искусстве, но «определяет способ и характер поведения человека или общественного класса»<sup>5</sup>. Для такого «идеального образа» будущее не расположено где-то впереди во времени, но присутствует в несобранном, гетерогенном виде в самой материи настоящего. Оно не принадлежит хронологическому времени, оно уже проявилось как результат события Революции.

В этом смысле «писать правду» — значит практиковать идеал в настоящем, или продолжать Революцию, доводя до некоторого предельного состояния, до состояния трансформации не только материальную сферу, отношения собственности, но и мораль, и вкус, и человеческие отношения.

«Правда» как идеал — это не утопия. Утопия будущего общества — удел авангарда и левых движений. Искусство социализма предполагает «отставание надстройки» от базиса, что значит: идеал уже есть, уже материализован в обществе, но не собран в сознании. Кино собирает его в качестве образа. Поэтому образы сталинского кино — это воплощение идеала в фигурациях настоящего, а не утопия будущего. Буду-

щее уже в настоящем. Его надо лишь распознать и смонтировать. Такие фильмы, как «Кавалер Золотой Звезды» (1950, реж. Ю. Райзман) или «Щедрое лето» (1951, реж. Б. Барнет), не описывают жизнь деревни, но из света и цвета собирают устойчивый («вертикальный») идеальный образ, изобразительная сила которого не зависит от тех или иных конкретных картин действительности (все они, так или иначе, оказываются ложными), но наделяет эти картины той самой «правдой», что предполагает для себя *труд*. Не конкретный труд конкретных людей, но труд самого образа по рефигурации действительности.

Многим выдающимся кинематографистам 20-х годов такая задача оказалась не по силам. Утопическое движение к будущему средствами искусства сохраняло для классиков советского авангарда связь с историей искусства. Переход Эйзенштейна от «Старого и нового» (1929) к «Александру Невскому» (1937) демонстрирует очевидное застывание образа, превращение его в кристаллический, статичный, где запаяна история и идеология. Куда проще было Довженко. Его «Земля» (1930) уже была статуарна и изобразительно близка к той небесной вертикали, которая практиковалась в сталинском кино и в которой нашел свое выражение не столько тоталитаризм, сколько изменившийся характер времени, переставшего длиться, двигаться. Однако и его фильмы «Аэроград» (1935) и «Щорс» (1939) во многом несут на себе печать иной эпохи, когда кино все еще мыслилось как искусство «художественных образов».

Но лучше всего иллюстрирует этот разрыв эпох неудача Дзиги Вертова, который попытался продолжить свои монтажные эксперименты с образом Сталина в «Колыбельной» (1937)<sup>6</sup>. В этом удивительном фильме, казалось бы, абсолютно четко выдержана идеология времени. Однако в том-то и особенность времени, что недостаточно одной идеологии. Форма «Колыбельной» отсылала к тому романтическому периоду, когда художественный прием был ценнее образа, всегда предполагая «новый образ». В «Колыбельной» монтажно и музыкально строился образ самого вождя, Сталина. Он собирался через самые разные женские жесты, взгляды, действия и желания, собирался в материализованную метафору «отца народов». И дело не только в том, что Сталину это не понравилось в силу ограниченности его вкуса. Дело в том, что это была формальная (художественная) сборка. И здесь-то как раз пролегает граница между художественной правдой и «правдой» соцреализма: когда Вертов использует им же открытый прием документальной киноправды, синемаверитэ, то, несмотря на всю документальность, это остается художественным приемом, в котором искусство становится условием возможности существования и распознавания правды. А господствовал уже совсем иной образ, образ правды, для которой никакого искусства не достаточно, которая требует от искусства перестать им быть, а стать частью самой этой правды. Процессы против формализма в искусстве были вовсе не только

прихоть власти. Формализм предоставлял искусству зоны независимости. Можно сказать, что формализм был неустранимой связью искусства и «надстройки». Задача же состояла в том, чтобы вывести образ из режима сознания и созерцания в мир функционирования тел. Образ Сталина уже не надо было «собирать», он уже обладал полнотой присутствия в качестве «идеального». И это хорошо почувствовал режиссер Михаил Чиаурели, чей Сталин в исполнении актера Геловани не столько изображал Сталина, сколько отвечал указаниям вождя, как надо его играть<sup>7</sup>. Вертов же, демонстрируя своей «Колыбельной» возможность иной формы, разрушал именно идеальность этого образа.

Сталинская борьба с формализмом была призвана решить важнейшую задачу — отобрать искусство у художников и отдать его людям. Но парадокс истории состоит в том, что сегодня мы, все чаще и чаще сталкиваясь с интересом к феномену соцреализма, наблюдаем, как его описывают именно в категориях формы. Так, будто это была политическая борьба внутри искусства двух формализмов. Между тем та «правда», которую предполагает соцреалистическое произведение, предельно антиформальна. Она не соотносится ни с миметической конструкцией «отражения», ни с «истиной познания», ни с языковой утопией. Она — «идеальный образ», который не имеет для себя никакой формы. Потому-то все, что остается соцреализму — использовать отжившие классические образцы, формальность которых стерта их бесконечным воспроизведением.

Искусство соцреализма предлагает, в отличие от искусства авангарда, новый тип идеализма, который не находится в противоречии с материализмом, а напротив, базируется на последнем. Идеал, идеальный образец — вот то, что финализирует историю в современности, предполагая бесконечное воспроизведение этого образа, своего рода его «вечное возвращение». И потому классика становится субститутом этого нерепрезентативного образа, ибо именно в классических образцах уже найден тот повтор, который разделяем не художниками, а общностью. И потому «миф» становится столь популярной схемой интерпретации сталинского кинематографа, поскольку воспроизведение образца, его вечное возвращение постоянно отсылает нас к архаическим ритуалам, в которых господствовало время вечности, оторванное от субъекта. Но все-таки перед нами не миф, а именно история, написанная будущим в языке прошлого (классика). История, написанная не людьми, а общностью. История (она же «правда»), образы которой нам не даны напрямую, а только косвенно, там, где воспроизводится невозпроизводимое — само бытие. Или — коммунистическое сообщество.

Когда, например, В. Паперный на примере архитектуры замечает изменение в отношении «земля-небо» в сталинской культуре 30-х (то, что он называет «культурой-2») по отношению к революционным 20-м («куль-



тура-1»), то невольно приходит к этим смутным и нечетким образам, объединяющим «вертикаль», «небо», «свет» и «вечность»: «Постепенное изменение угла наклона сознания приводит к тому, что взгляд культуры обращается все выше и выше, пока, наконец, все поле зрения не оказывается занято небом, но это небо уже отделено от земли бесконечностью (примерно так же, как и будущее от настоящего — вечностью). Этого неба уже нельзя достичь — к нему можно лишь устремить взор. И тогда этот взор начинает видеть свет. Ибо небо в культуре-2 — это символ абсолютно равномерного, абсолютно белого, абсолютно недосягаемого света высшего совершенства»<sup>8</sup>.

Но то же можно проследить и в кинематографе. В 30-е годы концентрация света и неба, белизны и полета — это именно то, что связывает с «идеалом» (и, опосредованно, с превращенной формой классики). На экране все это материализуется в парадной форме летчиков («Истребители», 1939, реж. Э. Пенцлин), в безудержном порыве чапаевской конницы с самим командиром на белом коне («Чапаев», 1934, реж. братья Васильевы), в снегах Арктики со спасательными самолетами, посланными страной (документальный фильм «Челюскин» (1934, реж. Я. Посельский) или «Семеро смелых», 1936, реж. С. Герасимов), в цирковых аэротрюках и в лучезарном спортивном марше («Цирк»), и, конечно, квинтэссенцией следа этого образа, в котором уже не различить представимое и слепящую мощь идеала, оказывается Сталин в белом костюме, спускающийся по трапу самолета («Падение Берлина», 1950, реж. М. Чи-аурели).

Но, повторим еще раз, серия этих образов (как и возможные иные серии) должна быть интерпретирована, исходя из их материальной природы, должна быть переведена из сферы художественной в сферу не-искусства, из надстройки в базис. В каком-то смысле этот «свет» ближе не к изображенным световым потокам, не к живописным сопоставлениям света и тени, а к... электричеству. Еще одна знаменитая ленинская формула звучит так: «Коммунизм это советская власть плюс электрификация всей страны»<sup>9</sup>. «Лампочка Ильича», осветившая самые далекие деревни, это — настоящий протокинематограф. Когда в фильме «Кавалер Золотой Звезды» задумывается и реализуется строительство несколькими деревнями электростанции, то одним из доводов необходимости является именно то, что можно будет смотреть кино. И когда в финале фильма мы видим оргиастический праздник, то его и надо понимать как искусство будущего, искусство общности, коммунизм. Электричество, кинематограф и свет — те материальные силы, которые позволяют актуализовать его в образах настоящего.

Можно сказать, что сталинский кинематограф во многом научил строптивое искусство, постоянно цепляющееся за свое прошлое, быть не-искусством, быть массовым, тиражируемым, но также и обнаружить то, что

не поддается ни омассовлению, ни воспроизведению — некий материальный остаток (десубъективированный труд), ценность которого в том, что в нем сконцентрирована общность-в-образе, та общность, благодаря которой мы имеем шанс приблизиться к «правде» как неидеологическому содержанию соцреализма и сталинского кинематографа. И только тогда это искусство перестанет быть мертвым архивом, который периодически интересно доставать из-под слоя исторической пыли, а станет собеседником, позволяющим иначе взглянуть на современную ситуацию, в которой доминируют именно нехудожественные практики, в которой ищутся точки соприкосновения искусства и не-искусства, в которой художник давно стал частью индустрии и рынка, и уже давно не трудится сам, а препоручает себя образам, которые трудятся за него, но без «правды», без «идеала».

## ОБРАЗ-ВРЕМЯ И ОБРАЗЫ СОВЕТСКОГО

Когда «советское» возникает в качестве темы размышления, то мы невольно склонны отождествлять его с набором устойчивых образов, в которых оно закреплено во вполне считаваемых знаках, отсылающих нас к определенному историческому периоду, периоду существования ныне несуществующего государства — СССР. Однако здесь мы будем говорить не об образах, сформированных советской идеологией, не о «советских образах», каталог которых достаточно широк и постоянно пополняется историческими и семиотическими исследованиями, а об иных образах, в которых знаки идеологии могут никак не проявляться вовсе, в которых привычно понятое «советское» лишено культурных и политических коннотаций. Образы, о которых пойдет речь, имеют отношение прежде всего к способу повседневного существования советского человека. При попытке выделить эту сферу, кажется, мы вновь оказываемся в том же положении: воспроизводя мир советского человека, мы опять же выделяем сферу его быта, предметы, привычки, которые вновь отсылают нас к знакам советского, только менее политизированным и идеологизированным.

Но напротив, в рассуждении об «образах советского» предполагается, что это не есть то, что можно выделить в качестве знаков, по которым читается сам смысл «советского», но что отсылает нас к особому типу общности, сложившемуся в то время и во многом сохраняющемуся до сих пор. Можно сказать, что образы, о которых идет речь, еще не стали знаками, еще не участвуют в производстве какого-либо смысла, но уже связаны с тем типом субъективности, для которого этот смутный *смысл советского* есть условие будущего проявления чего-либо в качестве исторических или политических знаков. Итак, в отличие от «советских образов», сложенных из иконических знаков или риторических фигур определенной эпохи, то есть так или иначе предполагающих их выделение, чтение и интерпретацию, «образы советского» уклоняются от репрезентации, а проявляют себя только косвенно.

Можно сказать и так: в нашем случае «советское» не есть предикат, но — отношение, возникающее между вещами, между знаками. То есть ни про какую вещь нельзя сказать определенно, что она — безусловно «советская», но, будучи вовлеченной в систему взаимоотношений с другими вещами, она указывает на тот имманентный план повседневного существования человека, где проявляет себя особый тип социального опыта, называемый нами советским.

Вопрос в том, как мы можем фиксировать «советское», понятое таким образом? Ведь мы имеем дело не с ясными образами-представлениями, предполагающими бесконечную возможность нашего их восприятия и понимания, а со смутными и ускользающими образами повседневного существования, с такой коммуникативной практикой, которая отсылает нас к бытию-с-другими, к бытию-в-сообществе, предшествующему в каком-то смысле любому индивидуальному бытию.

Кинематограф постоянно имеет дело именно с таким типом образов. Именно в кино сохраняется тот «образ советского», который порой невозможно отыскать уже даже в воспоминаниях. Однако так можно говорить не о советском кинематографе вообще, а о фильмах определенного периода, который наступает тогда, когда *уходит* исторический момент, именуемый «оттепелью». Ведь если мы рассматриваем кино 20-х годов, то формальный поиск режиссеров того времени, поиск новых форм выразительности, отодвигает на второй план те образы, о которых мы говорим, практически не давая им проявиться. То же происходит и с советским кинематографом 30—50-х годов, когда на смену формальному поиску приходят статуарные знаки идеологии (Чиаурели) или уже освоенные жанровые клише (Александров). Эта ситуация, на что обращает внимание Жиль Делёз, характерна для кино вообще. Осваивая свой язык как язык образов, ориентированных на кинематографическое движение, язык образов-движений и лишь исчерпав возможности этого языка, оно обращает внимание на этот слой образов, который можно охарактеризовать как предъязыковой. В некотором смысле, «советское» таких фильмов, как «Клятва» или «Весна», абсолютно фантазийно и не связано ни с каким типом социального опыта, но если в первом случае мы его еще можем закрепить за определенными иконическими знаками, то во втором — случайность такого рода знаков становится очевидной.

Оттепель же как исторический момент в жизни Советского государства спровоцировала многие изменения, в том числе и в кинематографе, и, конечно, в восприятии фильмов. Однако изменения, которые обычно связывают с так называемым «кинематографом оттепели», будут интересовать нас в меньшей степени. Поскольку в этих фильмах скорее происходит смена идеологических акцентов, смена знаков (в том числе и знаков выразительности) в гораздо большей степени, нежели отношений между знаками и уж тем более нежели рефлексивного отношения к самим знакам, за которыми было закреплено «советское». То есть оттепель рассматривается нами не как определенный период времени, в который появились фильмы, исторически и социально его характеризующие («Коммунист», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Застава Ильича» и др.), но, скорее, то внеисторическое структурное «начало», которое привнесло в советский кинематограф особый тип опыта.

Одна из предварительных задач состоит в том, чтобы выявить этот ключевой момент, связанный с изменением характера восприятия, и, учитывая переменные, происходившие в стране после смерти Сталина, указать также и на зоны относительной независимости возникающих новых кинематографических образов от социальных факторов.

Это диктует свои условия для анализа. Прежде всего мы вынуждены исследовать именно фильмы, снятые уже после того, как исторически оттепель сошла на нет, но ее социальное действие, уйдя с политической авансцены, продолжилось в кино, в особом способе действия кинообраза. Это связано с тем, что особенности кинематографического образа, формирование которого проходило с середины 50-х годов, требуют воздержаться от рассмотрения советского кино как некоторой исторической целостности. Другими словами, следует акцентировать внимание не на преемственности, не на традициях, а именно на том различии, благодаря которому мы обнаруживаем в кинематографе иные, ранее не реализовывавшиеся возможности.

Почему приходится говорить именно о кинематографе оттепели как «генетическом элементе» подобного различия? Прежде всего потому, что кино — социальное явление в гораздо большей степени, чем театр, живопись или литература, которые быстро реагируют на переменные, в результате порой опережая социальные ожидания и, в каком-то смысле, даже формируя их (так, повесть И. Эренбурга «Оттепель», давшая название целому десятилетию в истории страны, была написана уже в 1953 году). Кино же само — механизм социальности. Это в гораздо меньшей степени технология авторская, нежели технология сообщества, что позволяет ему аккумулировать в себе образы, связанные не только с авторскими претензиями, культурной традицией, идеологией, но и образы непроявленных социальных желаний. Оттепель же дает возможность целому ряду фильмов выйти за рамки эстетики и политики, а также, если воспользоваться словами Вальтера Беньямина, «политизации эстетики», характерной для экспериментов 20-х годов и «эстетизации политики» сталинского времени. И в том и в другом случае мы имеем языки воспроизведения уже актуализованных «социальных желаний». Наша задача же состоит в том, чтобы открыть в фильме виртуальное желание, еще не обретшее свою эстетическую, политическую, кинематографическую форму.

Анализ таких желаний предполагает приостановку ценностного, вкусового взгляда на фильмы. Само появление фильма такого как он есть — уже факт кинематографического опыта. Поэтому следует ввести различие между кино как историческим конструктом, отбирающим для себя «лучшие» фильмы и репрезентирующим свой опыт через них как культурный и художественный, и фильмами, чья множественность только еще предполагает введение ценностной характеристики и последующего отбора. Итак, «кино» как сформированная система ценностей всту-

пает в противоречие с «фильмом» как частным элементом гетерогенного опыта (коммуникативная общность, зафиксированная в кинематографическом восприятии).

Следовательно, мы имеем дело не с кино как системой, и даже не с фильмами как с произведениями, а с неким обобщенным советским фильмом, несущим в себе особый тип образности, связанный с советским опытом существования. Именно о нем и идет речь каждый раз, когда по неуловимым особенностям самого изображения, впервые видя фильм, не зная ни манеры режиссера, не успев еще зафиксировать конкретные детали, могущие напомнить нам о времени и стране, мы уже опознаем фильм как советский.

