

Против ОПТИКОЦЕНТРИЗМА

От редакторов-составителей

VERSUS

МЫ ПРИВЫКЛИ говорить о кино в терминах взгляда и традиционно вписываем кинематограф в поле «визуальных искусств». Тем не менее теория кино то и дело стремилась отказаться от парадигмы оптикоцентризма и пробовала мыслить кинематограф в категориях, внеположенных видимости. Однако чаще всего эти попытки либо оказывались маргинальными по отношению к основному каноническому корпусу теоретических текстов, либо в итоге все равно сводили аналитику кино к аналитике ситуации просмотра.

Методологический и концептуальный отказ от оптикоцентризма подразумевает несколько исследовательских стратегий и линий аналитики. В частности, на первый план выступают идеи, связанные с пониманием кино вне дискурса репрезентации и мимесиса: перформативность кино, телесность и материальность кинообраза, самостоятельность кино как инстанции жеста, высказывания, говорения, производства опыта, чувственности. Отдельным сюжетом становится рассмотрение кинематографа как опыта интерсубъективного взаимодействия фильма и зрителя, подразумевающего синестезию восприятия и телесные реакции, а также учитывающего опосредование этого опыта современными медиа. Наконец, отказ от понимания кино как исключительно оптического явления позволяет мыслить о кино выйти за рамки ситуации просмотра. В таком случае в поле зрения исследователей попадают практики, связанные с механизмом работы кино не как системы репрезентации, но как институции и культурной индустрии. Решаемый в этой связи спектр вопросов охватывает институциональные, фанатские, архивные и кураторские практики; стратегии канонизации или маргинализации фильмов, стилей и тенденций; распределение отношений власти и капитала в рамках киноиндустрии.

Пересмотр приоритетной роли оптического в разговоре о кинематографе ведет и к пересмотру позиции субъекта (в) кино. После знаменитого двухтомника Жюль Делёза и наследующей ему традиции, представленной в текстах Стивена Шавиро и Патриции Пистерс, после поворота к кинофеноменологии и осмыслению кинематографического опыта и кинематографической чувственности в трудах Вивиан Собчак, Лоры Маркс, Мартин Бонье и Дженнифер Баркер тезис о том, что кинематограф обладает определенной самостоятельностью, может быть субъектом мысли и чувства, уже не кажется сомнительным. Тем не менее этот те-

зис требует постоянного прояснения и уточнения, особенно учитывая постоянно изменяющиеся условия производства кинематографического образа, трансформацию морально-этического поля, постоянное разрастание киноматериала в современных повседневных практиках. Кажется, сейчас разговор о том, что кино означает, репрезентирует или фиксирует, оборачивается разве что спором об интерпретациях или соревнованием в их сложности и витиеватости; в мире, полностью утратившем стабильность, как будто незачем больше настаивать на существовании раз и навсегда определенного смысла. Гораздо важнее продолжать задавать вопросы, смотреть туда, где видимое скрыто, где ничего не понятно, где в провалах истории, травмы, человеческой мысли кроется живое переживание, которое кино — постоянно вскрывая свой бесконечный потенциал — умудряется раз за разом обнаруживать и разделять со своим зрителем.

Статья Патрисии Пистерс, переводом которой открывается наш выпуск, тематизирует проблему кинообраза в условиях дигитального переворота. Знаменитый концепт нейрообраза, подробно разрабатывавшийся автором статьи на протяжении нескольких лет в рамках постделезианской методологии, задает одну из возможных перспектив переосмысления природы кино, превратившегося в «посткинематограф», и мы надеемся, что публикация этого перевода станет толчком к дальнейшему развитию постделезианских штудий в русскоязычном научном поле.

Первый раздел нашего выпуска очерчивает философско-теоретические перспективы осмысления кино вне авторитета визуального. Стоит ли онтологически мыслить кино всегда с оглядкой на оптику? Как еще может быть развернут разговор о том, что, собственно, такое кино? Предлагая разместить мышление в апперцептивном поле, Нина Савченкова пересматривает теоретические предпосылки к делезианскому пониманию кино как рефлексирующей инстанции. Восстановив философские основания связанности рефлексии и восприятия, автор статьи обращается к фильму «Предел контроля» Джима Джармуша; в аналитической работе с киноматериалом автор показывает, как работа камеры и взгляда в фильме не позволяет образам распасться на делезианские образ-мысль и образ-перцепцию. Напротив, мы имеем дело с фильмом, который существует «как движение апперцептивной мысли, осознающей свою ограниченность, готовую терпеть неопределенность и встречаться с непредсказуемым». Олег Горяинов выступает с критическим пе-

реосмыслением одной из самых распространенных моделей понимания кино вне логики репрезентации — концепта «кино как жест», развитого с опорой на эссе «Заметки о жесте» Джорджо Агамбена. Настаивая на принципиальной внеинструментальности жеста (и текста, ему посвященного), автор статьи подвергает сомнению ставший эмблематическим тезис о том, что описанный Агамбеном в «Заметках...» жест и есть указание на тот самый не схватываемый другими теориями кинематографический остаток, маркирующий онтологическую автономность кино. Обращение к онтологии жеста и диалогическим связям между несколькими текстами Агамбена позволяет автору развернуть понятие жеста как неприменимое и нерабочее в рамках дискурса о кино; то движение, что лежит в основе жеста, оказывается несводимым к движению кинематографическому. Такая критика теоретической модели указывает в числе прочего на лакунарные зоны теории кино, которые требуют прояснения.

