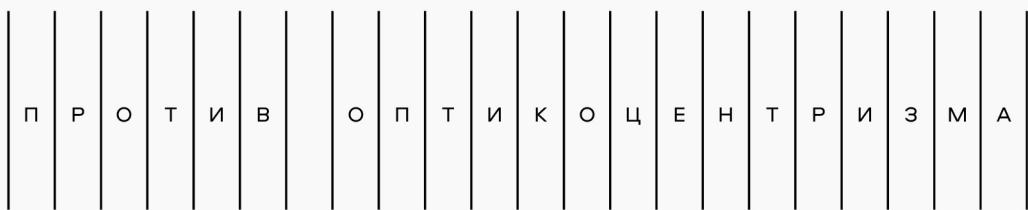


3/23 ТОМ 3

VERSUS

ISSN 2782-3660 / eISSN 2782-3679



VERSUS

TOM 3 №3 2023

VERSUS

Издается с 2021 года, выходит 6 раз в год

ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679

Учредители — Илья Калинин, Данила Расков

Издатель — Фонд «Институт экономической политики имени Е. Т. Гайдара»

Том 3 № 3 2023

Редакторы-составители *Нина Савченкова и Ольга Давыдова*

Главный редактор *Илья Калинин*

Шеф-редактор *Валерий Анашвили*

Заместители главного редактора *Данила Расков, Артем Смирнов*

Заведующий редакцией *Яков Охонько*

Ответственный секретарь *Анна Лаврик*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Елена Гапова (Каламазу, США), *Артемий Магун* (Санкт-Петербург, Россия), *Кевин Платт* (Филадельфия, США), *Нина Савченкова* (Санкт-Петербург, Россия), *Ирина Сироткина* (Москва, Россия), *Михаил Соколов* (Санкт-Петербург, Россия), *Николай Скорин-Чайков* (Санкт-Петербург, Россия), *Анна Темкина* (Санкт-Петербург, Россия), *Альмира Усманова* (Вильнюс, Литва), *Игорь Чубаров* (Тюмень, Россия), *Кети Чухров* (Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Владимир Автономов (Москва, Россия), *Борис Гроис* (Нью-Йорк, США), *Сергей Дробышевский* (Москва, Россия), *Елена Здравомыслова* (Санкт-Петербург, Россия), *Виктор Мазин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Маяцкий* (Лозанна, Швейцария), *Виктор Мизиано* (Москва, Россия), *Юлия Синеокая* (Москва, Россия), *Игорь Смирнов* (Москва, Россия), *Александр Степанов* (Санкт-Петербург, Россия), *Сергей Ушакин* (Принстон, США), *Олег Хархордин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Ямпольский* (Нью-Йорк, США)

Выпускающий редактор *Елена Попова*; дизайн *Сергей Зиновьев*; верстка *Анастасия Меерсон*; обложка *Владимир Вертинский*; корректор *Ольга Черкасова*

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-81050 от 30.04.2021

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора

Тираж 500 экз.

E-mail редакции: versusjournal@gmail.com

ВКонтакте: vk.com/versusjournal

125993, Россия, Москва, Газетный пер., д. 3-5, стр. 1

© Фонд «Институт экономической политики

имени Е. Т. Гайдара», 2023

www.iep.ru



Содержание

<i>От редакторов-составителей. Против оптикоцентризма</i>	6
<i>Патрисия Пистерс. Флешфорвард – будущее сейчас</i>	12
ТЕОРИЯ: ПРОТИВ ПРИМАТА ОПТИЧЕСКОГО	
<i>Нина Савченкова. Кинематографическая мысль: от контролирующей рефлексии к вниманию/восприятию</i>	36
<i>Олег Горяинов. Кино или танец? О чем молчат «Заметки о жесте» Джорджа Агамбена и что они (не) могут дать современной теории кино</i>	54
МЕДИА: КАК КИНО ОТКАЗЫВАЕТСЯ ПОКАЗЫВАТЬ	
<i>Лариса Муравьева. Невидимый нарратор: критика оппозиции взгляда и иллюзии. Диалог с книгой Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами»</i>	84
<i>Мария Грибова. Всматривание как (дис)функциональная оптика: что дает «плохая» видимость?</i>	119
КЕЙСЫ: ПРОТИВ КАНОНА ВИДИМОСТИ	
<i>Ольга Давыдова. Место травмы, свидетеля, памяти, или Зачем кино зияющие раны?</i>	134
<i>Дарина Поликарпова. Любительское кино против нормативности институций: случай Фестиваля невидимого кино</i>	152
<i>Татьяна Вайзер. «Мелодия дикого сердца»: гетеротопия <i>ek-stasis</i> и акустическая феноменология предельного опыта</i>	175