Очевидно, что в понятие «опыт» вкладывается не некий синтетический (чувственно-рациональный) характер отношения субъекта и мира (так у Канта), но прежде всего коммуникативный опыт, предшествующий возможной его субъективации. Такой опыт имеет двоякий смысл. С одной стороны, это нечто неабстрагируемое в рамках анализа, некий остаток эмпирии, для которого не находится «адекватного» понятия (и, возможно, даже языка). В то же время через него мы неявно вводим *другого* уже не как философскую абстракцию, а другого, именно в этом опыте обретающего свою конкретность. Фактически опыт — предел субъективности, когда никакое «я» не может сказать: это «мой» опыт. Это *всегда опыт другого*, опыт, который мы не можем присвоить. И образы, в которых опыт советского воплощается, — не присваиваемые образы, а те, которые формируют саму нашу субъективность.

Такого рода образы носят принципиально иной характер. На ситуацию, когда они начинают себя проявлять, складывающуюся в европейском кино после Второй мировой войны, обратил внимание Жиль Делёз во втором томе книги «Кино», посвященном образу-времени. Он связывает кризис сложившейся образной системы с послевоенным кризисом в Европе, как в экономике, так и в искусстве. Тот иной тип образа, который Делёз называет образом-временем, представляет собой естественное продолжение формировавшегося до того образа-движения и указывает исчерпанность возможностей развития образа-движения. (Делёз даже говорит о разработке некоторой «естественной истории» образа, сродни дарвиновской, но примененной к кинематографу.) Итак, кинообраз, по Делёзу, проходит следующие стадии развития:

1) от некоторого перцептивного соответствия образу мира к образу-движению, находящемуся уже вне рамок естественного восприятия и обнажающему сенсомоторные связи (где место суждения занимает аффект). Если образ мира формируется из привилегированных моментов восприятия, выделенных и зафиксированных в качестве приоритетных знаков-для-чтения, и движение тогда понимается как переход от одного привилегированного момента к другому (именно это критиковал Бергсон

в «Творческой эволюции» как «кинематографический метод» познания, но лучше было бы назвать его «фотографическим»), то образ-движение, открываемый самой кинематографической технологией, — это сочетание случайных, «каких-угодно-мгновений» (Делёз). В образе-движении уже сама изменчивость образа оказывается условием формирования кинематографического восприятия и кинематографического языка, ищущего свою грамматику в сенсомоторных связях, образах-перцепциях, образах-аффектах и образах-действиях (описанию этого эволюционного процесса посвящен первый том книги, названный «Образ-движение»);

2) от образа-движения к образу-времени, меняющему уже не только сам характер восприятия, но и субъекта восприятия. Образ-время возникает в ситуации, которую Делёз называет «кинфляцией образов», то есть когда грамматика кино, ориентированная на перцептивный и аффективный слой восприятия, уже может считаться сложившейся и когда возникает потребность в иных знаках, в знаках *несобственной* субъективности. Так, в итальянском неореализме, французской (а затем и немецкой) Новой волне возникает интерес к тому, что Делёз называет «какими-угодно-пространствами», то есть к тем пространствам повседневного существования, которые не являются привилегированными в нашем восприятии, которые всегда проскальзывают мимо нашего восприятия, уходили в монтажные стыки образа-движения. Но именно эти какие-угодно-пространства оказываются формирующими, поставляющими смутные (фоновые) образы, связывающие нас с временем длительности нашего проживания, с самим опытом нашего существования, когда мы растворены в клишированной повседневности.

Образ-время не отменяет образа-движения, но в отличие от последнего, формировавшего кинематографическое воображаемое пространство на основе видимой реальности, он обнаруживает неразличимость реального и воображаемого как принцип. На смену оппозиции реальное/воображаемое приходит другая — актуальное/виртуальное. Образ-время — единство актуального (имеющего отношение к настоящему моменту, к непосредственному восприятию, к образу-движению) и виртуального (где происходит процесс становления настоящего прошлым, образом-воспоминанием, образом-сновидением, образом-грёзой).

Итак, делёзианский образ-время соединяет в себе, с одной стороны, ту оптико-звуковую ситуацию, исторически сложившуюся после войны, которая позволяет кино обнаружить слабые связи («смутные» коммуникативные образы-отношения) по ту сторону перцепций и аффектов и обнаружить в них силы утраты реальности, дезинтеграции образа-представления и образа-движения. И в этом кинематограф постоянно указывает на недостаточность и психологии, и феноменологии восприятия для описания своих образов. С другой стороны, «становление настоящего прошлым» обнаруживает то место возникновения времени (какие-

угодно-пространства), где ставится под сомнение существующий тип субъективности и, как следствие, сама категория истины. Знаки, участвующие в повествовании, уже не разделяются на истинные и ложные, а превращаются в следы, всего лишь описывающие симптоматику нереализуемых социальных желаний, а точнее — неврозов.

В советском кинематографе одним из наиболее показательных фильмов, в которых отчетливо проявился образ-время, был фильм Марлена Хуциева «Июльский дождь» (1967). И при том что этот фильм, кажется, максимально далек именно от советской иконографии, но в нем, как ни в одном другом фильме, «советское» обнаруживает себя в качестве опыта существования, опыта, с которым образ-время, как мы уже говорили ранее, связан непосредственно. И, в каком-то смысле, структурно он несет в себе те характеристики образов советского, которыми будет отмечен кинематограф не только СССР, но и постперестроечной России.

К этому фильму вполне применимы слова, которыми Делёз описывает образ-время: «Это чисто оптические или звуковые ситуации, и персонаж, попавший в них, не знает, как реагировать, — это “охладевшие” пространства, в которых он перестает переживать и действовать; он обращается в бегство, начинает бесцельные прогулки, маятникообразные движения, — при смутном безразличии к тому, что с ним происходит, и нерешительности относительно того, что ему следует предпринять. Но то, что он утратил в сфере действия или реакции, он компенсирует прозорливостью: он *видит*, и в итоге проблемой зрителя становится “что следует в образе разглядеть?” (а уже не “что мы увидим в следующем образе?”)»<sup>1</sup>.

Именно «прогулки» и «маятникообразные движения» (повторы) лежат в основании серийного принципа организации материала, когда зрение препоручается *другому*, десубъективируется.

Логическая структура «Июльского дождя» — именно манифестация серий. Причем серийный принцип проявляет себя не только на уровне «музыкальной» организации материала. Он задается повтором эпизодов, организованных как *прогулка* (пересечение каких-угодно-пространств, где существенен сам момент движения вне закрепленных образов, вне того означаемого, которое можно было бы извлечь из этого эпизода) и *ритурнель* (обесмысливающий повтор, возвращение, где возвращается только несущественное). Но это также и акцентирование в эпизоде момента вариации, отсылающей нас к некоторому малому приросту образности по отношению к предыдущему эпизоду. И вариации эти связаны именно с организацией *иного смысла*, который мы уже не можем закрепить ни за означаемым, в котором участвуют любые знаки, ни за означаемым, то есть понятием, которое манифестирует некий субъект посредством этих знаков. Здесь уже сам серийный принцип оказывается важнее и знаков, и понятий. Серия движется через дополнительные элементы

вариаций; в которых приращение — это, с одной стороны, некий избыток смысла, не позволяющий закрепиться смыслу в означаемом, с другой стороны, в силу того, что сам этот дополнительный элемент принципиально несущественен, не может стать знаком, его функция лишь в том, чтобы указать на недостачу знаковой материи означающего.

Подобная идея организации смысла на поверхности, в пустых событиях-эффектах, организующих серии, в прогулках и ритуриделях, в соединении каких-угодно-пространств, развивается Делёзом в «Логике смысла», в его рассуждениях о музыке и, конечно, о кино образа-времени. Фактически в данной работе тот иной смысл, который Делёз находит вне глубины, на поверхности вещей, мы называем опытом (в противовес традиционному кантианскому пониманию опыта). Этот опыт отсылает нас к иной чувственности — к чувственности сообщества, коммуницирующего посредством общих образов, содержательно пустых, но сохраняющих важный коммуникативный момент, не сводимый к репрезентации, к пониманию, к обмену информацией. Именно эти образы становятся основой у Делёза для описания образа-времени, а в силу того, что это образы общности, мы вправе говорить, что в них оседает некий асоциальный остаток повседневности, который мы и пытаемся рассматривать как «советское», как «образы советского».

Обратимся теперь непосредственно к «Июльскому дождю».

Уже самое начало фильма, проезд камеры по улицам Москвы, фиксирующий обыденное течение повседневной жизни, задает основную интонацию всей ленты. Еще идут титры, еще не появились герои, но бес- субъектный взгляд камеры проскальзывает мимо зданий, людей, машин, киосков, афиш, автоматов с газированной водой, ни на чем не задерживаясь. Вторит ему и звуковая дорожка этого эпизода, имитирующая работу радиоприемника, когда некто, остающийся невидимым, пробегает одну за другой различные радиостанции, создавая подобный же звуковой образ времени, где чередуются фрагменты из «Кармен» Бизе, репортаж с футбольного матча, политические новости, песня «Темная ночь», уроки английского языка, чтение детских стихов Корнеем Чуковским и т.д. Каждый из этих визуальных и звуковых элементов мог бы быть знаком, а их совмещение неким обобщенным образом времени, но именно организация их в несемантизированные случайные серии уже предполагает наличие иного образа, в котором время не изображается, а само дается как образ, как образ-время. Именно через случайность каждого из элементов в изображении и в саундтреке эти серии начинают резонировать, отсылая к единому оптико-звуковому пространству. Еще более усиливают этот резонанс монтажные вставки лиц с полотен эпохи Возрождения. Эта третья серия словно является острающей, поскольку в ней присутствует тот универсальный знак — лицо, где означаемое и означающее неразрывны, взаимозаменяемы. Эти монтажные вставки дают еще боль-

шее ощущение случайности и несущественности всего остального, что не может быть закреплено ни взглядом, ни слухом.

В какой-то момент этого долгого тревеллинга в кадр попадает героиня (Е. Уралова), попадает из толпы, как часть неразличимой массы людей, неостановимого течения жизни. Она появляется словно случайно, и камера ее периодически теряет из виду, но потом начинает следить за ней, словно случайный прохожий, на которого героиня иногда бросает свой взгляд.

Можно выделить в фильме совершенно определенный режим повторов.

Почти механическим повтором отмечен эпизод подъезда машин к посольству, но повтор — это и проезды камеры по улицам Москвы и по подмосковным лесам, проходы героев вдоль забора с афишами и плакатами. Здесь персонажи практически устранены, порой их нет вовсе, порой они располагаются в закадровом пространстве, иногда камера теряет их из виду, иногда фон (роскошные иностранные машины послов, лица на киноплакатах) поглощает их своей интенсивностью. Однако важно не столько то, что фигура и фон меняются местами, сколько сама причастность героев фону — неразличимой повседневности. Другой тип повторов — скопления людей: вечеринка, пикник, ресторан, квартира умершего родственника, сквер у Большого театра. Это уже пространства, где люди являются неотъемлемой частью обстановки, их слова и действия привычны, устойчивы и повторяемы; здесь выходит на первый план социальный *gestus*. Как повторы организованы диалоги героини: со своим другом и с матерью (театрализация действий и реакций, подчеркнутая неаффективность, выраженная в устранении крупного плана и акценте на спинах персонажей). Повторяющиеся сцены, когда герои вдруг располагаются спиной к камере, вводят дополнительное измерение обезличенности пространства и банальности говоримого. И наконец, как слабая антитеза бессмысленного повтора без развития (машины послов), который ни к чему не приводит и ни к чему не отсылает, — телефонные разговоры в коридоре коммунальной квартиры с отсутствующим персонажем.

Однако когда мы говорим о серийности, то сериями будут не сами эти повторы, а их организация вокруг того или иного пустого элемента, «пустой клетки», как пишет Делёз, где обнаруживается не некий образ-репрезентация, а именно внерепрезентативный мультисерийный резонанс.

Такой «пустой клеткой» является и сама героиня, лишенная индивидуальных особенностей, действующая как сингулярность, как событие-эффект на поверхности жизни. Но такими же «пустыми клетками» будут и ее присутствующий в кадре друг (А. Белявский), вокруг которого организуется *серия означающего*, в которой утрачивается смысл, закрепленный в знаках видимого, и ее невидимый телефонный собеседник, разговоры с которым вводят *серию означаемого*, в которой материальное

отсутствие персонажа отсылает к минимальному прибавочному смыслу-различию (вечно лишнему и неуместному), провоцирующему повтор. Причем эти фигуры отсутствия должны восприниматься не только содержательно или формально, но как принцип открытия иного образа, действующего не через воспроизведение ценных, устоявшихся образов, а через повторяемость неценного.

И здесь надо заметить, что, помимо возможной морально-содержательной интерпретации этого опустошения, в нем есть и важный позитивный момент. Именно опустошенность индивидуальностей и охлажденность пространств открывают места общности, игнорируемые культурой и политикой.

«Пустота — наилучшее место для обитания общности, физически привилегированная среда манифестации закона. Статистические законы презентуют лучше всего пустой человек»<sup>2</sup>. Повтор, утверждающий бессмысленное течение жизни, обнаруживает свою автономию в мире образов, ориентированных на воспроизведение. В повторе повторяется только забытое, невспоминаемое, в то время как воспроизведение отсылает нас к знакам памяти, к сохранению и утверждению ценного, а в идеале — смысла как ценности.

Именно третья серия, *серия лиц*, устанавливает сам принцип различения повтора и воспроизведения, который был описан Делёзом<sup>3</sup>. Те самые картины старых мастеров, которые включены как монтажные планы в пролог фильма, обретают свою материальность как тиражируемые плакаты, размножаемые в типографии, где работает героиня. Но они имеют свое продолжение и в крупных лицах киноафиш, на фоне которых движутся «обезличенные» дальним планом персонажи. Само лицо — эффект воспроизведения некой трансцендентальной иллюзии — возникает заново в финале, в статуарных кадрах анонимных молодых людей, рифмующихся с картинами живописцев, собирающих воедино смысл разнонаправленных серий. Каждая из этих серий не собирает смысл фильма, более того, порождает тип образа, указывающий на недостаточность и определенную дезинтеграцию смысла. Удерживает эти серии вместе именно образ-время, в котором запечатлено то самое деидеологизированное «советское», знаки которого всегда утрачены, всегда забыты, но сохраняются только в коммуникативных образах опыта. Это уже не образы идеологии, а именно опыт формирования иного типа существования, другие движения, действия, другая длительность, а значит — иной тип субъективности. Только субъект оказывается здесь деиндивидуализированным, не могущим присвоить себе бытие, лицо, а отдающим себя несобственному бытию-с-другими, миру устанавливающимся клише, где действуют уже законы, диктуемые не формой произведения и не идеологией, а самим миром повседневности.

Вышеописанная серийность обнаруживает себя порой в целом эпизоде: обход квартир героиней в качестве агитатора — максимальная

концентрация каких-угодно-пространств, отсылающая к плану выражения фильма; монтажная нарезка телефонных разговоров — остановка времени в качестве движения и открытие времени как события, его содержательной неподвижности; сменяющие друг друга лица на киноплакатах, на фоне которых говорящие герои едва заметны, отсылают к утрате образа-лица, след которого уже едва различим в массовой продукции, и даже в тиражируемом классическом искусстве. Меланхолия утраты тем не менее предполагает замещение. Место утраченного объекта (образа) занимает нерасчленимый поток сингулярностей, прикоснуться к которому позволяет серийный принцип анализа. Именно в этом потоке, в повторе, зарождается будущий возможный киноприем, штамп или клише, не важно, классическая ли это картина или рекламный плакат, но так или иначе — образы-для-воспроизведения.

Момент утраты (смысла, лица) конечно же соотносим и с социальной утратой, с концом времени оттепели, что выражается также в отказе от определенных, соответствовавших именно оттепели образов-движений, и в поиске нового движения. И новое движение начинается с остановки времени, проявляющей себя и в утрированной подвижности (музыкальности) камеры, и в монтаже случайных элементов. Здесь важно отметить отличие от «Заставы Ильича», где, казалось бы, уже есть подобные изобразительные приемы. В «Заставе Ильича» проходы камеры и персонажей по пространствам города еще связаны с персонажами непосредственно и, благодаря этим прохождениям и действиям персонажей, переозначиваются пространства города: квартиры, дворы, улицы и, наконец, главное пространство — Красная площадь, которое деидеологизируется, становясь местом встречи влюбленных. В «Июльском дожде» для советского кинематографа открываются (оказываются легитимированы) пространства отсутствующего действия, а ключевым эффектом «советского» оказываются своеобразные *фигуры отсутствия*<sup>4</sup>, где происходит остановка образов-аффектов, образов-действий. Фильмы, ориентированные на такого рода пространства, стремятся к состояниям, в которых проявляет себя сообщество (слабые коммуникативные связи), а не к тотальным и универсальным действиям, знакам и читаемым образам-для-каждого, образам-для-воспроизведения. Помимо хуциевского «Июльского дождя», можно вспомнить еще и «Долгую счастливую жизнь» Шпаликова, и «Печки-Лавочки» Шукшина, соотносимые с делёзовскими фильмами-балладами (прогулками), но также и ленты Германа и Муратовой, целиком ориентированные на безличный фон существования советского человека, а также картины Авербаха, в которых материализуются специфические моральные какие-угодно-пространства советского опыта. Все они, так или иначе, осваивают неприсваиваемые «образы советского» в качестве образа-времени. И даже фильмы Тарковского и Параджанова, ориентированные на иные, но также советские, сообщества, нащупывают тот же парадокс, когда

форма кинозрелища требует остановки движения, субъект которого уже утрачен.

В каком-то смысле, можно говорить, что массовая кинопродукция также формировала свои полуразличимые «советские» клише, но упомянутые выше фильмы несли в себе рефлексивный элемент в отношении к ним, пусть даже сами авторы не отдавали себе в этом отчет.