Следующий виток нашей коллективной мысли представляет собой попытку переосмысления проблемы видимости с акцентом на отдельные элементы кинематографа как медиа. Авторы представленных во втором разделе текстов каждый по-своему реконцептуализируют функцию кино. Что будет, если мы откажемся думать о том, что кино обязательно что-то нам показывает? Лариса Муравьева, предлагая критическое прочтение работы Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами», актуализирует просмотр фильмов иранского режиссера Аббаса Киаростами с позиции нарратолога. Такой подход позволяет автору текста поставить под вопрос строгость и замкнутость предлагаемой Нанси оппозиции между «кино реальности» и «кино иллюзии» и обратить внимание читателя на существование в фильмах Киаростами «невидимого нарратора». Уровень нарратива, игнорируемый в тексте философа, здесь становится выпуклым, заметным, осязаемым, оборачиваясь топосом обнаружения «видимости» вне оптического представления о ней. Мария Грибова вычленяет всматривание как особую модальность просмотра, возникающую в тех ситуациях, когда в кино нам в буквальном смысле слова *плохо видно*. В фокусе внимания автора — «кино-ноктюрны», те кейсы, когда мерцание видимого и невидимого является не случайным техническим изъяном, но намеренной режиссерской стратегией. Пересматривая отношения между светом и тьмой, автор статьи показывает, как напряжение зрительского взгляда, столкнувшегося с кажимостью,

позволяет вглядывающемуся ощутить материальность собственного взгляда.

Авторы третьего раздела выпуска работают с конкретными кейсами — как фильмическими, так и (вне)институциональными, — стремясь пройти по касательной относительно уже сложившихся подходов к аналитике видимого и невидимого, показываемого и отказывающегося выставлять себя напоказ. Ольга Давыдова обращается к фильмам немецкого режиссера Кристиана Петцольда, описывая их специфику через понятия лакуны, зияния, разрыва. Эллиптический монтаж Петцольда (равно как и разрывы на других уровнях организации его фильмов) оказываются для автора точками не столько отсутствия репрезентации, сколько переживаемого в опыте присутствия. Эти зоны умолчания населены свидетелями чужой травмы, по-разному манифестирующими себя. Именно эти неявные инстанции указывают на возможность переживания травмы Другим и становятся агентами ее межпоколенческого переноса, превращая кинематограф Петцольда в кино постпамяти. Вписывая Фестиваль невидимого кино в логику развития и концептуализации маргинальных кинематографических практик, Дарина Поликарпова разбирается с различиями между понятиями «невиданного» и «невидимого». В этой сравнительной перспективе исследовательница фиксирует специфические черты кинематографа, который интенционально отстраивается от традиционных для «большого» кино практик создания, дистрибуции и показа. Колебание Фестиваля невидимого кино (как мероприятия и как архива одновременно) между представленностью в публичном пространстве и отказом мыслить эту представленность в традиционных логиках обнаруживает возможность переосмыслить онтологические основания кино, сблизить его с движением-изменением жизненной материи, «мыслить и практиковать его как пространство сопричастности». Татьяна Вайзер предлагает пересмотреть феноменологию аудиального опыта в кино, апеллируя к понятию *ek-stasis*. Звуковое пространство фильмов «Озеро» Филиппа Гранрийе и «Эйфория» Ивана Вырыпаева в аналитическом жесте исследовательницы оборачивается территорией, или даже проводником, к опыту внеличного, надличностного, внеаходимого. Обертоном этого тезиса становится обращение к «Симфонии Донбасса» Дзиги Вертова как к примеру конвергенции аудиального и визуального. На пересечении этих аналитических маршрутов аудиальный и визуальный опыт стано-

вятся не соперничающими модальностями восприятия, но, скорее, гранями зрительского опыта, граница между которыми должна быть подвергнута переосмыслению.

Тексты этого выпуска — прежде всего приглашение к диалогу: к диалогу мысли, к диалогу с кино и с авторами, к диалогу вообще, ведь это самое важное, что мы можем сделать. Итак — на что способны кинематограф и кинотеория за пределами дискурса об оптическом?

Ольга Давыдова, Нина Савченкова