VERSUS

Published since 2021, frequency – six issues per year

ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679

Vol. 3 #3 2023

Establishers – Ilya Kalinin, Danila Raskov

Guest editors *Nina Savchenkova, Olga Davydova*

Editor-in-chief *Ilya Kalinin*

Managing editor *Valery Anashvili*

Deputy editors-in-chief *Danila Raskov, Artem Smirnov*

Head of editorial staff *Yakov Okhonko*

Executive secretary *Anna Lavrik*

EDITORIAL COUNCIL

Igor Chubarov (Tyumen, Russia), *Keti Chukhrov* (Moscow, Russia),
Elena Gapova (Kalamazoo, USA), *Artemy Magun* (St. Petersburg, Russia),
Almira Ousmanova (Vilnius, Lithuania), *Kevin Platt* (Philadelphia, USA),
Nina Savchenkova (St. Petersburg, Russia), *Irina Sirotkina* (Moscow, Russia),
Mikhail Sokolov (St. Petersburg, Russia), *Nikolai Sstorin-Chaikov* (St. Petersburg, Russia), *Anna Temkina* (St. Petersburg, Russia)

EDITORIAL BOARD

Vladimir Avtonomov (Moscow, Russia), *Sergey Drobyshevsky* (Moscow, Russia), *Boris Groys* (New York, USA), *Mikhail Iampolski* (New York, USA), *Oleg Kharkhordin* (St. Petersburg, Russia), *Victor Mazin* (St. Petersburg, Russia), *Michail Maiatsky* (Lausanne, Switzerland), *Viktor Misiano* (Moscow, Russia), *Serguei Oushakine* (Princeton, USA), *Julia Sineokaya* (Moscow, Russia), *Igor Smirnov* (Moscow, Russia), *Alexander Stepanov* (St. Petersburg, Russia), *Elena Zdravomyslova* (St. Petersburg, Russia)

Executive editor *Elena Popova*, design *Sergey Zinoviev*,
layout *Anastasia Meyerson*, cover *Vladimir Vertinskiy*,
proofreader *Olga Cherkasova*

E-mail: versusjournal@gmail.com

VK: vk.com/versusjournal

Certificate of registration ПИ №ФС77-81050 от 30.04.2021

All published materials passed review and expert selection procedure
© Gaidar Institute Press, 2023 (www.iep.ru)

Print run 500 copies

Contents

Against Optico-Centricity (Editorial)	6
<i>Patricia Pisters.</i> Flashforward: The Future is Now	12
THEORY: AGAINST THE PRIMACY OF THE OPTICAL	
<i>Nina Savchenkova.</i> Cinematic Thought: From Controlling Reflection to Attention/Perception	36
<i>Oleg Goryainov.</i> Cinema or Dance? What Giorgio Agamben’s “Notes on Gesture” are Silent About, and What They (Don’t) Have to Say About Contemporary Film Theory	54
MEDIA: HOW CINEMA REFUSES TO SHOW	
<i>Larissa Muravieva.</i> The Invisible Narrator: A Critique of the Opposition of Gaze and Illusion In Dialogue with Jean-Luc Nancy’s “The Evidence of Film”	84
<i>Maria Gribova.</i> Peering-into as (Dys)Functional Optics: What Gives “Poor” Visibility?	119
CASES: AGAINST THE CANON OF VISIBILITY	
<i>Olga Davydova.</i> Why Do Cinema Bear Gaping Wounds?	134
<i>Darina Polikarpova.</i> Amateur Filmmaking vs the Normativity of Institutions: The Case of the <i>Invisible Film Festival</i>	152
<i>Tatiana Weiser.</i> “Melody of the Wild Heart”: Heterotopia of <i>ek-stasis</i> and Acoustic Phenomenology of Limit Experiences	175