Приостановка формы, опустошение знаков и возникновение на их месте новых, еще не ставших вполне читаемыми, введение стазиса через фигуры отсутствия позволяют не только понять природу «советского», исходя из делёзовского образа-времени, но заметить, что образ-время возникает как образ, для которого нет универсального субъекта восприятия (субъекта потребления), что образ-время — это образ, предполагающий сообщество в качестве субъекта, причем сообщество сингулярное и гетерогенное, связанное с единством опыта, зафиксированным в имманентном этому опыту образе-времени. И роль советского кино в освоении не только образа-движения, но и образа-времени не может быть недооценена. Не случайно сам Делёз, цитируя Сержа Данеля, солидаризуется с последним: «Американцы далеко продвинулись в исследовании непрерывного движения, скорости и траектории полета, которые лишают образ его веса, материальности, приводят тела в состояние невесомости... в то время как в Европе, даже в СССР, где маргинализация связана со смертельным риском, некоторые люди позволяют себе такую роскошь, как изучать движение с другой стороны, с его замедления и прерывания. Параджанов, Тарковский, как и Эйзенштейн, Довженко, Барнет до того, все они отслеживают, как накапливается и сворачивается вещество, как геология элементов, состоящая из частиц мусора и сокровищ, постепенно обретает свою форму: их кино происходит из советской крепости, из этой неколебимой империи...»<sup>5</sup> Мысль Делёза можно продолжить. Кино, рождаемое в рамках империи, тем не менее указывает на то, что в этой «империи советского» продолжается жизнь, отличная от той, за которой обычно закреплены привычные знаки жизни. И эта жизнь оказывается также причастна советскому опыту, который мы готовы ассоциировать только с историей и идеологией. У «советского» есть свое бессмысленное, табуированное, те образы, где его уже невозможно закрепить за определенной страной и определенной эпохой. И в этих образах «советское» является частью мира, где еще только вызревает господство медиа, в которое кинематограф ввел иное измерение времени... И в этом гетерогенном времени, в образе-времени, времени без субъекта восприятия времени, само «советское» выступает как дополнительная серия, участвующая, наряду с другими, в открытии опыта существования современного человека.

## СОВЕТСКИЕ ФАНТОМЫ И ПОСТСОВЕТСКИЕ ФАНТАЗМЫ

Выход на российские экраны в 2004 году фильма «Ночной дозор» нельзя назвать сенсацией, хотя именно так он был представлен рекламной кампанией, создателями фильма и многими критиками. В сенсационности первого из «Дозоров» было нечто обыденное и даже расстраивающее: трудно понять, почему такого рода зрелищное и коммерческое кино не было снято раньше. Можно, конечно, связывать появление такого рода жанровых фильмов и с восстановлением кинопроката, и расширением сети современных кинотеатров, то есть с превращением кино в доходный бизнес и, как следствие, бурным развитием киноиндустрии в России за последние годы. Подтверждают это не только «Дозоры», но и другие вполне успешные коммерческие проекты того же времени, такие как «Турецкий гамбит», оба «Антикиллера», в которых произошел определенный поворот к «американизму», к голливудским кинематографическим стандартам, что за несколько лет до этого было уже успешно опробовано режиссером Алексеем Балабановым в фильмах «Брат» и «Брат-2». Кроме того, оживление малобюджетного и артхаусного кино — тот сопутствующий фактор, который подтверждает, что в России появилось первичное стратифицированное пространство для киноиндустрии. Можно также усмотреть связь между фильмами Тимура Бекмамбетова и мировым успехом «Властелина колец» и «Гарри Поттера» (как книг, так и фильмов). Похоже, что именно романы Лукьяненко не случайно были выбраны основой для будущих блокбастеров, поскольку вполне вписываются в том числе и в некоторые мировые тенденции успеха.

«Ночной дозор» не стал откровением как фильм, но — и на этом делают акцент создатели картины — стал реализацией продуманной рыночной стратегии, то есть товаром, на который, во-первых, уже есть спрос, а во-вторых, для которого уже подготовлена определенная инфраструктура. «Дневной дозор» только подтвердил интуицию продюсеров.

Но, говоря так, мы невольно отказываем «Дозорам» в праве на некоторую «внутреннюю» содержательность. Правомерно ли это? Или все же есть нечто «нетоварное» в этих фильмах, что способствовало их успеху?

Последний вопрос с очевидностью содержит в себе противоречие, поскольку само понятие успеха накрепко связано с товарно-рыночными отношениями, и говорить о нетоварном источнике успеха — все равно что утверждать наличие у массовой аудитории некоторой зоны рефлексии, вторгаясь в которую можно обнаружить ее (массы) индиви-

дуальность. Пожалуй, точнее было бы сказать, что в этих фильмах есть нечто противостоящее тому успеху, который показывает касса, о котором говорят их создатели. Или, другими словами, в них обнаруживается некий изъян, проявленный самой голливудской технологией, дающей сбой при ее прямом применении в определенное время и в конкретных условиях современного российского капитализма. Вполне может быть, что именно этот изъян не позволил продукту Максимова—Эрнста в полной мере заявить о себе на мировом кинематографическом рынке, вернув его с коммерческих небес в локальную зону местного российского восприятия.

Однако не надо было ждать провала проката в США, чтобы понять этот изъян. «Дозоры» от американских блокбастеров отличает иное отношение к штампу, которое я бы рискнул здесь предварительно назвать *нехваткой универсализма*.

Однако, прежде чем говорить об этом, следует хотя бы коротко, в нескольких словах описать современную ситуацию в мировом кино, которая является контекстом для «Дозоров», фильмов с явной претензией на глобальный захват аудитории.

Ситуацию в первом приближении можно охарактеризовать как гегемонию Голливуда. В каком-то смысле можно даже говорить о том, что слово «кино» сегодня становится тождественным слову «Голливуд». Столетняя история кинематографа шла к этому, она шла к определенной универсализации кинообраза, к обращению к общим для всех ценностям, смыслам, эмоциям, для которых не нужен культурный перевод. Кино последовательно редуцировало в себе элементы искусства, превращаясь из художественного в технологическое, из режиссерского в продюсерское, из авторского в массовое.

Вопрос о том, искусство ли кино, обсуждался постоянно на протяжении прошлого столетия, но и сегодня нет-нет да возникает. Хотя, надо признать, все реже и реже. С появлением более новых медиа, таких как телевидение или Интернет, все яснее становится преемственность их образной системы от образов кинематографа. Все яснее и отчетливее кино заявляет о себе как принадлежащем системе массмедиа. А это с необходимостью влечет за собой расставание с амбициями кино как искусства.

Голливуд радикально порывает с этими амбициями, но ситуация затрагивает и так называемое «авторское кино», которое было последним оплотом для рассуждений о кино как искусстве. Артаус возникает не как продолжение традиций авторского кино, но на его руинах, на исчерпанности самой категории авторства в нынешней ситуации. Артаус в гораздо большей степени, нежели авторское кино, становится стратегией на кинематографическом рынке, но в отличие от Голливуда эта стратегия не универсалистская (в ней нет идей тотального захвата аудитории), а ло-

кальная, когда прибыли, может, и не столь велики, но работа идет по созданию и укреплению брендов (частным случаем которых являются имена режиссеров). Это не мировой рынок, но фестиваль, где действуют законы, близкие законам функционирования современного искусства — искусства не для зрителей, а для экспертов. И этот сегмент рыночного пространства давно и хорошо освоен. Здесь нет амбиций кассового успеха, здесь другая стратегия — выдавать себя за искусство. Использовать «искусство» как ту ценность, через которую так или иначе оказываешься причастен универсалистскому проекту.

В этом смысле массовое кино более «честное», поскольку технология образа и коммерческий успех связываются напрямую здесь и сейчас, в то время как артаус постоянно вынужден имитировать изобретение «нового», но технологически «сырого» образа, чтобы подчеркнуть причастность к авторскому искусству, причастность к бесконечно отдаленному *будущему*, где успех будет реализован сполна и навеки.

Конечно, слово «честность» употребляется здесь не в моральном и не в оценочном смысле. Речь идет лишь о том, что это честность в ограничении амбиций, оставляющая в стороне все претензии кинематографа на то, чтобы быть искусством. Современное же искусство, интеллектуальное кино, артаус давно уже не являются тем, что произведено художниками-авторами. Вся эта сфера зависит от галеристов, кураторов, организаторов фестивалей, то есть, по сути, от чиновников, и непосредственно связана с их местом на рынке.

И труд художника (или режиссера) также превращен в бюрократический, то есть обслуживающий определенный тип уже функционирующих стратегий, уже работающих образов. Имя автора и его произведения становятся не более чем подписью чиновника среднего звена, удостоверяющего факт наличия искусства в современном мире.

Если раньше еще можно было говорить о противостоянии американского продюсерского кино и европейского режиссерского, то сегодня и то и другое подчинено современной бюрократии, сформировавшейся в зоне культурного потребления. Нельзя сказать, что эта бюрократия производит только массово потребляемый продукт, но то, что сама она является эффектом массового производства образов, — несомненно.

Даже будучи описанным достаточно схематично, такое положение вещей тем не менее указывает на то, что и в том и в другом сегменте рынка универсализм оказывается необходимой составляющей кинообраза. И это не в последнюю очередь связано с возникновением мирового рынка, с широко обсуждаемым новым экономическим и политическим пространством, получившим название «глобализация».

И тогда нехватка универсализма — отнюдь не претензия к технической, эстетической или художественной стороне «Дозоров», а то, что



не позволяет реализовать все эти составляющие фильма в полной мере. Когда создатели «Дозоров» говорят, что предполагали соединить кассовое кино с элементами артхауса, то это надо прочитывать как признание неудачи и в той и в другой сфере. В результате «Голливуд с русской спецификой», вводя усложненный изобразительный ряд, достаточно запутанный повествовательный план, а также ироническую дистанцию по отношению ко всему происходящему на экране, теряет универсализм медийного образа. Это вовсе не значит, что последний обязательно должен быть простым, он может быть сколь угодно сложным, но не искусственно усложненным. Собственно, эта нарочитая во многих местах изобразительная усложненность «Дозоров» и становится тем, что демонстрирует неслучайность разговоров об элементах артхауса *post factum*, попыток придать содержанию фильма смысл, превышающий возможности только голливудской зрелищности.

Все это более чем симптоматично именно для нынешней российской политической и экономической ситуации, когда поиски новой авторитарной идеологии идут рука об руку с утверждением рыночных механизмов и фрустрациями новой буржуазии. Можно даже сказать, что если «Ночной дозор» обнаружил сам этот эффект неустранимого противоречия, то «Дневной» уже даже содержит некоторые элементы рефлексии этой разорванной образности, требующей для себя постоянного усложнения, чтобы разрыв был затушеван. Иначе говоря, усложненность (в отличие от сложности) — это всегда эффект замещения, сокрытия травматического противоречия, имеющего не художественную, а социальную подоплеку.

Характерно, что, когда завершается «Ночной дозор» и начинают идти титры, звучит песня популярной группы «Уматурман», первые слова которой весьма показательны: «Стоять на месте! На месте стоять! Иначе рискуешь ничего не понять...» И далее в рэперском стиле излагается краткое содержание всего фильма. Такое прямое обращение к публике, которая обычно в этот момент встает и покидает зрительный зал, выглядит неким знаком нервозности, попыткой еще раз вернуть зрителя в пространство фильма и что-то вдогонку ему объяснить, а в завершение всего, словно не веря в то, что этот номер пройдет, следует призыв «Все на просмотр картины второй!». То бишь если ты все равно не понял, то тебе объяснят позже.

И вправду, чтобы разобраться в сюжетных хитросплетениях, в повествовании, которое не выглядело бы столь запутанным, если бы не избыточная аттракционность и клиповость изображения, постоянно отвлекающая, забирающая все внимание на себя, требуется либо уже знать романы Лукьяненко, либо только ради этого пойти на фильм второй раз. А это уже — прерогатива интеллектуального кино.

Между тем сюжет «Ночного дозора» достаточно прост. В прологе нам рассказывается о перемирии, которое заключили между собой силы Света и силы Тьмы до появления Великого Иного. Иные выглядят как обычные люди, живут как обычные люди, но обладают сверхъестественными способностями обитания в других срезах реальности. Именно в этих «срезах» и происходит основное действие фильма, потому простые люди в нем почти не фигурируют. Изображенная реальность при этом, правда, остается вполне человекомерной — никакого фантастического экзотизма. Напротив, создатели фильма попытались ввести фантастическое как элемент повседневного существования.

Именно в такую до боли знакомую малогабаритную квартиру летом 1992 года приходит главный герой фильма Антон Городецкий к знахарке на сеанс черной магии с просьбой вернуть ему любовь жены. Когда же знахарка предлагает ему взять на себя грех и умертвить чужого ребенка, которым беременна его жена, он соглашается. Но сеансу магии мешают силы Света (которые носят название «Ночной дозор»), распознают при этом в Городецком Иного и берут его на службу. Это выясняется в следующих кадрах, когда мы вновь видим Антона, но уже в 2004 году. Здесь и разворачивается основное действие картины. Мы вовлекаемся в полномасштабную войну Ночного дозора с Дневным (как понятно — с силами Тьмы). Все они Иные, и все они вампиры, которые отсасывают у людей жизненную энергию (одни плохую, другие хорошую), а Темные из Дневного дозора и попросту пьют кровь. Война ведется за Великого Иного — Егора, сына Антона, которого он считал не своим, да и не рожденным, за выбор Егора между силами Света и силами Тьмы. Параллельно силы Света ведут борьбу с воронкой, возникшей над Москвой и угрожающей жизни граждан. Воронка — результат порчи, которую навела на Москву, сама того не ведая, гражданка Светлана, Светлая Иная, этого о себе не знающая. Она будет героиней следующего фильма. В результате сюжетных перипетий одна катастрофа (с воронкой) оказывается предотвращена, а другая — нет. Егор, узнав о том, что отец желал ему смерти до его рождения, выбирает силы Тьмы. Возникает апокалиптическая ситуация, разрешению которой посвящен следующий фильм — «Дневной дозор».

В таком изложении (как, впрочем, и в изложении «Уматурман») в сюжете нет ничего необычного. Необычно, пожалуй (и даже симптоматично), само обращение российского кинематографа к жанру фильма о вампирах, столь популярному на Западе на протяжении почти всей истории кино. Но еще более необычными выглядят некоторые решения в рамках этого жанра. Так, например, вампиры оказываются Светлыми и Темными. Причем они сосуществуют в рамках мирного договора между силами Света и силами Тьмы, в рамках бюрократических отношений, когда Светлые выдают Темным лицензии на отсасывание у людей крови.

Достаточно лишь подать заявление в соответствующую инстанцию. Такое своеобразное поддержание баланса между добром и злом наводит на мысль об условности самой этой оппозиции. Причем «минимум зла» заключен именно в выдаче лицензии, в конкретной бюрократической процедуре, на которой строится благополучие общества и держится, если угодно, вертикаль власти.

Но здесь нет никакой определенности. Изобразительное решение фильма таково, что представители Ночного дозора, оперативные работники сил Света, живут в домах брежневской застройки, едят в дешевых закусочных, работают в конторе ГОРСВЕТ с комнатками, похожими на советские ЖЭКи или НИИ, пользуются старым грузовиком, напоминающим то ли ЗИЛ, то ли МАЗ, а возглавляет их некто Гесер, бывший замминистра СССР. Что же касается вампиров из Дневного дозора, пьющих кровь честных, ни в чем не повинных тружеников, то они выглядят как представители другого класса, живут в роскошных апартаментах, разъезжают на иномарках. Так все выглядит по преимуществу, хотя, конечно же, это разграничение условно, и можно найти в фильме обратные примеры. Но так *выглядит*, такой образ остается. А потому создается остаточное впечатление не только борьбы добра со злом, но и борьбы советского прошлого (на стороне добра) с «новыми русскими» как представителями зла, или рыночной экономики. На этот образ работает и дата, с которой начинается все действие, — 1992 год, год либерализации цен, приватизации, год переломный для экономических отношений постсоветской России, год начала то ли свободы, то ли Апокалипсиса, то ли того и другого.

Понятно, что прямое отождествление противоборствующих дозоров с советским и постсоветским прошлым несколько натянуто. Скорее «советское» Ночного дозора — отсылка ко времени, когда закон еще был, когда была властная вертикаль, а «буржуазность» Темных — ко времени беззакония. И весь промежуток жизни между 1992 и 2004 годами — это «вывихнутое время», столкновение времен. Следы этого столкновения несут на себе оба «Дозора». Противоречие, о котором говорилось ранее, это не только противоречие между двумя типами современного кино и невозможностью выбора между ними, но также противоречивость самого времени, когда снимается фильм, времени, диктующего свои образы.

Здесь надо обозначить еще одно различие, но методологического характера, касающееся проблемы кинематографического образа. Когда речь идет о плане изображения, об образах-изображениях, которые его наполняют, которые можно анализировать как картинки, находя в них те или иные знаки исторического времени, социальности или политической идеологии, то есть когда речь идет о предъявленном, представленном времени, то это всегда уже *утраченное* время. И именно потому оно мо-

жет быть объективировано, восполнено изображением. Но когда мы говорим об образах, *диктуемых временем*, то имеем в виду нечто иное, а именно то в изображении, что остается неозначенным, о подспудных силах, разламывающих изобразительный план, вводящих в него неустранимые противоречия. Эти образы уже не могут быть зафиксированы простым описанием, поскольку по отношению к ним не может быть установлена рефлексивная дистанция. Они не подчинены воле режиссера или продюсера, поскольку всегда незавершенны, бесформенны и находятся в непрерывном становлении. И если говорить в несколько иных терминах, то можно сказать, что именно через них проходит историчность. Здесь уже нет истории и исторического времени как индивидуальной или коллективной памяти, но фиксируется актуализация того, что остается невспоминаемым в воспоминании. Фиксируется не в виде знаков, которые всегда знаки памяти, а в виде следов, тектонических смещений внутри самого времени.

Когда Жиль Делёз в книге «Кино» вводит понятие образа-времени, то пытается уловить гетерогенность, слоистость и множественность этих образов-в-себе, создающих пространство «медиаэффектов»<sup>2</sup>. Образ-время, по выражению Делёза, предстает как некая трансценденталия. В нем нет уже ничего эмпирического и ничего метафизического. Это сама историчность опыта, составленного из сингулярных моментов-событий, в каждом из которых «время вывихнуто», или, говоря словами другого переводчика «Гамлета», «сорвалось с петель».

Так вот, время «Дозоров» — сорвавшееся с петель. И эти моменты, виртуальная множественность которых, по Делёзу, составляет саму материю кино, растянуты на целую проскользнувшую мимо эпоху девяностых. Все эти годы, загнанные в монтажный стык, заполняют своими следами, рубцами и парадоксами изобразительный план и «Ночного», и «Дневного дозора». И здесь соприкасаются и время истории кино, и социальное время. И если время истории кино требует от создателей фильмов голливудской зрелищности и массового успеха, то параллельно с этим они не могут не испытывать ностальгического давления другого успеха, который сопутствовал и советскому кинематографу. (Чего стоит только исполнитель роли Гесера Владимир Меньшов, за которым тянется мнемонический шлейф его режиссерского триумфа и оscarовской победы.) И если социальное время требует присяги закону, то сам этот закон расщепляется между экономическим законом и юридическим, в котором власть требует полной лояльности: *dura lex, sed lex*. Но такое положение дел вступает в непримиримое противоречие с беззаконным временем, с образом-временем, в котором закон жизни подтачивает все моральные, юридические и экономические установления.

Но что такое беззаконное время, в котором история обретает жизнь и движение? Это время апокалиптическое, время конца времен. Или время вечности.

Прологи к обоим фильмам задают этот режим восприятия. Если в «Ночном дозоре» это уходящий в мифологическое прошлое договор Света и Тьмы, то в «Дневном дозоре» повествуется о походе Чингисхана за мелом судьбы, с помощью которого можно переписать историю. Ну и, конечно же, ее нельзя переписать без Апокалипсиса, без разрушения Вечного города, которым в данном случае оказывается Москва.

Потому образы грандиозного зрелища катастрофы с небывальными для российского кино спецэффектами — это не просто подражание Голливуду, но и требование образа-времени, когда любая катастрофа — малый апокалипсис, в котором рушатся не дома, и даже не договор, а ценности, все еще выглядящие устойчивыми и незыблемыми.

И здесь необходимо сделать небольшое отступление. Мотив историчности, прорывающейся сквозь кинематографические образы, а также анализ связи этих образов с социальной проблематикой времени, естественно, вызывают в памяти классические труды Зигфрида Кракауэра («Орнамент массы», «От Калигари до Гитлера»), в которых фотография, реклама, кино рассматриваются как пространства фиксации социальных фантазмов, как своего рода коллективные сновидения. Кракауэр не случайно обращается именно к массовой культуре веймарской Германии, поскольку для него принципиально очертить границы нового субъекта восприятия — массы. Масса формируется не из каких-то отдельных социальных общностей, коллективов и групп с их типическими свойствами и предпочтениями, она аморфна и неизобразима. Лишь через образы массового культурного производства мы получаем представление о ее желаниях. Кракауэровская «масса» представляет собой своеобразную общность-в-фантазме, и в образах, потребляемых ею (а для кинематографа веймарского периода, как показал Кракауэр, это специфические «фантастические» персонажи — големы, Носферату, Мабузе, Калигари), проявляются еще не зафиксированные на уровне социальной эмпирии политические ожидания. Известная исследовательница творчества Кракауэра Гертруда Кох обращает внимание в этой связи на один важный аспект: «“Масса” больше не выражает ничьих частных интересов, она стала массой потребителей. Ее внутреннее сцепление культурного свойства, поскольку свою слабую связь она находит в рецепции культурных благ. С одной стороны, масса тем самым выступает в качестве первой глобальной сущности, но в то же время ее форма противоречит традиционным требованиям к политическому “телу”»<sup>3</sup>.

Когда мы ранее затрагивали тему универсализма как необходимой составляющей кинообраза, то имели в виду именно то, что кино формирует нового субъекта восприятия (то, что Кракауэр и Беньямин обозначили словом «масса»), в котором отношения индивидуального и коллективного нарушены. И универсальность заключена именно в том, что

кинообраз предполагает в себе преодоление *любой* индивидуальности, но также и *любой* коллективности, которую мы можем ограничить социальными (профессиональными, этническими, политическими, идеологическими) рамками. Когда кинообраз теряет этот потенциал универсальности, когда он сужается до «целевой аудитории», то кино становится либо иным медиумом (рекламой, например), либо превращается в набор идеологических знаков.

В этой связи крайне любопытен и продуктивен способ анализа кино Фредриком Джеймисоном в его книгах «Подписи видимого» и «Геополитическая эстетика»<sup>4</sup>. Предлагаемый им метод «когнитивной картографии» (cognitive mapping), в котором находит свое отражение особая диалектика индивидуального и коллективного его критического подхода, базируется на том, что изображения оставляют следы (подписи) определенных надежд и ожиданий, связанных с еще не оформленной, еще не достигнутой общностью. Именно поэтому изображения становятся своего рода разрозненными «картами» той среды обитания, того воображаемого пространства, помещая себя в которое режиссер или зритель (не имеет значения) лишается социальной политической идентификации, открываясь навстречу утопическим зонам грядущей общности. Это попытка выявить в сериях конкретных локальных образов-изображений пласт политического бессознательного. И не случайно, что американский исследователь обращается именно к массовым жанрам и литературы, и кинематографа, поскольку именно в силу массовости эти жанры позволяют более четко провести идеологические границы, раскрыть те зоны социального эскапизма, где сама История показывает свою подспудную работу. Джеймисон всякий раз пытается для каждого образительного ряда создать более общий (глобальный) контекст, в котором изображения перестают существовать только в режиме репрезентации, но обнаруживают в себе критический потенциал по отношению к конкретной политике<sup>5</sup>. Фактически работа идет с тем универсалистским потенциалом кино, благодаря которому и формируется глобальная аудитория.

Вернемся к нашим «Дозорам». Когда в самом начале мы говорили о нехватке универсализма, то речь шла, по сути, о том, что это кино, несмотря на все претензии его создателей, не выдерживает испытания теми силами самого кинематографа, которые превышают любую продюсерскую или режиссерскую амбицию. Здесь может показаться, что сами мы, говоря так, впадаем в противоречие, поскольку и урбанизм советской Москвы, и постсоветский вампиризм, и изображение апокалиптических разрушений, да и сама мифология романов Лукьяненко, и составляют ту самую картографию, на основе которой можно анализировать политическое бессознательное, социальные фантазмы, которые лежат в основании такого рода культурного продукта. Однако слишком уж легко вампиры

«Дозоров» отождествляются с новой буржуазией, пьющей кровь пролетариата, а вся катастрофа — с политическим «грехом» 1992 года, субститутом которого становится попрание морального закона Антоном Городецким. Слишком уж напрашивается аналогия между кровью и нефтью (с неименным журналистским штампом «нефтяная игла», визуализированным в виде взрывающейся Останкинской башни в тот момент, когда героиня поп-дивы Жанны Фриске пытается сорвать с пальца перстень Завуллона, начальника сил Тьмы...). Слишком уж напоминают облик разрушенной Москвы снятые крупным планом изъеденные коррозией внутренности стиральной машины в рекламе порошка против накипи...

Все это — набор риторических и изобразительных штампов, которые заполняют фильм и которые призваны скорее сокрыть фантазматические образы, лежащие в их основании. Но штамп всегда двойственен. С одной стороны, он представляет собой некий предел потребности. С другой — он аттрактивен также и в силу общности с другими, причастности массе, которая находит в нем свое воплощение. И так, двигаясь по сериям штампов, мы можем попытаться обнаружить тот самый нерепрезентативный образ, диктуемый временем.

Обратим внимание на некоторую специфику использования в «Дозорах» историй о вампирах и апокалиптического жанра. В первом случае характерно то, что во всем этом противостоянии Светлых и Темных Иных (где и те и другие — вампиры) практически нет людей. Люди появляются только как «сырье». И это «сырье» становится способом поддержания закона, удержания паритета противоборствующих сторон. Происходит своеобразная легитимация крови как естественного источника функционирования власти. Это узаконенное насилие представляет собой, как уже было отмечено, «минимум» необходимого зла. Причем акцент здесь надо сделать не на «крови», а именно на акте легитимации. И Светлые из Ночного дозора оказываются своего рода исполнительным органом такого закона. Помимо того что они участвуют в борьбе с незаконием (а не со злом), что необходимо для action movie, они также являются чиновничьим аппаратом, выдающим справки о «праве на зло». Фактически происходит определенное жанровое смещение, когда традиционная гуманистическая и христианская модель противопоставления добра и зла неявно смещается в сторону отождествления добра с законом и властью, а зла — с незаконием, с ситуацией чрезвычайного положения.

И потому апокалиптические картины «Дневного дозора» сохраняют бедствия, ужас и ощущение страха перед концом времен, но совершенно переиначивается мотив очистительного огня, выжигающего земную Империю во имя Царства Небесного. Апокалипсис в «Дневном дозоре» спровоцирован лишь одним «слишком человеческим» проступком главного героя, подобно тому как в «Ночном дозоре» воронка над Москвой — еще менее заметным поступком Светланы. И все, что должен сделать глав-

ный герой фильмов Антон — переписать судьбу, отменить незаконное событие. Мел судьбы оказывается не просто знакомым фантастическим инструментом, позволяющим вернуться в прошлое, но чем-то большим — аллегорией подписи, отменяющей любое событие (в том числе и событие Апокалипсиса), а в идеале — отменяющей будущее. В меле судьбы концентрируются желания и ожидания времени, с его страхами перед будущим и ностальгией по прошлому. Мел судьбы не только символ власти, но — особого типа власти, возвращающей ситуацию «ничего не случилось». Когда Антон пишет мелом на стене разрушенного дома «нет», то в этой отмене действия присутствует помимо прочего чисто чиновничий страх перемен и желание присягнуть закону. Эта подпись, отменяющая действие и событие (а в данном случае, как мы видим, речь идет не столько о сюжетном поступке героя, сколько обо всей истории девяностых), — мечта бюрократа. И хоть она закамуфлирована жанровыми и изобразительными клише, но косвенно дает о себе знать. То, что позволяет ей проявиться более отчетливо — именно противоречие между амбициями блокбастера и образом-временем, не позволяющим их воплотить в жизнь до конца.

*Исключаемый опыт* (частный случай которого — отменяемые девяностые) становится одним из условий кинематографической образности «Дозоров». Потому, например, повествование оказывается рыхлым и невнятным. В отличие от голливудских жанровых фильмов, где сюжет проясняется постоянно с помощью системы повторов и возвращений так, что зритель может смотреть это кино почти с любого места, ключевые повествовательные элементы «Дозоров» настолько слабо акцентированы, что оказывается крайне трудно ориентироваться в происходящем на экране. По форме эти фильмы скорее напоминают растянутую во времени рекламу, для которой как раз вышеуказанной проблемы не существует, поскольку она рассчитана на постоянное повторение. И то, что режиссер Тимур Бекмамбетов — известный создатель рекламных роликов, объясняет ситуацию только отчасти. Скорее мы должны признать, что «Дозоры» — это и есть уже не кино, а реклама. В них происходит столкновение двух типов темпоральности, двух разных медиа.

Но если это реклама, то реклама чего? Самым простым ответом на этот вопрос было бы: самих фильмов. И вся ситуация с промоушеном и мерчандайзингом «Дозоров» вроде бы говорит об этом. Но мы позволим себе спекуляцию в развитие уже затронутых ранее сюжетов.

Продюсеры этих фильмов оказались своеобразными заложниками стыка разных времен: социального времени рыночного беззакония и наступившей политики «диктатуры закона», времени Голливуда и советского кино и, наконец, кинематографического времени и времени телевизионного и рекламного. Тот продукт, который они произвели, оказался естественным образом гетерогенным. В нем сочетаются желание

успеха, желание массовости и чиновничья покорность, заставляющая не только соответствовать требованиям рынка, но и соблюдать лояльность господствующей идеологии. Причем соблюдать так, чтобы власть могла себя опознать и даже отождествиться с образной материей этих фильмов (для зрительской же идентификации пространство крайне сужено). И кто такие, в конце концов, продюсеры этого фильма, как не представители той самой власти — чиновники, оказавшиеся на службе идеологии, но при этом занимающиеся бизнесом? Этот конфликт порождает постоянную фрустрацию, требующую для себя особого рода фантазмов. Вот и получается, что создаваемый ими продукт, казалось бы отмечающий приход рыночных отношений в российский кинематограф, одновременно, через образы масскульта, утверждает полную лояльность имперской идеологии. И если что-то и рекламируется, пусть стыдливо или неосознанно, то именно эта господствующая политическая идеология.

Когда разламывается время, то политика находит для себя неожиданные образы. Она не может полностью отождествиться ни с образами прошлого, ни с будущим, которое в этой ситуации пугающе неопределенно. В момент чрезвычайного положения будущее совпадает с грядущим не-историческим временем, с временем смены ценностей. Момент чрезвычайного положения, когда ты должен ответить грядущему, либо став сувереном, либо изгоем<sup>6</sup>, — момент бюрократической катастрофы, когда никакая подпись ничего не удостоверяет, когда рушится Империя с ее многочисленными наместниками, осуществлявшими тихую работу по организации исторического времени. И тогда на первый план выходят ностальгические образы прошлого, разворачивая историю вспять. Настоящее тогда рядится в мифологические и фантастические одежды, воспроизводя то, что повторить уже невозможно. И тогда технологическое производство образов, утверждая свой тотальный над этими образами контроль, невольно обнажает страх перед неконтролируемым в образе, перед незаконными и невластными силами, отрицающими стабильность. Навязчивый фантом, преследующий бюрократию, заключен в том, что власть может оказаться именно там, откуда не приходит никаких указаний. И в эти моменты неопределенности и безосновности, если воспользоваться метафорой Кафки, гонцы, разносящие указы отсутствующего императора, оказываются не посланниками, а усталыми и испуганными странниками. Фантазмы этих «блуждающих» чиновников связаны с тем, чтобы исключить грядущее (в виде образа-времени, фантома, призрака) из будущего. Однако универсализм как раз и заключается в том, чтобы разрыв времен, чрезвычайное положение инкорпорировать в иную модель историчности. Воображение же бюрократии всегда стремится к обратному: закрепить будущее за привычными и спокойными отношениями господства и подчинения.

Характерен хеппи-энд, когда в финальной сцене «Дневного дозора» Гесер и Завулон мирно сидят на московском бульваре солнечным

летним днем 1992 года, следя за тем, как встреча Антона и Светланы отменяет «чрезвычайное положение», знаменуя возвращение к ностальгическому и благостному союзу власти и денег. И кажется, что сама Всемирная История подготовила этот союз. Всемирная История, оставшаяся от банка «Империал».

Вместо заключения



## КИНО И КНИГА

Есть подозрение, что самая лучшая книга о кино в чем-то всегда уступает самой слабой экранизации. Это кажется трюизмом. Действительно, книг о кино так мало, а экранизациям несть числа. Следовательно, это «что-то», что делает фильм привлекательней любого рассуждения о кино, настолько очевидно и заметно невооруженным глазом, что и говорить, кажется, об этом нет смысла. Нет смысла спорить с тем удовольствием, в которое нас вовлекает фильм и для которого излишне тяжеловесна не только книга, но зачастую и простая рецензия.

Никто не будет спорить с тем, что многие романы прошлого до сих пор доставляют удовольствие читателям, а некоторым читателям даже больше, чем фильмы. И если современный роман пытается завоевать читателя тем, что уже явно использует кинематографические приемы, то риску предположить, что и вполне традиционная литература прошлого в этом смысле не была исключением. Однако речь вовсе не о том, о чем писал еще Эйзенштейн, когда находил в классической литературе и живописи эффекты монтажа и крупного плана, демонстрируя тотальность кинематографического принципа воздействия. Речь идет только об удовольствии. Вопрос может быть поставлен примерно так: не есть ли все то, что мы связываем с удовольствием от литературного текста, те моменты в книге, которые заставляют встроиться в нее читателя, вовлечься, забыть себя, отдаться потоку чтения? — не есть ли все эти частные удовольствия, которые всегда исключены или, по крайней мере, принижены книгой-памятником, книгой как таковой, — не есть ли все они именно то, что мы называем словом «кино»?

В 1926 году в небольшом эссе «Кино» Вирджиния Вулф писала о том, что фильмы возвращают нам варварство и дикость восприятия изнутри самой культуры, культуры чтения прежде всего. «Есть ли какая-нибудь особенность мышления, которую можно было бы сделать зримой без помощи слов?»<sup>1</sup> Вот вопрос, которым она задается и который можно считать путеводным вопросом всей истории размышлений о природе кино, идет ли речь об особенностях киноязыка или об изобразительных приемах, открываемых кинематографом. Его можно сузить и поставить иначе: что в нашем мышлении сопротивляется Книге? Или: что в нас осталось от дохристианского и доиудейского варварства? Можно найти множество деталей повседневного существования человека, которые наука легко связывает с языческими ритуалами, демонстрируя сложность сосуществования различных «культурных» традиций (язычество ведь тоже начинает мыслиться как культура, хотя и «неспособная к Книге»). Но не к этому подводит нас вопрос Вирджинии Вулф. И не об этом ее слова о дикости. Возможно, что говорить следует именно о непреднамеренном удоволь-

## Вирджиния Вулф КИНО

Некоторые люди утверждают, что в нас больше нет первобытной дикости, что мы находимся на закате цивилизации, что все уже сказано и что уже слишком поздно быть честолюбивым. Но эти философы, судя по всему, забыли о кино. Они никогда не видели, как дикари двадцатого века смотрят фильмы. Они никогда, усаживаясь перед экраном, не задумывались над тем, как, при новых костюмах и коврах под ногами, исчезает дистанция, отделяющая их от тех ясноглазых, обнаженных людей, которые, ударяя одним железным брусом по другому и слушая этот металлический лязг, уже предвкушали музыку Моцарта.