Против оптикоцентризма

От редакторов-составителей

VERSUS

ТОМ 3 №3 2023

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 презентации 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 мысли о кино выйти за рамки ситуации просмотра. В таком случае в поле зрения исследователей попадают практики, связанные с механизмом работы кино не как системы презентации, 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 Жиля Делёза и наследующей ему традиции, представленной в текстах Стивена Шавиро и Патриции Пистерс, после поворота к кинофеноменологии и осмыслинию кинематографического опыта и кинематографической чувственности в трудах Вивиан Собчак, Лоры Маркс, Мартин Бонье и Дженифер 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 неизвестно 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 связаннысти 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 Горянинов 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» Джорджа Агамбена. Наставая 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, обрачиваясь 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 анализе 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 презентации, 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 интенциально 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 внеличностного, надличностного, вненаходимого. 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 станов-

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

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

Флешфорвард — будущее сейчас

Патрисия Пистерс

Перевод с английского Инны Кушнарёвой выполнен
по изданию: *Pisters P. Flashforward: The Future is Now//*
Deleuze Studies. 2011. Vol. 5. Supplement: Special Issue
on Deleuzian Futures. P. 98–115.

VERSUS

Патрисия Пистерс. Университет Амстердама (UvA), Нидерланды, p.r.w.pisters@uva.nl.

В «Судьбе образов» Жак Рансьер утверждает, что конец образов остался позади нас. Он ратует за эстетику образа, признающую, что образы сохраняют свою власть как дидактическое документирование следов истории, как напрямую воздействующие прерывания и как открытые для бесконечной рекомбинации знаки видимого и говоримого. Но относится ли утверждение Рансьера к кино? Его кино-референции, как и у Делёза, представляют собой преимущественно модернистские образы-время. Действительно ли будущее кино заключено в этой форме образа-времени, или же «суть» кино вышла за его пределы? Данная статья предлагает посмотреть на третью категорию кинематографических образов, основанных на третьем синтезе времени, как он разрабатывается Делёзом в «Повторении и различии». Несмотря на то что по-прежнему существуют образы-движение, работающие в логике рациональной монтажной склейки, последовательного монтажа и интеграции сцены в целое и основанные на первом пассивном синтезе времени, а образы-время все еще находят новых режиссеров, чье творчество укоренено во втором синтезе времени, где царят несоразмерная или иррациональная монтажная склейка сосуществующих слоев чистого прошлого, сущность кино сегодня сместилась к «нейрообразу», основанному на логике базы данных и связанному с третьим синтезом времени. Это нечистый образный режим, потому что он повторяет и ремикширует все предшествующие образные режимы с их специфическими темпоральными порядками (образ-время и образ-движение), однако он лишает эти режимы основания ввиду господства третьего синтеза и спекулятивной природы будущего как такового. Сравнивая фильм Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959) и телевизионный сериал «Вспомни, что будет» (2009), автор анализирует темпоральные операции, которые образ из образа времени производит над этими образами из нового режима образности – образ будущего и образ из будущего.

Ключевые слова: образ-время; мозг как экран; логика базы данных; флешибэк; флемфорвард; будущее образов.

1. Смерть образа — позади нас

Начав с замечания о том, что «в этих апокалиптических рассуждениях, навеянных духом времени, переплетаются некоторая идея судьбы и некоторая идея образа», Жак Рансьер исследует возможности «образности» или будущего образов, что могло бы стать альтернативой часто повторяемой в современной культуре жалобе на то, что нет ничего, кроме образов, а потому образы лишены содержания или смысла¹. Этот дискурс особенно ярко представлен в обсуждении судьбы кино в цифровую эпоху: обычно говорят, что кинематографический образ умер либо потому, что культура образа перенасыщена интерактивными образами, как бесконечное число раз заявлял Питер Гринуэй², либо потому, что цифровые технологии подорвали онтологическую фотографическую силу образа, однако у кино есть жизнь после смерти в форме либо информации, либо искусства³. В поисках художественной власти образов Рансьер предлагает нам своеобразную альтернативу этим утверждениям о «смерти образа». Он считает, что конец образа далеко позади нас. Он был провозглашен в модернистских художественных дискурсах в период между символизмом и конструктивизмом, в 1880–1920-е годы. Рансьер утверждает, что на смену модернистским поискам чистого образа пришел своего рода нечистый режим образности, типичный для современной медийной культуры.