Конечно, в нашем случае железные бруски столь замечательно отлиты и настолько плотно покрыты наслоениями инородных материалов, что крайне трудно услышать отчетливо хоть что-нибудь. Кругом бурление, роение и хаос. Мы заглядываем через край вовнутрь котла, в котором будто кипят кусочки разного вида и вкуса и где лишь время от времени всплывает крупная форма, готовая выделить себя из этого хаоса. Таково искусство кино, кажущееся на первый взгляд простым и даже глуповатым. Вот Король пожимает руки игрокам футбольной команды; вот яхта сэра Томаса Липтона; вот Джек Горнер, выигрывающий национальный чемпионат. Глаз мгновенно все это слизывает, а мозг, в приятном возбуждении, принимается рассматривать происходящее, лишаясь всякой энергии мысли. Ибо обычный глаз, английский глаз, чуждый эстетизма, есть простое устройство, следящее за тем, чтобы тело не свалилось в угольную шахту, устройство, обеспечивающее мозг всякими безделушками и лакомствами, дабы его утихомирить, и, вне всякого сомнения, продолжающее вести себя именно так, подобно опытной няне, пока мозг не придет к выводу, что ему пора просыпаться. Каково же его удивление, когда его будят посреди приятной дремоты и обращаются к нему за помощью? Глаз в затруднении. Глазу нужна поддержка. Глаз говорит мозгу: «Происходит что-то, чего я не понимаю. Ты мне нужен». Вместе они смотрят на Короля, лодку, лошадь, и мозг сразу замечает, что все эти вещи обретают качество, которое не соотносимо с простой фотографией реальной жизни. Они стали более красивыми, в том смысле, в каком красивы картины, но можем ли мы назвать это (увы, наш словарь удручающе неполон) более реальным, или реальное уже отличается от той реальности, что мы воспринимаем в повседневной жизни? Мы видим вещи такими, как они есть в тот момент, когда сами мы отсутствуем. Мы видим жизнь такой, как она есть, тогда, когда мы в ней не участвуем. Пристально вглядываясь, мы, похоже, нахо-



димся в стороне от красоты действительного существования. Лошадь не собьет нас с ног. Король не пожмет нам руку. Волна не коснется наших ступней. А потому, наблюдая проделки себе подобных, у нас есть время ощутить жалость и веселье, обобщить, наделить одного человека признаками целой расы. Глядя, как плывет лодка и разбиваются волны, мы успеваем широко открыть наши мысли навстречу красоте и зафиксировать вдобавок странное чувство — эта красота будет продолжаться, эта красота будет разрастаться, независимо от того, смотрим мы на нее или нет. Далее нам говорят: все это было десять лет назад. Мы смотрим на мир, который исчез, погребенный в пучине волн. Из церкви выходят невесты — сейчас у них уже дети; привратники суетятся — сейчас они делают что-то еще; матери плачут; гости веселятся. Это было, и это утрачено, все позади, и к этому нет возврата. Война рассекла пропастью всю эту невинность, но именно так мы кружились в танце, работали не покладая рук и желали, именно так сияло солнце и неслись по небу тучи.

Однако создателей кинокартин, похоже, не удовлетворяет такой явный источник интереса, как течение времени или многозначность реальности. Они с пренебрежением относятся к полету чаек, к кораблям на Темзе, к принцу Уэльскому, к Майл Энд Роуд и площади Пиккадилли. Они хотят совершенствоваться, изменять, создавать свое искусство, что вполне естественно, поскольку столь многое кажется им доступным. Другие искусства, казалось, были рядом, готовые предложить свою помощь. Например, была литература. Все знаменитые романы мира с их хорошо знакомыми персонажами и известными сценами, похоже, только и просились быть снятыми на пленку. Что могло быть легче и проще? Кино нападало на эту добычу с невероятной жадностью и по сей день ненасытно кормится телом этой несчастной жертвы. Подобный сюз неестественен. Глаз и мозг разрываются, тщетно пытаясь работать совместно. Глаз говорит: «Вот Анна Каренина». Перед нами появляется чувственная дама, облаченная в черный бархат и жемчуга. И мозг говорит: «Это скорее не Анна Каренина, а королева Виктория». Ибо мозг знает Анну почти всецело изнутри — ее очарование, ее страсть, ее несчастья. Кино же переносит весь акцент на ее зубы, жемчуга и бархат. Затем «Анна влюбляется в Вронского», то есть дама в черном бархатном платье падает в объятия господина в униформе, и они целуются необыкновенно сочно, с превеликим тщанием, бесконечно жестикулируя на диване в изысканно обставленной библиотеке, одновременно с тем, как некий садовник подстригает газон. Так мы, в разброде и шатании, тяжелой поступью пробираемся через самые знаменитые в мире романы. Так мы читаем их пословно, запинаясь, едва разбирая написанное, будто это каракули нерадивого ученика. Поцелуй это любовь. Разбитая чашка это ревность. Ухмылка — счастье. Смерть — катафалк. Все это никак не связано с тем романом, который написал Толстой, и только когда мы отказываемся от попыток соединить картинки с

книгой, по какой-нибудь случайной сцене, — вроде садовника, ухаживающего за газоном, — мы догадываемся, чего кино могло бы достигнуть, будь оно предоставлено своим собственным приемам.

Но в чем же все-таки его приемы? И если кино перестанет паразитировать, то чего оно может достичь? Сейчас только на основании отдельных намеков можно высказать хоть какую-нибудь догадку. Например; давеча во время показа «Доктора Калигари» в углу экрана внезапно появилась тень, похожая на головастика. Она раздулась до огромного размера, вздрогнула, исказилась и снова ушла в небытие. На мгновение показалось, что обрели плоть чудовищные, болезненные фантазии умалишенного. На мгновение показалось, что мысль может быть передана этим более эффективно, нежели словами. Создавалось ощущение, что чудовищный подрагивающий головастик был самим страхом, а не фразой «мне страшно». На самом деле, тень была случайной, а эффект непреднамеренным. Но если тень в определенный момент может означать настолько больше, чем реальные жесты и слова мужчин и женщин в состоянии страха, то кажется очевидным, что кино в своем распоряжении имеет бесчисленные знаки для эмоций доселе невыразимых. Ужас, помимо его привычных форм, также имеет и облик головастика; он растет, раздувается, дрожит, исчезает. Гнев — не только громкий голос и характерная речь, красное лицо и сжатые кулаки. Это, возможно, также и изгиб черной линии на белом листе. Анне и Вронскому нужны не сердитые взгляды и гримасы. Они имеют в своей власти... но что? Есть ли, спрашиваем мы, некий тайный язык, который мы чувствуем и видим, но не используем, и если да, то может ли он стать доступным для глаза? Есть ли какая-нибудь особенность мышления, которую можно было бы сделать зримой без помощи слов? Оно обладает скоростью и тяжестью; стремительной прямоотой и туманными нюансами. Но оно также имеет, особенно в моменты проявления эмоций, способность создавать картины, потребность передать свой груз иному носителю, позволить образу маячить сбоку, рядом с собой. Подобие мысли, по какой-то причине, бывает более красивым, более понятным, более доступным, чем сама эта мысль. Всем известно, что наиболее сложные шекспировские идеи образуют цепочки образов, по которым мы восходим, сменяя направления и повороты, пока не достигаем дневного света. Но очевидно, что образы поэта не могут быть отлиты в бронзе или набросаны карандашом. В них соединены тысячи подспудных элементов, из которых визуальные — лишь самые очевидные и преобладающие. Даже простейший образ «Моя любовь красна, как роза, что снова зацвела в июне» дает нам ощущения тепла и влаги, темно-красного накала и мягкости лепестков, ощущения, неразрывно сплетенные друг с другом и нанизанные на колебания ритма, который сам по себе является голосом страсти и сомнения влюбленного. Всего этого, доступного словам и только им одним, кино следует избегать.

Однако хотя столь многие из наших мыслей и чувств связаны со зрением, некий остаток визуальной эмоции, который не пригодился ни художнику, ни поэту, возможно, все еще ждет кинематографа. И велика вероятность, что подобные символы будут весьма отличны от реальных вещей, которые мы видим перед собой. Нечто абстрактное, нечто, что сопровождает контролируемое и сознательное искусство, что нуждается в минимальной помощи слов и музыки, чтобы быть понятным, и при этом точно использует их в качестве подчиненных элементов — из таких движений и абстракций впоследствии может быть создан фильм. Таким образом, по сути, когда найден некоторый новый символ для выражения мысли, кинорежиссер имеет в своем распоряжении неограниченные богатства. Точность передачи реальности и ее удивительная сила воздействия — таков ответ на запрос. Анны и Вронские — вот они во плоти. Если в эту реальность он сможет вдохнуть эмоцию, сможет мыслью оживить прекрасную форму, тогда добытый трофей можно постепенно выволакивать на обозрение. И тогда, как дым, исторгаемый Везувием, мы сумеем распознать мысль в ее дикости и красоте, в ее странности, когда она исходит от оперевшихся о стол локтями мужчин; от женщин с их сумочками, соскальзывающими на пол. Мы увидим, как эти эмоции сплетаются вместе и влияют друг на друга.

Мы увидим резкие перепады эмоций, вызванные их конфликтом. Наиболее фантастические контрасты могли бы вспыхнуть перед нами со скоростью, за которой писателю в его тяжком труде не угнаться; воображаемая архитектура арок и зубчатых стен, водных каскадов и бьющих фонтанов, которая иногда приходит к нам во сне или едва проступает в полутемных комнатах, может быть воплощена перед нашими неспящими глазами. Нет фантазии, которая была бы столь далекой и безосновательной. Прошлое могло бы раскрыться, расстояния исчезнуть, а разрывы, которыми полны романы (когда, например, Толстому нужно переходить от Левина к Анне, и, делая это, он вносит дисгармонию в повествование, прерывая и останавливая наши симпатии), могли бы, благодаря постоянству фона, повторению какой-нибудь отдельной сцены, быть сглажены.

Как ко всему этому подступиться, а уж тем более — как этого достичь, никто в данный момент не в силах подсказать нам. Мы получаем намеки только из уличного хаоса, когда случайное и мгновенное соединение оттенков, звуков, движений предполагает, что вот сцена, ждущая нового искусства, чтобы быть запечатленной. И порой в кино, посреди его невероятной сноровки и непомерной технической оснащенности, занавес исчезает и мы видим где-то вдалеке какую-то невиданную и неожиданную красоту. Но это только на мгновение. Случилась странная вещь — в то время как все другие искусства родились нагими, это, самое молодое, появилось на свет укутанное в одежды. Оно может сказать все еще до того, как ему предстоит сказать что-либо. Это как если бы племя

дикарей, вместо того чтобы взять два железных бруска для извлечения звука, нашло разбросанные по морскому побережью скрипки, флейты, саксофоны, трубы, рояли Erard и Bechstein и с невероятной энергией, но не зная ни единой ноты, начало бы бить и барабанить по всем ним одновременно.

# ПРИМЕЧАНИЯ

## Введение

<sup>1</sup> Для сравнения можно привести примеры попытки описания коммуникации Ю. Хабермасом и Н. Луманом. Так, Хабермас вводит понятие «коммуникативного действия», через которое пытается перевести обоснование этики из сферы логической аргументации в план жизненного мира, где до всякого договора существует некая первичная рациональность взаимопонимания и согласования действий между членами общества, которая потом закрепляется в языке и моральных нормах (см.: Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2001). Что касается Лумана, то его подход, в отличие от хабермасовского, контрфеноменологический. Он отказывает коммуникации не только в некоторой проторациональности, но и в «наличии», справедливо полагая, что все то, что мы описываем как предьявленную коммуникацию, уже структурировано общественными властными отношениями. Луман предлагает рассматривать коммуникацию как «невероятную», то есть рассматривать ее не как некоторое явление, но как проблему, поставленную еще Гоббсом, и которая в эпоху массовых коммуникаций с новой силой заявляет о себе (см.: Луман Н. Невероятность коммуникации // Проблемы теоретической социологии. СПб., 2001. Вып. 3). Оба эти подхода, ключевые для современной теории и философии коммуникации, остаются в рамках анализа социальных систем и отношений индивид-общество.

<sup>2</sup> В частности, кино становится схемой понимания концепции актерской игры Станиславского, позволяя увидеть в ней обращенность к нерепрезентируемым коммуникативным образам-отношениям и возможность их реализации на сцене (Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003. С. 159—172).

<sup>3</sup> Маркс К. Экономико-философские рукописи 1844 года // Маркс К. Социология. М.: Канон-Пресс-Ц, 2000. С. 263.

<sup>4</sup> Диалог Нанси и Бланшо нашел свое отражение в книгах: Nancy J.-L. La communauté désœuvrée. Paris: C. Bourgois, 1986; Blanchot M. La communauté inavouable. Paris: Minuit, 1983; русский пер.: Бланшо М. Неопишемое сообщество. М.: МФФ, 1998.

<sup>5</sup> Делёз Ж. Оптимизм, пессимизм, путешествие. Письмо Сержу Данею // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 192.

<sup>6</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.

<sup>7</sup> См.: Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004, где под одной обложкой объединены оба тома — «Образ-движение» (L'image-movement. Paris: Minuit, 1983) и «Образ-время» (L'image-temps. Paris: Minuit, 1985).

<sup>8</sup> На этом же постоянно акцентирует внимание, анализируя изменяющийся статус произведения искусства, Адорно (см.: Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001).

<sup>9</sup> См. наст. изд. С. 96

## I

### Кинематографический образ: переизобретение чуда

Переработанный вариант статей «Изобретение чуда» (Синий Диван. 2004. № 4) и «Das kinematographische Bild oder: Die Wiedererfindung des Wunders» (Faktur und fRaktur: Gestorte asthetische Präsens in Avantgarde und Spatavantgarde. Wien/München, 2006).

<sup>1</sup> В работе «Монтаж киноаттракционов» Эйзенштейн разрабатывает концепцию зрелища, которую ранее описывал применительно к театру (в статье «Монтаж аттракционов») и которая связана с театральными поисками 20-х годов (Арватов, Третьяков, Мейрхольд и др.). Он обращается к балагану и цирку, в которых находит базовые элементы воздействия на зрителя, что и называет аттракционами. Однако аттракцион не существует сам по себе, а только в сцеплении в монтаже. Применяя эту теорию к кино, Эйзенштейн уже и само монтажное рассматривает как своеобразный аттракцион, способ манипуляции зрительскими эмоциями, способ достижения «нужного» чувственного эффекта, который служит воспитанию новой чувственности (см.: Эйзенштейн С. Монтаж киноаттракционов // От «театра аттракционов» к «монтажу киноаттракционов». М.: Музей кино, 1999). В более поздних его размышлениях о природе кинообраза, испытывая очевидное влияние психоанализа, он начинает интерпретировать сам аттракцион как подавляемый и выводимый на поверхность эротический элемент. Собственно, поиску таких универсальных эротических символов, общих для всех, посвящены эйзенштейновские анализы классической живописи и литературы, интерпретируемые как протокинематографические образы (см.: Эйзенштейн С. Метод. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1).

<sup>2</sup> Наиболее ярко эти идеи отражены в серии эссе о массовой культуре веймарского периода в Германии, где Зигфридом Кракауэром делается попытка описать не индивидуальную чувственность, а выявить логику иной чувственности, которая характеризует иное тело — массу. (Kracauer S. Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main, 1977), а также Вальтером Беньямином в его работе, давно ставшей классической (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996).

<sup>3</sup> См.: Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004.

<sup>4</sup> Проблема присутствия неизобразимого в изображении — одна из тех, что лежит в основании западноевропейского понимания образа и отсылает нас к давнему спору иконопочитателей и иконоборцев. Иконопочитание, принципиальное разделение идола и образа-иконы, усилиями патриарха Никифора и Иоанна Дамаскина восторжествовало в православии и католицизме. Протестантизм же, напротив, разделяет идеи иконоклазма. Роль подобного разделения крайне велика, а приход новых технологий (таких, например, как фотография) заново возвращает нас к условиям восприятия образа, к самой проблеме разделения образа (сплетения изобразительного и неизобразительного плана) и изображения (представления, репрезентации), что прекрасно показывает М.-Ж. Мондзен в своем анализе иконописной экономики (см.: Mondzain M.-J. Image, icône, écopotité. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris: Seuil, 1996). Этой же проблеме посвящена также диссертация Н. Сосны «Фотография и образ: философский анализ концепций Р. Краусса, М.-Ж. Мондзена и В. Флюссера» (Институт философии РАН, 2005). Однако различие между неизобразимым и неизобразительным, принципиальное для нашего анализа, остается за рамками этих работ.

<sup>5</sup> Прот. С. Булгаков. О евангельских чудесах. М.: Русский путь, 1994. С. 31.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Помимо работ Эфра (в частности, Agel H., Auyfe A. La cinéma et la sacré. Paris: Cerf, 1961; à Auyfe A. Cinéma et mystère. Paris: Cerf, 1969) можно упомянуть книгу П. Шрайдера (Shreider P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley; Los-Angeles; London, 1972).

<sup>8</sup> Подробнее см.: Аронсон О. Кант о кино // Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem,

2003.

<sup>9</sup> Делёз Ж. Цит. соч. С. 48—52.

<sup>10</sup> Подробнее см. главу «Метод анализа сновидений» в кн.: Фрейд З. Толкование сновидений. СПб.: Алетейя, 1997.

<sup>11</sup> П. Тиллих интерпретирует откровение в терминах познания («раскрытие тайны»), чудо же связывает с экстазом, предлагая понимать *semeion* именно как событие, в котором открывается не тайна, а «стигматы» небытия в реальности» (Тиллих П. Систематическая теология. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 1. С. 113—121). В ориентации именно на *semeion* (знамение) при полной редукции таота тиллиховское размышление фактически еще раз сводит экстатическое событие чуда к варианту божественного откровения.

## Телевизионный образ: подражание Адаму

Переработанный вариант одноименной статьи, опубликованной в журнале «Неприкосновенный запас» (2003. № 6(32)), и статьи «Das Fernsehbild oder Adam wird nachgeahmt» (Russische Medientheorien. Haupt Verlag, Berne, 2005).

<sup>1</sup> См.: Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000.

<sup>2</sup> У Спинозы смерть не противопоставляется жизни, а является одной из ее форм. И именно как закон человеческой жизни смерть раскрывается Адаму Богом через нарушение запрета, нарушение, предусмотренное самим Богом, через мирские удовольствия, в которых отсутствует любовь и познание Бога, а остается лишь страх перед Богом как законодателем (см.: Спиноза Б. Богословско-политический трактат. Глава IV // Спиноза Б. Избранные произведения: В 2 т. М.: Государственное Издательство Политической Литературы, 1957. Т. 2).

<sup>3</sup> Спиноза Б. Цит. соч. С. 71.

<sup>4</sup> Для Нанси сообщество — не социальная категория, а общность тех, кто не хочет быть вместе. Сообщество коммуницирует через образы, отсылающие нас заново к кантовскому *sensus communis*. «Тело — образ, преподнесенный в дар другим телам, целый corpus образов, протянувшихся от тела к телу...» (Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. С. 158).

<sup>5</sup> Священник Николай Ким. Человек и Рай. Наследие преподобного Никиты Стифата. СПб.: Алетейя, 2003. С. 80—84.

<sup>6</sup> Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. М.; СПб.: Московский философский фонд, Университетская книга, 1999. С. 63.

<sup>7</sup> См.: Хардт М., Негри А. Империя. М.: Праксис, 2004; Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная революция, 2006.

<sup>8</sup> См.: Rheingold H. Smart Mobs: The Next Social Revolution. Cambridge: Perseus Books, 2002.

## Народный сюрреализм: поэзия в Интернете

Статья опубликована в журнале «Синий Диван» (2006. № 8).

<sup>1</sup> Кстати, демонстрируя принципы сгущения и смещения в работе сновидения, Фрейд проводит аналогию именно с поэзией, в которой рифма одновременно работает и как точка сгущения различных мыслей и как место смещения каждой из них. При этом рифма, в которой заранее заложена множественность, не предполагает толкования в прямом или переносном смысле, являясь неделимым элементом выражения (см.: Фрейд З. Толкование сновидений. С. 371).

<sup>2</sup> См.: Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 59—60.

<sup>3</sup> Там же. С. 64.

<sup>12</sup> Не случайно Лакан пишет, что Дюпен знает, где письмо, не потому, что он лучше анализирует, а потому, что он в большей степени поэт (Там же).

<sup>13</sup> Таким образом, понимаемое повторение оказывается близко к интерпретации мимикрии, предложенной Роже Кайуа. В своем анализе мимикрии у насекомых он отмечает важный мотив отождествления с материей, который называет «искушением пространством» и даже «роскошью», то есть избыточностью мимикрии по отношению к рациональным интерпретациям ее как механизма приспособления или защиты, и усматривает именно в ней, кстати, исток и человеческого познания, и искусства. (см.: Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 96—104).

<sup>14</sup> Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia / Trans. R. Hurley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. P. 8.

<sup>15</sup> В своем анализе Делёз и Гваттари опираются, в частности, на описанный Мишелом Кейружем класс странных (фантастических) машин, которые он назвал целибатными (холостяцкими), обнаружив их в живописи Марселя Дюшана («Невеста, раздетая своими холостяками даже»), у Франца Кафки (рассказ «В исправительной колонии»), а также у таких писателей, как Руссель, Жарри и Эдгар По. Это машины своеобразного автоэротического наслаждения, которые не производят ничего, кроме наслаждения, даже если сама машина истязает или убивает. Такого рода машины не восполняют нехватку и не удовлетворяют потребности, они, через наслаждение, актуализуют чистые состояния интенсивности. Делёз и Гваттари пишут, что эти состояния часто описываются как галлюцинация или безумие, но основной феномен галлюцинации (*я вижу, я слышу*) и основной феномен безумия (*я думаю*) уже предполагают некое *я чувствую* на более глубоком уровне. Именно это «*я чувствую*» дает галлюцинациям их объект, мыслящему безумию его содержание. Так, фразы типа «*я чувствую, что становлюсь женщиной*», «*я чувствую, что становлюсь богом*» и т.п. вовсе не безумны и не галлюцинаторны. Это — уже проект галлюцинации и установление безумия, что вторично по отношению к первичным аффектам, которые в своем начале есть лишь опыты интенсивностей, становлений, переходов. Что является источником этих интенсивностей? Делёз и Гваттари указывают на силы отвращения и привлекательности. Причем интенсивность связана не с оппозицией этих сил, всегда подразумевающей их возможный баланс, а с производством серий интенсивных элементов (каждый из которых обладает своей позитивностью), не предусматривающих никакого конечного, стационарного, стабильного состояния системы (см.: Deleuze G., Guattari F. Op. cit. P. 18—19).

<sup>16</sup> См.: Делёз Ж. Кино. С. 525.

## Космическое бессознательное Аналитика Стэнли Кубрика

Статья опубликована в сборнике: Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

<sup>1</sup> Литературной основой для фильма послужил рассказ Брайана Олдиса «Super-Toys Last All Summer Long», напечатанный в 1969 году и сразу отмеченный Кубриком. Позже он выкупил права на его экранизацию и долгое время вынашивал замысел фильма, но незадолго до смерти передал для постановки уже написанный сценарий своему другу Спилбергу.

<sup>2</sup> Turing A. Computing Machinery and Intelligence // Mind. 1950. Vol. LIX. № 236.

<sup>3</sup> Надо сказать, что и сам Тьюринг прекрасно понимал, что тест, им предложенный, — прежде всего эвристика, что нет и не может быть никакого алгоритма распознавания, доказательства машинности. Шутя он говорил, что уверен в том, что его кошка мыслит, но она не прошла бы тест Тьюринга.

<sup>4</sup> Автор одноименного романа и соавтор сценария фильма Артур Кларк не раз прямо говорил о непосредственном влиянии идей Тьюринга.

<sup>5</sup> Можно было бы даже подумать, что это ошибки самого режиссера. Однако это

опровергается тем, что Кубрик, во-первых, был очень сильным шахматистом, во-вторых, перфекционистом, и, в-третьих, он использовал в этом эпизоде известную партию, которую ему показывал гроссмейстер Ларри Эванс в шахматном клубе на Таймс-сквер еще в конце 50-х годов... (см.: *Campbell M. S. «An Enjoyable Game»: How HAL Plays Chess // HAL's Legacy: 2001's Computer as Dream and Reality / Ed. by David G. Stork. The MIT Press, 1996*).

<sup>6</sup> Кстати, само название HAL расшифровывается как *Heuristic ALgorithmic computer*, соединяя в себе две основные интеллектуальные функции, о чем говорил сам Кубрик. Однако есть и другая версия названия, опирающаяся на то, что буквы H, A и L в английском алфавите предшествуют буквам I, B, M. Именно компьютеры IBM Кубрик изучал во время работы над «Космической одиссеей» (см.: *Бакстер Д. Стэнли Кубрик. Биография // Искусство кино. 1999. № 11. С. 171*).

<sup>7</sup> Интересно, что именно широко распространенный образ техники как «второй природы» (своеобразной имитации природы) пытается стереть эту травматическую неразличимость тем, что машина оказывается принципиально отчуждена от жизни. И мир техники оказывается, с одной стороны, продуктом рациональности (помощником разума), а с другой — чем-то жутким, внушающим страх. Но возможно, что столь хорошо известный фантастам ужас перед техникой заключен не столько в ее отчужденности от человека, сколько в том, что в ней воплощена вытесняемая машинность (материальность, конечность, непродуктивность...) самого человека.

<sup>8</sup> Жиль Делёз указывает в этой связи на то, как через придание представлению бесконечности в философию входит оргиастический момент. Благодаря попытке распространить представление на слишком большое и слишком малое в различии удается «влиять немного дионисийской крови в органические жилы Аполлона». В этом движении он выделяет два кульминационных момента: покорение представлением бесконечно большого (Гегель), когда в движении противоречия различие доводится до предела, устраняет несущественное *синтетическим* тождеством, и покорение представлением бесконечно малого (Лейбниц), когда сущность опирается на конечное несущественное (монаду), приближение к которой осуществляется бесконечным *аналитическим* тождеством (см.: *Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 317—318*).

<sup>9</sup> *Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955). М.: Гнозис/Логос, 1999. С. 254—292*.

<sup>10</sup> Там же. С. 258.

<sup>11</sup> Там же. С. 279.

## Образ-вторжение

### Жан-Люк Нанси в фильме «Vers Nancy»

Статья была опубликована под названием «Вторжение в Европу, вторжение в философию» в журнале «Index. Досье на цензуру» (2005. № 22).

<sup>1</sup> Клер Дени — французская актриса, кинорежиссер. Работала ассистентом Ж. Риветта, В. Вендерса, Дж. Джармуша. В 2004 году поставила фильм по мотивам работ Жан-Люка Нанси «Corpus» и «L'Intrus». Проект «На 10 минут старше» (2002) был инициирован Вимом Вендерсом, предложившим разным современным режиссерам сделать десятиминутные фильмы, объединенные общей темой времени.

<sup>2</sup> Это Ана Сарамаджия, переехавшая во Францию из бывшей Югославии, работающая на факультете искусств в Университете Марка Блока в Страсбурге, переводчик французских философских текстов.

<sup>3</sup> «Суверен тот, кто принимает решение о чрезвычайном положении. Эта дефиниция может быть справедливой для понятия суверенитета только как предельного понятия», — так начинает Карл Шмитт свою «Политическую теологию» (*Шмитт К. Политичес-*

кая теология. М.: Канон-пресс, 2000. С. 15) и далее поясняет, что именно потому, что это понятие предельное, оно относится не к нормальному положению дел, а к крайнему случаю. И поэтому не надо путать «чрезвычайное положение» с конкретными указами и постановлениями... Шмитт исходит из того, что имеет место ситуация, которая никогда не может быть описана из ситуации нормы. И эта вне-нормальность как раз отмечает место другого, присутствие врага, когда угроза требует действия и решения.

<sup>4</sup> Решение (*Dezision*) — одно из ключевых понятий «Политической теологии» Карла Шмитта и его теории децизионизма. Нанси в книге «Смысл мира» отмечает, что шмиттовская «необходимость решения» возникает из невозможности определить Субъекта закона (что связано с процессами секуляризации и приводит к неизбежному следованию Государства по пути диктатуры). При этом решение есть существование как таковое, и существование, — в той мере, в какой оно имеет место не для одного или двух, но для многих, — само решает, определяет с кем *вместе*, <...> решает вопрос о «мы», кто «мы», как мы можем говорить «мы» и называть себя «мы» (*Nancy J.-L. The Sense of the World. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 1997. P. 93*).

## Гуманизм врага Война на экране

Статья опубликована в журнале «Index. Досье на цензуру» (2003. № 19).

<sup>1</sup> Осмыслению войны как формы жизни посвящены многие страницы дневниковых записей Э. Юнгера (см.: *Юнгер Э. В стальных грозах. СПб.: Владимир Даль, 2000*) и его теоретические эссе (см.: *Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт; Тотальная мобилизация; О боли. СПб.: Наука, 2000*).

<sup>2</sup> Антитеза друга и врага, лежащая, по Шмитту, в основании понятия «политического», подобна антитезам добра и зла в моральной сфере, прекрасного и безобразного в эстетической, но независима от них. Ни одно из этих противопоставлений не может базироваться на другом, ни на их комбинации и не может быть выведено из них. Шмитт полагает, что разграничение друга и врага отмечает тот возможный предел интенсивности единства и разделения, ассоциации и диссоциации, когда моральные, эстетические, экономические и другие различия перестают иметь значение. Политический враг, таким образом, не соотносим с моральным злом. Он не обязан быть «ужасен» или быть экономическим соперником, бизнес с ним может быть даже вполне успешным. Однако он — другой, чужеродный, тот, с кем именно возможен конфликт в экстремальной ситуации. И конфликт этот уже не предполагает ни предварительного обсуждения правил и норм поведения в диалоге, ни разрешения каким-либо нейтральным третьей стороной. Он изначален. И только актуальные его участники могут корректно выносить суждения относительно конкретной ситуации экстремального случая конфликта (см.: *Schmitt C. The Concept of the Political. Univ. of Chicago Press, 1996. P. 26—27*).

<sup>3</sup> В войне, согласно Юнгеру, реализуется «первобытная сила народа», не затронутая техническим прогрессом (см.: *Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт; Тотальная мобилизация; О боли. С. 460—461*).

## Предписание присутствию, или Этика деконструкции Жак Деррида в фильме «Derrida»

<sup>1</sup> Проблеме аффективной биографии, находящейся всегда «за кадром» в ином порядке времени, посвящена статья Е. Петровской об этом фильме (см.: *Петровская Е. Слепая биография // Синий Диван. 2005. № 6*).

<sup>2</sup> Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 511.

<sup>3</sup> Так, Деррида указывает на то, что «мы» (сообщество), понимаемое как трансцендентальная интересубъективность, является условием любой объективности: «Мир и сообщество означают здесь одну, но бесконечно открытую тотальность возможных опытов, а не этот мир и это сообщество, чья фактичность всегда служила для Гуссерля переменным примером» (Деррида Ж. Введение в «Начало геометрии» Гуссерля // Гуссерль/Деррида. Начало геометрии. М.: Ad Marginem, 1996. С. 95). В результате сознание вещи как таковой «есть сознание чистого и докультурного *мы*. Здесь возвращение к до-культуре есть не регрессия к культурной примитивности, а редукция определенной культуры, теоретическая операция, являющаяся одной из наиболее высоких форм культуры вообще. Это объективное, чисто естественное сущее принадлежит чувственному миру, который становится первоосновой общения, постоянным шансом перетворения языка» (Там же. С. 98—99).

<sup>4</sup> Интересно в этой связи упомянуть о кинематографическом мессианизме Дзиги Вертова в интерпретации Жюль Делёза, с его идеей собирания формального коммунизма из материки кинематографических образов: «Соотношение между нечеловеческой материей и сверхчеловеческим глазом и образует саму диалектику, ибо диалектика также представляет собой тождественность общности в рамках материи и коммунизма в человеческом обществе. Что же касается монтажа, то он непрерывно приспособляет преобразования движений в материальной вселенной к интервалам в движении глаза кинокамеры: вот он, ритм. Необходимо сказать, что монтаж уже присутствовал повсеместно в течение двух предшествовавших моментов. Он был задействован до съемки, при выборе материала, т.е. частей материи, иногда весьма отдаленных друг от друга, которые необходимо подвергнуть взаимодействию (жизнь как она есть)» (Делёз Ж. Кино. С. 86). «...Машина по производству образов неотделима от соответствующего типа высказываний, от высказываний собственно кинематографических. У Вертова речь, очевидно, идет о советском революционном сознании, о "коммунистической расшифровке реальности". Именно такая расшифровка объединяет человека завтрашнего дня с миром до возникновения человека, коммуниста с материальным миром взаимодействий, определяемым как "общность" (действие, взаимно направленное на действующего и претерпевающего)» (Там же. С. 137). Делёз проводит принципиальное различие между вертовским киноглазом, дающим в монтаже свидетельство грядущего, и практикой *cinéma vérité*, озабоченной видением настоящего. Здесь отчетливо заметна связь того, что Деррида называет призраками, с образной материей Вертова и Делёза.

<sup>5</sup> См.: *Derrida J., Steigler B. Échographies de la télévision: entretiens films.* Paris: Galilée, 1997.

## Политики имитации и логика ненасилия

Статья опубликована в журнале «Искусство кино» (2003. № 7).

<sup>1</sup> К стати, как показывают многие исследования последнего времени, результаты от просмотра программ, заранее отобранных социальными психологами как «несомненно жестокие» и обычным просмотром телевидения, практически неразличимы. Куда большее влияние оказывает продолжительность просмотра.

<sup>2</sup> См.: *Аронсон Э. Общественное животное. Введение в социальную психологию.* М., 1999. Гл. 6.

<sup>3</sup> Характерным примером может служить исследование: *Karpf J., Karpf E. Anatomy of a Massacre.* Texas: WRS Publishing, 1994.

<sup>4</sup> И представляется вовсе не случайным, например, что многие исследования, делающие заключение об отрицательном влиянии сцен насилия и сексуального характера в кино, финансируются государством либо прямо, либо косвенно зависимы от властных структур.

<sup>5</sup> *Лоренц К. Агрессия.* СПб.: Амфора, 2001.

<sup>6</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 25.

<sup>7</sup> *Simone Weil: An Antology.* N.Y.: Grove Press, 1986. P. 173.

<sup>8</sup> См.: *Жирар Р. Насилие и священное.* М.: НЛО, 2000.

<sup>9</sup> См.: *Евреинов Н. Театр и эшафот.* К вопросу о происхождении театра как публичного института // Мнемозина: документы и факты из истории русского театра XX века. М.: ГИТИС, 1996.