Позиция Рансьера лишена любого технологического детерминизма, когда он утверждает, что не произошло никакой «медиатической» или «медузистической» катастрофы (вроде утраты химического следа при появлении цифровой технологии), которая ознаменовала бы конец образа⁴. Качество образа не зависит от того, где именно мы их опознаем — на холсте, на киноэкране, на экране телевизора или на мониторе компьютера. Для Рансьера существует определенная образность (которая даже может быть передана словесно), продолжающая влиять на наше восприятие и понимание. Кинематографический образ в особенности Рансьер опреде-

1. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 157.

2. Peter Greenaway, Cinema = Dead // YouTube. 30.06.2007. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=-t-9qxqdVm4>.

3. Rodowick D. N. The Virtual Life of Film. Cambridge: Harvard University Press, 2007. P. 143.

4. Рансьер Ж. Указ. соч. С. 171.

ляет как совокупность «операций, которые связывают и разводят видимое и его значение, речь и ее следствие, которые порождают и обманывают ожидания»⁵. Образы, с одной стороны, отсылают к реальности, необязательно как верная копия, но как то, чего достаточно, чтобы занимать ее место. А кроме этого, есть игра операций между видимым и невидимым, говоримым и неговоримым, чередование сходства и несходства, что является тем способом, при помощи которого искусство конструирует образы, имеющие аффективную и прерывающую силу. Рансьеर утверждает, что (кино) образы в наших музеях и галереях сегодня можно разделить на три большие (диалектически переплетенные) категории, в соответствии с преобладающим типом операций: обнаженный образ, демонстративный образ и метафорический образ.

Обнаженные образы – это образы, которые не образуют искусство, но свидетельствуют о реальности и являются следом истории, это образы, прежде всего свидетельствующие и подтверждающие. Демонстративные образы – образы, которые тоже отсылают к реальности, но более приглушенно, во имя искусства, с несходством (например, обрамление образа выставочным контекстом или эстетическим стилем), выполняющим некоторую операцию с реальностью. Последняя категория образов, метафорические образы, следует логике, согласно которой «невозможно описать специфическую сферу присутствия, которая отделяла бы операции и продукты искусства от форм циркуляции социально-товарной образности и от операций ее истолкования»⁶. Это образы, использующие разные стратегии (игру, иронию, метаморфозу, ремикширование) для того, чтобы критически или остроумно прерывать медийный поток и присоединяться к нему. Все вместе эти типы образов образуют операционную власть образа в современной культуре, тогда как последняя категория в особенности указывает на подчеркнуто нечистый характер нового режима образности. Именно последняя категория релевантна для обсуждения судьбы образа как третьего типа образа в делезовском смысле. В большом проекте, из которого возникла эта работа, я подробнее объясняю, что этот третий вид образов должен называть-

5. Там же. С. 160.

6. Там же. С. 176.

ся нейрообразом⁷. Если говорить очень коротко, эта новая формулировка прямо отсылает к гипотезе Делёза о том, что «мозг — это экран», и его призыву обратиться к биологии мозга для оценки аудиовизуального образа. Здесь я только хочу подчеркнуть, что отправная точка для нейрообраза — такое изменение в кинематографе, в результате которого мы постепенно переходим от того, чтобы следить за действиями персонажей (образ-движение), к тому, чтобы видеть через них мир (образ-время), а затем — непосредственно переживать их ментальные ландшафты (нейрообраз). Но на самом деле это флешфорвард к тому, о чем будет говориться далее в этой работе.

Сначала я хочу обратиться к проблеме, которая, как кажется, кроется в категоризации образов у Рансьеера и связана с судьбой кинематографического образа. Хотя он ссылается на новый режим образности в современной культуре, его кинопримеры всегда отсылают к модернистскому кинематографу 1960-х или, говоря в терминах Делёза, к «образам-времени», которые отходят от более классического кинематографа, или «образов-движения», когда герои кажутся уже не устремленными к какой-то цели, но как бы парящими (или потерянными) во времени и пространстве. И когда Рансьеер в «Отступлениях кинематографа» говорит о более современном кино, например о фильмах Педру Кошты, эти фильмы также следуют иррациональной и выкрик-сталлизированной логике образа-времени⁸. Но можно задуматься о том, правда ли, что суть кино сегодня заключается в модернистских образах-времени. Конечно, образы-время существуют в современном кино. Но является ли формой образа-времени та нечистота, которую Рансьеер считает типичной для нового режима образности? Или же мы перешли к третьему типу кино, по ту сторону и образа-движения, и образа-времени? Сравнение двух «апокалиптических образов», одного, взятого из 1960-х, а второго — из современной медийной культуры, поможет разобраться с этим вопросом.