<sup>10</sup> Подробнее о концепции «негативных сил» применительно к ницшеанской критике христианства см.: *Делёз Ж. Ницше и философия.* М.: Ad Marginem, 2003.

<sup>11</sup> *Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное.* М.: СПб., 2000. С. 203.

<sup>12</sup> Это оказывается близко к бахтинской концепции поступка (см.: *Бахтин М. К философии поступка* // *Бахтин М. Работы 1920-х годов.* Киев, 1994).

## Кино и мышление Первый комментарий к Жюль Делёзу

Фрагмент работы «Язык времени», опубликованной в качестве предисловия к книге: *Делёз Ж. Кино.* М.: Ad Marginem, 2004.

<sup>1</sup> *Deleuze G. Negotiations.* N.Y.: Columbia University Press, 1995. P. 70.

<sup>2</sup> *Делёз Ж. Ницше.* СПб.: Аxioma, 1997. С. 35.

<sup>3</sup> *Делёз Ж. Кино.* М.: Ad Marginem, 2004. С. 42.

<sup>4</sup> Делёз, интерпретируя Ницше, вводит различие между двумя типами власти. *Puissance* — относится к виртуальному порядку власти, где власть выступает как целое в своих множественных проявлениях (именно так на французский переводится ницшевская «власть»). Словом *puvoir* Делёз обозначает актуальный порядок власти, близкий пониманию власти у Фуко, при котором власть мыслится не как сила, а как взаимодействие сил. В первом случае мы имеем дело с самой материей власти (ее имманентным порядком), во втором — с ее проявлениями, ее функциями. «Воля к власти», таким образом, оказывается, согласно Делёзу, способностью субъекта быть восприимчивым (пассивным), открытым навстречу образам с самой слабой интенсивностью. Возвращение философии возможно при условии, если субъект вступает в контакт с этой виртуальной властью, которая не принадлежит порядку представления, которая порождена смутными образами, не произведенными человеком, но контактирующими с ним.

<sup>5</sup> *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.* Избранные эссе. М., 1996. С. 61.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> *Делёз Ж. Кино.* С. 107.

<sup>8</sup> *Барт Р. Camera lucida.* М.: Ad Marginem, 1997. С. 86.

<sup>9</sup> *Deleuze G. Le Bergsonisme.* P.: Minuit, 1966.

<sup>10</sup> См.: *Берссон А. Творческая эволюция.* М.: Канон-Пресс, 1998. Гл. 4.

<sup>11</sup> *Мерло-Понти М. В защиту философии.* М.: Издательство гуманитарной литературы, 1996. С. 173.

<sup>12</sup> См.: *Deleuze G. Le Bergsonisme.* Ch. 3.

<sup>13</sup> *Делёз Ж. Кино.* С. 111.

<sup>14</sup> *Делёз Ж. Фуко.* М.: Издательство гуманитарной литературы, 1997. С. 85.

<sup>15</sup> Ср. с рассуждением Делёза о значении теории Дарвина для понимания механизмов повторения и различия: «Главная роль естественного отбора — дифференцировать различие <...>. Там, где нет или уже не происходит отбора, различия остаются или снова становятся смутными; там, где он происходит, различия фиксируются и расходятся. Таксономические соединения — роды, семьи, порядки, классы — более не побуждают мыслить различие как соотносящееся с подобием, тождеством, аналогиями, определенными оппозициями в качестве некоторых условий. Напротив, эти таксономические соединения мыслят»

ся, исходя из различия, дифференциации различия как основного механизма естественного отбора» (Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 302). Делёз анализирует кинематограф с точки зрения эволюции оптических и звуковых эффектов (наподобие дарвиновской теории видов), что позволяет ему ввести такую таксономию образов, которая оказывается чрезвычайно продуктивна при отыскании тех правил «чтения» фильма, которые исходят из описываемого им плана имманентности кино.

<sup>16</sup> См.: Барт Р. Третий смысл // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984.

<sup>17</sup> Техника и природа. Беседа Е. Петровской с Ж.-Л. Нанси // Логос. 1997. № 9. С. 143.

<sup>18</sup> Делёз Ж. Кино. С. 56.

<sup>19</sup> Там же. С. 279. II

## II

### Экранизация I: перевод и опыт

Статья была опубликована в журнале «Синий Диван» (2003. № 3).

<sup>1</sup> Беньямин В. Задача переводчика // Комментарии. 1996. № 9. С. 65.

<sup>2</sup> Там же. С. 71.

<sup>3</sup> Там же. С. 72.

<sup>4</sup> Там же. С. 69.

<sup>5</sup> Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. С. 7.

<sup>6</sup> Беньямин В. Цит. соч. С. 75.

<sup>7</sup> Обоснованию метода анализа и описанию функционирования указанных образов посвящен первый том книги Ж. Делёза «Кино» («Образ-движение»).

<sup>8</sup> Делёз Ж. Кино. С. 376.

<sup>9</sup> Беньямин В. Цит. соч. С. 73.

<sup>10</sup> Schreider P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley; Los Angeles; London, 1972. Цит. по пер. Н. Цыркун: Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Озу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996/1997. № 32. С. 188.

### Спротивление изображению Сценарий и фильм Пьера Паоло Пазолини «Свинарник»

Статья была опубликована в журнале «Искусство кино» (1998. № 8) как предваряющая публикацию сценария фильма П.П. Пазолини «Свинарник».

<sup>1</sup> Пазолини П.П. Поэтическое кино // Структура фильма. М.: Радуга, 1985. С. 47.

<sup>2</sup> У этого опыта Пазолини есть свои теоретические предпосылки: «Лингвистическая или грамматическая система, на которую опирается автор фильма, складывается из образов: образы эти всегда конкретны, а не абстрактны (можно лишь в прозрении, через тысячу лет, представить себе образы-символы, подвергающиеся процессу, сходному с тем, который претерпело слово или, по крайней мере, корни слов, конкретные по своей сущности и ставшие абстрактными, стершимися от многократного употребления. А поэтому пока что кино — это речь художественная, а не философская. Оно может быть притчей, но не прямым выражением концепции)» (Цит. соч. С. 50).

<sup>3</sup> Aristarco G. Porcile // Cinema Nuovo. 1969. № 201 (settembre—ottobre).

<sup>4</sup> См.: Pasolini P.P. Ecrits sur le cinema. Ch. XIII. L'ambiguité. Press Universitaires de Lyon, 1987.

### Физиология замысла

#### Воспоминания о фильмах в книге Ингмара Бергмана «Картины»

Статья была опубликована в газете «Ex Libris» (1997. № 6(11)).

<sup>1</sup> Бергман И. Картины. М.; Таллинн: Музей кино, 1997. С. 50. Далее ссылки на это издание даются в скобках в основном тексте.

<sup>2</sup> Бергман И. Латерна магика. Воспоминания. М.: Искусство, 1989. С. 168—169.

### Чувство как подстрочник

#### Заметки о «Московском дневнике» Вальтера Беньямина

Исправленная версия статьи, опубликованной в журнале «Искусство кино» (1998. № 1).

<sup>1</sup> Вот характерная цитата: «...Деларош отметил ранее “не достижимое, великолепное, ничем не нарушающее спокойствие масс” общее впечатление. Это о технической основе, порождающей ауру. В особенности некоторые групповые снимки фиксируют мимолетное единение, на короткое время появляющееся на пластинке, перед тем как оно будет разрушено “оригинальным снимком”. Именно эта атмосфера изящно и символично очерчивается ставшей уже старомодной овальной формой паспарту для фотографий. Поэтому о полном непонимании этих фотографических инкунабул говорит стремление подчеркнуть в них “художественное совершенство” или “вкус”. Эти снимки возникали в помещениях, в которых каждый клиент встречался в лице фотографа прежде всего с техником нового поколения, а каждый фотограф в лице клиента — с представителем восходящего социального класса со свойственной ему аурой, которая проглядывала даже в складках сюртука и шейном платке» (Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 78—79).

<sup>2</sup> Беньямин В. Там же. С. 81.

<sup>3</sup> Беньямин В. Задача переводчика. С. 76. Говоря о «Московском дневнике» как о своеобразном не-произведении, как о «переводе» в письмо опыта города, нельзя забывать о том втором — символическом — плане, который постоянно маячит за беньяминовским бытописанием жизни Москвы, который утрачивается, разрушается повседневностью. Москва для Беньямина как центр победившего коммунизма — город священный. И его позиция переводчика определяется во многом попыткой прикосновения к Москве как к священному тексту. Его мессианизм требует ожидания откровения, пассивности и восприимчивости. И тогда в механической фиксации бессмысленных знаков проявит себя знамение. «... В какой-то степени все великие тексты — а превыше всех священные — содержат между строк свой потенциальный перевод. Подстрочник Священного Писания есть прообраз или идеал любого перевода» (Там же). Подробно на теме мессианизма в связи с «Московским дневником» Беньямина останавливается Ж. Деррида в книге «Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия» (М.: Ad Marginem, 1994).

<sup>4</sup> Рыклин М. Две Москвы // Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 1997. С. 208.

### Экранизация II: вторичная театрализация

Статья была опубликована под заголовком «Столкновение экранизаций» в журнале «Киноведческие записки» (2003. № 61).

<sup>1</sup> Лаку-Лабарт Ф. Musica Ficta. СПб, 1999. С. 188.

<sup>2</sup> Мейерхольд В. Лекции. 1918—1919. М.: ОГИ, 2001. С. 69.

<sup>3</sup> Беньямин В. Задача переводчика // Комментарии. 1996. № 9. С. 65.

<sup>4</sup> Бахтин М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 117.

<sup>5</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 173.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Толстой Л.Н. Указ. соч. Т. 13. С. 456.

<sup>8</sup> Трюффо о Трюффо. М.: Радуга, 1987. С. 144.

<sup>9</sup> См.: Толстой Л.Н. Указ. соч. Т. 15. С. 145.

<sup>10</sup> См.: Анненский И. Вторая книга отражений. СПб., 1909.

<sup>11</sup> Barthes R. Diderot, Brecht, Eisenstein // Narratives, Apparatus, Ideology. N.Y., 1988. P. 175.

<sup>12</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. М.: ОГИЗ, 1949. Т. XII. С. 180.

## Миражное зрение

### О некоторых особенностях литературы Владимира Набокова

<sup>1</sup> См. интервью Набокова, данное Альфреду Аппелю-мл. для журнала «Novel» (Nabokov V. Strong Opinions. N.Y.: Vintage International, 1990. P. 159—176). Пример анализа образов массовой («низкой») культуры в набоковской «Лолите» мы находим в статье: Drubek-Meyer N., Meyer H. Low-lee-ta and Lo-Culture: Eine Schrift und ihre Verfilmung im Fadenkreuz der Medien und Kulturen // Balagan. 1999. № 5.

<sup>2</sup> Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб.: Энтар, 1993. С. 233.

<sup>3</sup> Там же. С. 254.

<sup>4</sup> Набоков В. Озеро, облако, башня. Романы и рассказы. М.: Московский рабочий, 1989. С. 519—520.

<sup>5</sup> О бартовском различении *studium*'а и *punctum*'а см.: Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997.

<sup>6</sup> Характерным примером могут служить многочисленные «кинематографические» анализы живописи и литературы С. Эйзенштейном (см.: Эйзенштейн С. Метод. М.: Музей кино, 2002. Т. 2).

<sup>7</sup> Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи—Воспоминания—Эссе (1914—1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 63.

<sup>8</sup> Набоков В. Другие берега. М.: Книжная палата, 1989. С. 51: Здесь и далее в скобках страницы приводятся по изданию, указанному в первой сноске: на цитируемое произведение.

<sup>9</sup> Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. С. 16.

<sup>10</sup> Набоков В. Истребление тиранов. Избранная проза. Минск: Мастацкая літаратура, 1989. С. 89.

<sup>11</sup> Набоков В. Лолита. М.: Известия, 1989. С. 207.

<sup>12</sup> Набоков В. Истребление тиранов. С. 537.

<sup>13</sup> Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 100.

<sup>14</sup> См.: Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003; а также: Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа (Семинары. Книга XI). М.: Гнозис/Логос, 2004. Гл. VI.

<sup>15</sup> Близкую мимикрии концепцию литературного неподражательного мимесиса разрабатывает Валерий Подорога (Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М.: Культурная революция — Logos-altera, 2006. Т. 1). Однако его понимание мимесиса как набора защитных механизмов по дистанцированию от всегда «угрожающей» реальности (и тем самым ее остраниению) практически устраняет фактор игры из рассмотрения или делает игру эпифеноменом страха. В этом случае мимесис (а также и искусство, и философия) как форма жизни оказывается всегда произведен смертью. Такой

мимесис всегда функционален, что кардинально отличает его от бессмысленной мимикрии (данной как дар или роскошь) Набокова и Кайуа.

<sup>16</sup> Nabokov V. Poems and Problems. N.Y.: Toronto: McGraw Hill, 1970.

<sup>17</sup> Nabokov V. Strong Opinions. P. 163—165.

<sup>18</sup> См.: Пазолини П.П. Поэтическое кино // Строение фильма. М.: Радуга, 1985.

<sup>19</sup> Подробнее об этой вариации жанра *goad movie* см.: Дмитриев В. Сентиментальное путешествие // Сарджент Э., Богданович П. Бумажная луна. Лит. запись по фильму. М.: Искусство, 1977. Что касается других набоковских кинематографических мотивов, то они детально представлены в книге: Appel A. Nabokov's Dark Cinema. N.Y.: Oxford University Press, 1974.

<sup>20</sup> Набоков В. Истребление тиранов. С. 329.

## Слова и репродукции

### О поэзии Льва Рубинштейна

Статья была опубликована в журнале «Логос» (1999. № 6).

<sup>1</sup> См.: две авторские странички, предваряющие сборник «Регулярное письмо» (Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 1996. С. 7—8).

<sup>2</sup> Рубинштейн Л. Цит. соч. С. 8.

<sup>3</sup> См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Общее языкознание. Хрестоматия. Минск: Вышэйшая школа, 1987.

<sup>4</sup> Здесь и далее карточки цитируются целиком. Курсивом в скобках даны названия цитируемых текстов.

<sup>5</sup> Валери П. Поэтическое искусство. М.: Искусство, 1993. С. 316.

<sup>6</sup> Якобсон Р. Цит. соч. С. 86.

<sup>7</sup> Валери П. Цит. соч. С. 319.

<sup>8</sup> Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 130.

## Поэтический императив

### О поэзии Шамшада Абдуллаева

Статья была опубликована в журнале «Синий Диван» (2004. № 4).

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Сост., пер., вступ. статья, примеч. А.В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 104.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965. С. 43.

<sup>3</sup> Внутри самой поэзии также происходят характерные перемены. Постепенно силлаботоника уступает место тонике. Все активной используются неточные и ассонансные рифмы, смещается цезура, у Рембо появляется «освобожденный стих» (*vers libéré*), где еще остается место ритму и рифмам, и затем у Аполлинера — верлибр (*vers libre*), «свободный стих», в котором уже нет метра, рифма случайна, а сам он поначалу еще напоминает ритмическую прозу, но постепенно освобождается и от этого сопоставления. Подробнее см.: Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.

<sup>4</sup> Не случайно сам поэт в книге «Неподвижная поверхность» сопровождает стихи комментарием, поясняющим те или иные культурные реалии. Он берет на себя эту работу во многом потому, что все эти реалии не должны выглядеть ученым снобизмом, в них не должно быть никакой загадочности и «тайного знания»: они должны быть вещами



среди прочих. См.: *Абдуллаев Ш.* Неподвижная поверхность. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

<sup>5</sup> *Абдуллаев Ш.* Идеальное стихотворение как я его понимаю. См. на сайте Ферганской школы: <http://library.ferghana.ru/almanac/index.htm>

## Кино и опыт времени Об одном эссе Вирджинии Вулф

Статья опубликована в журнале «Киноведческие записки» (2005. № 69) под названием «Кино, Вирджиния Вулф и опыт времени».

<sup>1</sup> *Вулф В.* Кино (см.: Приложение к наст. изд.).

<sup>2</sup> Наст. изд. С. 355.

<sup>3</sup> Цит. по *Кронгман А.* Симона Вейль свидетельствующая о себе. М.; Челябинск: Аркаим, 2003. С. 50.

<sup>4</sup> Наст. изд. С.

<sup>5</sup> *Вулф В.* Орландо. СПб.: Азбука-Терра, 1997. С. 216.

<sup>6</sup> *Эпштейн Ж.* Укрупнение // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911—1933. М.: Искусство, 1988. С. 99.

<sup>7</sup> Наст. изд. С. 358.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Рикер П.* Время и рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 2. С. 109—119.

<sup>10</sup> См.: *Волошинов М.* Марксизм и философия языка // Волошинов М. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: Аста-Пресс, 1995. Ч. III, гл. 1.

## Язык времени Второй комментарий к Жилю Делёзу

Фрагмент работы «Язык времени», опубликованной в качестве предисловия к книге: *Делёз Ж.* Кино. М.: Ad Marginem, 2004.

<sup>1</sup> См.: *Якобсон Р.* Конец кино // Строение фильма. М.: Радуга, 1984.

<sup>2</sup> *Делёз Ж.* Кино. С. 511.

<sup>3</sup> Там же. С. 315.

<sup>4</sup> Там же. С. 63.

<sup>5</sup> Цит. по: *Делёз Ж.* Фуко. М., 1997. С. 171.

<sup>6</sup> *Делёз Ж.* Кино. С. 382.

<sup>7</sup> Одно из радикальных разрешений этого парадокса было предложено Лейбницем в его теории «несовозможных» миров, одному из которых принадлежит настоящее, а другому — будущее (см.: *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998. Гл. 5).

<sup>8</sup> См.: *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994. С. 76.

<sup>9</sup> «Именно в повседневности это совместное вот-бытие Других характерно для бытия-в как растворения в мире озабоченности. Другие присутствуют в мире, на который направлена наша озабоченность, в котором мы пребываем, даже если мы не воспринимаем их в телесной наличности. Если бы Другие встречались только как вещи, они могли бы и отсутствовать, однако их со-присутствие в окружающем мире является совершенно непосредственным, неприметным и самопонятным — подобно характеру присутствия вещей мира» (*Хайдеггер М.* Прологомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. С. 251).

<sup>10</sup> *Хайдеггер М.* Цит. соч. С. 162.

<sup>11</sup> *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 329.

<sup>12</sup> См.: Там же. С. 330—331.

<sup>13</sup> См.: *Бергсон А.* Материя и память // Бергсон А. Собр. соч. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 239—242.

<sup>14</sup> См.: *Делёз Ж.* Логика смысла. Екатеринбург, 1998. С. 216—224.

<sup>15</sup> Подробнее о понятии *interpretant* см.: *Пирс Ч.С.* Из работы «Элементы логики» // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 152 (а также комментарии Ю.С. Степанова и Т.В. Булыгиной на с. 597).

<sup>16</sup> *Делёз Ж.* Кино. С. 329.

<sup>17</sup> Там же. С. 451.

<sup>18</sup> Там же. С. 110.

<sup>19</sup> *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. С. 140.

## III

### Хичкоковский саспенс как кинематографический нарратив

<sup>1</sup> Однако следует признать, что даже пронизательные критики порой именно так и поступают. См.: *Bonitzer P.* Hitchcockian suspense // Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock). Edited by Slavoj Žižek. N.Y.: Verso, 1992.

<sup>2</sup> *Беньямин В.* Рассказчик // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 345—346.

<sup>3</sup> Там же. С. 348.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См.: *Chabrol C., Rohmer E.* Hitchcock. Paris, Éditions Universitaires, 1957.

<sup>6</sup> *Делёз Ж.* Кино. С. 272.

<sup>7</sup> *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хичкоку. М.: Киноведческие записки, 1996. С. 131—132.

<sup>8</sup> *Беньямин В.* Цит. соч. С. 365.

<sup>9</sup> Там же.

### Дар клише

Исправленный текст статьи, опубликованной под названием «Дар обреченных» в журнале «Искусство кино» (2000. № 11).

<sup>1</sup> Фактически вокруг этой формулы развивает свое понимание любви как свободы в бытии-для-другого Жан-Поль Сартр (см.: *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 381—391).

<sup>2</sup> Неслучайно и Батай, и Бланшо указывают на то, что предполагаемый мир влюбленных, подтачивающий социальные связи, по сути, есть «забвение всего мирского, утверждение столь странных взаимоотношений между людьми, что даже любовь перестает быть для них необходимостью, <...> принимает форму невозможности любить или превращается в неосознанную музыку тех, кто, утратив “разумение любви” (Данте), все еще тянется к тем единственным существам, сблизиться с которыми им не поможет даже самая жаркая страсть» (*Бланшо М.* Неопишемое сообщество. С. 49).

<sup>3</sup> *Бланшо М.* Там же. С. 59—62.

## Ложные повествования

Исправленный текст статьи, опубликованной под названием «Приключения вымысла» в журнале «Искусство кино» (2002. № 12).

<sup>1</sup> Отдельного обсуждения в этой связи требует фильм Клода Ланцмана «Шоа» (1985), что не входит в задачу данного текста. Однако на некоторые моменты стоит обратить внимание. В этом фильме на протяжении почти девяти часов мы слышим рассказы о геноциде евреев от выживших узников концлагерей, поляков, живших по соседству с этими лагерями, немцев, работавших в лагерной системе, историков. Событие Шоа (от евр. «катастрофа») оказывается расщепленным по крайней мере на несколько режимов повествования, подспудно антагонистичных друг другу, каждый из которых связан с определенным типом взаимодействия *памяти и речи*. Это то, о чем невозможно вспоминать и невозможно говорить («аффективные» повествования узников), можно вспоминать и можно говорить («естественные» повествования поляков), можно вспоминать и нельзя говорить (повествования немцев, в которых проявляет себя общественная цензура), и говорение о том, что не можешь помнить (речь историка). Каждая из этих нарративов хранит в себе противоречие, делающее ее ложной, обреченной в той или иной ситуации на молчание. Возможно, чисто интуитивно, но Ланцман пытается обойти проблему ложного повествования не через истину фактов, а через эффекты длительности и гетерогенность самого повествования, через систему повторов (как, например, вид ворот Освенцима и окружающих ландшафтов, хранящих молчание о свершившемся событии). Для Ланцмана, однако, говорить — не значит обманывать. Скорее, для него обман — одно из условий не только высказывания, но и ответственного высказывания. Но для этого обман должен быть выведен за рамки моральной сферы. Что он и делает сам, когда обнаруживает записи разговоров с сотрудниками концлагерей, сделанные скрытой камерой. Можно сказать, что повествование становится говорящим, когда в какой-то момент покидает сферу закона. Пока же оно узаконено, потребимо в виде рассказа или истории, оно всегда — «ложное».

## Вечное ожидание

Фрагмент статьи, опубликованной под названием «Структуры ожидания (замечки о современном французском кино)» в журнале «Киноведческие записки» (2000. № 46).

## Рассказы тела

Исправленный текст статьи, опубликованной под названием «Санитары любви» в журнале «Искусство кино» (2001. № 10).

## Сталинский кинематограф и искусство соцреализма

Русский вариант статьи: Le travail des images. Le cinéma stalinien et l'art du réalisme socialiste // L'Idéalisme soviétique. Peinture et cinéma 1925—1939. Musée de l'art Wallon. Brussels, 2005.

<sup>1</sup> Badiou A. Considerations sur l'état actuel du cinéma // L'Art du Cinéma. 1999. № 24 (march).

<sup>2</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990. С. 712.

<sup>3</sup> Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 101.

<sup>4</sup> В финальном пассаже работы «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В. Беньямин пишет: «Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга. Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства» (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 65).

<sup>5</sup> Ильенков Э. Идеал // Ильенков Э. Философия и культура. М.: Политиздат. 1991. С. 204. Полемика советских марксистов вокруг понятия идеального отражена также в книге: Лифшиц Мих. Диалог с Эвальдом Ильенковым (проблема идеального). М.: Прогресс-Традиция, 2003.

<sup>6</sup> Фильм «Колыбельная» был посвящен *реализованному* счастью женщин и детей в советской стране. Повторяющиеся эпизоды матерей с младенцами, радость и свет, исходящие от их лиц, были введены в монтажную параллель с изображениями Сталина, который предстал образом их любви и счастья. Сталин в окружении женщин и детей, Сталин в книгах и на плакатах, Сталин как источник бесконечного восторга, в свою очередь, монтажно соединялся с полетами на самолетах и парашютными прыжками. В каком-то смысле этот фильм можно рассматривать как *реализацию идеала*, демонстрацию материальных элементов все еще виртуального (ожидаемого) коммунизма. Фильм был раскритикован, а Вертов фактически отстранен от кинематографа.

<sup>7</sup> Известно, что когда Сталин увидел актера Геловани, его играющего, то сказал, что он «красивее, чем товарищ Сталин». Но означало это именно одобрение: идеализированный образ Сталина (в том числе и во внешности) только и мог быть тем «правдивым», материализованным образом, который мог бы стать «общим».

<sup>8</sup> Паперный В. Культура Два. М.: НЛО, 1996. С. 91.

<sup>9</sup> Ленин В.И. Доклад на VIII Всероссийском съезде Советов 22—29 декабря 1920 г. // Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 42. С. 159.

## Образ-время и образы советского

Расширенный текст доклада, прочитанного на конференции «“Кино” Жюль Делёза и кинематограф Восточной Европы» в Констанце (Германия) в 2002 году.

<sup>1</sup> Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 606.

<sup>2</sup> Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. С. 110.

<sup>3</sup> См.: Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 106—109.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см. статью: Аронсон О. Советский фильм: неродившееся кино // Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.

<sup>5</sup> Deleuze G. Negotiations. N.Y.: Columbia Univ. Press, 1995. P. 79.

## Советские фантомы и постсоветские фантазмы

Статья опубликована в сборнике «Дозор как симптом» (М.: Фаланстер, 2006).

<sup>1</sup> Подробный анализ социально-исторического контекста образности «Дозоров» через проблематику общественного договора см. в статье: Петровская Е. Слежка за временем // Дозор как симптом. М.: Фаланстер, 2006.

<sup>2</sup> См.: Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 605.

<sup>3</sup> Кох Г. Масса берет свое. Этюд к проблеме массовой культуры // Синий Диван. 2006. № 8. С. 33.

<sup>4</sup> См.: Jameson F. Signatures of the Visible. N.Y.: Rotledge, 1992; Jameson F. The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System. Indiana University Press, 1992.

<sup>5</sup> Как видно, в идее когнитивной картографии переплетаются мотивы франкфуртской школы с некоторыми положениями «Анти-Эдипа» Делёза и Гваттари, для которых фантазии и повествования становятся особыми формами познания (см.: Jameson F. The Geopolitical Aesthetic. P. 188).

<sup>6</sup> Знаменитую формулу Карла Шмитта, что суверен — тот, кто выходит за рамки закона, «тот, кто принимает решение о чрезвычайном положении» (Шмитт К. Политическая теология. М.: Канон-Пресс, 2002. С. 15), Джорджио Агамбен в первой части «Homo Sacer» (Agamben G. Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. Stanford University Press, 1998) пытается распространить также на исключенных из-под действия закона, на живущих «голой жизнью» изгоев общества. В этом смысле подпись бюрократа сигнализирует о завершении превращения человека в гражданина и о начале процесса превращения гражданина в чиновника: обладание подписью — субститут идентификации, присяга времени на лояльность, когда происходит своеобразная гомогенизация времени существования через квазичиновничье удостоверение в подписи неизменности некоторого «я». Такая подпись ничего не учреждает и может принимать разные формы, поскольку это не просто личный вензель или автограф, но то, через что власть может засвидетельствовать свое присутствие, подконтрольность. Обладать подписью — быть видимым. И травматизм «вывихнутого времени» именно в том, что подпись перестает иметь значение, что влечет за собой желание иметь такую подпись, которая была бы опознаваема в этом качестве *любой* властью. В данном случае то, что можно назвать бюрократическим бессознательным «Дозоров», — чистый фантазм лояльности, порождающий фантастические аллегории о кошмарах безвременья.

## Кино и книга

<sup>1</sup> См. эссе Вирджинии Вулф «Кино» в приложении к данной книге.

## Вирджиния Вулф. Кино

Перевод с англ. выполнен О. Аронсоном. Сверен Е. Петровской.  
Опубликован в журнале «Киноведческие записки» (2005. № 69).

## Список иллюстраций, использованных в книге

- С. 6 «2001: Космическая одиссея» (1968, реж. С. Кубрик)
- С. 22 «Ночь» (1961, реж. М. Антониони)
- С. 60 «Женщина есть женщина» (1961, реж. Ж.-Л. Годар)
- С. 118 «Июльский дождь» (1967, реж. М. Хуциев)
- С. 136 «Дневник сельского священника» (1951, реж. Р. Брессон)
- С. 188 «Лолита» (1962, реж. С. Кубрик)
- С. 250 «Гражданин Кейн» (1941, реж. О. Уэллс)
- С. 270 «Незнакомцы в поезде» (1951, реж. А. Хичкок)
- С. 314 «Симфония Донбасса (Энтузиазм)» (1930, реж. Д. Вертов)
- С. 350 «Интимный дневник» (1996, реж. П. Гринауэй)

В оформлении обложки использован фрагмент фотографии «Собрание рабочих Путиловского завода 1920 года». Автор неизвестен.

# Содержание

ВВЕДЕНИЕ ..... 7

## I

### ОТ КИНО К КОММУНИКАТИВНОМУ ОБРАЗУ

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ: переизобретение чуда ..... 23

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ОБРАЗ: подражание Адаму ..... 39

НАРОДНЫЙ СЮРРЕАЛИЗМ: поэзия в Интернете ..... 47

### КИНО И ФИЛОСОФИЯ

КОСМИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ. Аналитика Стэнли Кубрика ..... 61

ОБРАЗ-ВТОРЖЕНИЕ. Жан-Люк Нанси в фильме «Vers Nancys» ..... 77

ГУМАНИЗМ ВРАГА. Война на экране ..... 86

ПРЕДПИСАНИЕ ПРИСУТСТВИЮ, ИЛИ ЭТИКА ДЕКОНСТРУКЦИИ. Жак Деррида в фильме «Derrida» ..... 95

ПОЛИТИКИ ИМИТАЦИИ И ЛОГИКА НЕНАСИЛИЯ ..... 105

### КИНО И МЫШЛЕНИЕ

Первый комментарий к Жилью Делёзу ..... 119

## II

### КИНО-ТЕКСТЫ

ЭКРАНИЗАЦИЯ I: перевод и опыт ..... 137

СОПРОТИВЛЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЮ. Сценарий и фильм Пьера Паоло Пазолини «Свинарник» ..... 146

ФИЗИОЛОГИЯ ЗАМЫСЛА. Воспоминания о фильмах в книге Ингмара Бергмана «Картины» ..... 154

ЧУВСТВО КАК ПОДСТРОЧНИК. Заметки о «Московском дневнике» Вальтера Беньямина ..... 164

ЭКРАНИЗАЦИЯ II: вторичная театрализация ..... 170

### КИНО И ЛИТЕРАТУРА

МИРАЖНОЕ ЗРЕНИЕ. О некоторых особенностях литературы Владимира Набокова ..... 189

СЛОВА И РЕПРОДУКЦИИ. О поэзии Льва Рубинштейна ..... 215

ПОЭТИЧЕСКИЙ ИМПЕРАТИВ. О поэзии Шамшада Абдуллаева ..... 231

КИНО И ОПЫТ ВРЕМЕНИ. Об одном эссе Вирджинии Вулф ..... 241

## ЯЗЫК ВРЕМЕНИ

Второй комментарий к Жилью Делёзу ..... 251

## III

### ПОВЕСТВОВАНИЯ ОБЩНОСТИ

ХИЧКОКОВСКИЙ САСПЕНС КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ ..... 271

ДАР КЛИШЕ ..... 283

ЛОЖНЫЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ ..... 289

В ПУСТЫНЯХ ЕВРОПЫ ..... 295

ВЕЧНОЕ ОЖИДАНИЕ ..... 300

РАССКАЗЫ ТЕЛА ..... 307

### «СОВЕТСКОЕ»: ТРУД ОБРАЗА

СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ И ИСКУССТВО СОЦРЕАЛИЗМА ..... 315

ОБРАЗ-ВРЕМЯ И ОБРАЗЫ СОВЕТСКОГО ..... 324

СОВЕТСКИЕ ФАНТОМЫ И ПОСТСОВЕТСКИЕ ФАНТАЗМЫ ..... 335

### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

КИНО И КНИГА ..... 351

### ПРИЛОЖЕНИЕ

Вирджиния Вулф. КИНО ..... 355

ПРИМЕЧАНИЯ ..... 360

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ ..... 379

Олег Аронсон  
**КОММУНИКАТИВНЫЙ ОБРАЗ**  
(Кино. Литература. Философия)

Редактор *Н. Самутина*  
Дизайн серии *Г. Никич-Криличевский*  
Дизайнер обложки *Д. Черногаев*  
Корректор *Э. Корчагина*  
Верстка *С. Петров*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:  
129626, Москва, И-626,  
абонентский ящик 55  
тел. (095) 976-47-88  
факс (095) 977-08-28  
e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
<http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60x90/16  
Бумага офсетная № 1  
Печ. л. 24. Тираж 1000. Заказ № 933  
Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ООО «Чебоксарская типография № 1»  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В серии  
**«Кинотексты»**  
в 2004—2006 гг. вышли:

Александр Ключе  
**ХРОНИКА ЧУВСТВ**  
Пер. с немецкого С. Ромашко

Александр Ключе (род. 1932) — один из крупнейших режиссеров Нового немецкого кино 1970-х, автор фильмов «Прощание с прошлым», «Артисты под куполом цирка: беспомощны», «Патриотка» и других, вошедших в историю кино как образцы интеллектуальной авторской режиссуры. Однако в Германии Ключе не меньше известен как телеведущий и литератор, автор множества книг и редкого творческого метода, позволяющего ему создавать масштабные коллажи из документов и фантазии, текстов и изображений. «Хроника чувств», собравшая себя многое из того, что было написано А. Ключе на протяжении десятилетий, удостоена в 2003 году самой престижной немецкой литературной премии им. Георга Бюхнера. Это своеобразная альтернативная история, смонтированная из «Анны Карениной» и Хайдеггера, военных действий в Крыму и Наполеоновских войн, из великого и банального, трагического и смешного. Провокативная и захватывающая «Хроника чувств» становится вообразимой хроникой современности.

Михаил Ямпольский  
**ЯЗЫК—ТЕЛО—СЛУЧАЙ**  
Кинематограф и поиски смысла

Новая книга крупнейшего современного исследователя М. Ямпольского представляет собой сборник статей по кино, написанных в период с 1982 по 2002 годы. И старые тексты, извлеченные из недоступных сегодня изданий, и недавние работы снабжены подробным авторским комментарием, подчеркивающим увлекательный интеллектуальный сюжет перехода от семиотики к феноменологии в исследовании формы и сущности кино. Аналог собственной теоретической мысли М. Ямпольский видит в развитии кинематографической мысли А. Сокурова, которому посвящена книга. Кроме того, инструментом для философских построений служат фильмы В. Старевича, Л. Кулешова, А. Пелешяна, А. Германа, К. Муратовой, работы других режиссеров и теоретиков кино.