7. Более полно тезисы о нейрообразе рассматриваются в: *Pisters P. The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

8. *Rancière J. Les Écarts du cinéma*. P.: La Fabrique Editions, 2011. P. 137–153.

2. Флешбэк: образ-время, укорененный в прошлом

Начнем с флешбэка в фильме Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959): это не только классический модернистский образ-время в делезовском смысле, но и фильм, исследующий силу образа (и ее пределы). Знаменитые фразы «Я видела все в Хиросиме» и «Ты ничего не видела в Хиросиме» указывают на борьбу между видимым и его значением, которую теоретически осмыслияет Рансерь. Если говорить в его категориях обнаженного, демонстративного и метафорического образов, мы можем увидеть, что на одном уровне фильм – это обнаженный образ, который прослеживает катастрофические события, связанные с атомной бомбардировкой Хиросимы в 1945 году. Вначале Рене заказали документальный фильм об этом апокалиптическом событии. И некоторые из его образов, в частности изображения, снятые в Мемориальном музее Хиросимы, – «обнаженные» в том смысле, что они представляют собой свидетельство. Однако «Хиросима, любовь моя» – это не чистый, обнаженный документирующий образ. Как рассказывает Рене в одном из своих интервью, он очень быстро понял, что не в состоянии снять документальный фильм об этом травматическом моменте истории⁹. Не найдя никакого способа перевести катастрофу в образы, которые бы что-то добавили к существующим японским документальным фильмам и хроникам, он попросил Маргерит Дюрас написать сценарий. В своих долгих беседах режиссер и писательница удивлялись тому, что, пока они говорили о Хиросиме, жизнь продолжала свой обычный ход и на мир стали падать новые бомбы. Так они пришли к идее сосредоточиться на личном событии малого масштаба, любовной истории с участием японца и француженки, для которой произошедшая катастрофа станет постоянным фоном.

Таким образом мы видим, как Рене и Дюрас сделали обнаженный образ более приглушенным, свидетельствующим, но в то же время поэтически трансформирующими изображение через его столкновение со словами (Хиросима – Амур), телами (знаменитое начало фильма со сценой объятий между телами, припорошенных пеплом), видением и невидением («Ты ничего не видела в Хиросиме»), местами (Невер во Франции, Хиросима в Японии) и временема-

9. См.: Хиросима, любовь моя (Hiroshima Mon Amour) / Реж. Ален Рене. 1959. Франция. Argos Films. DVD (Nouveaux, 2004).

ми (прошлое и настоящее, обрушающиеся друг в друга). Я вернусь к этому темпоральному измерению фильма Рене, но сейчас важно понять, насколько эта путаница с временами как одна из техник «несходства» типична для демонстративного художественного образа. Однако что касается последней категории образов у Рансьера, — то есть метафорического образа, — увидеть, как именно фильм Рене амбивалентно вторгается в поток медийных образов, непросто. Даже если образы агонизирующих тел, слившихся в «пепельном объятии» в начале фильма, сами по себе допускают метафорическое (или аллегорическое) прочтение, они не относятся к иронично критическим художественным и коммерческим образам, которые Рансьеर помещает в эту категорию (термин «метафорический» в данном случае, возможно, не слишком удачен). Поэтому будет справедливо сказать, что «Хиросима, любовь моя» движется между обнаженным и демонстративным образами, но не может быть подведена под последнюю рансьевскую категорию нечистых метафорических образов как типичных образов сегодняшней аудиовизуальной культуры. Является ли образ-время (образцом которого является фильм Рене) лучшим способом понять судьбу образа? Я не хочу сказать, что Рансье́р и Делёз говорят об образе похожие вещи. Рансье́ра больше интересует политico-эстетическая диалектика видимого и говоримого, видимого и невидимого. Делёз обращается к онтологической проблеме сложного временного измерения кино, виртуального и актуального (что не то же самое, что игра видимого и невидимого). Тем не менее далее я предложу разработку темпоральной онтологии судьбы образа, которая может создать условия для встречи между Рансье́ром и Делёзом и помимо них самих.

«Хиросима, любовь моя» — это образ-время в делезовском смысле. Как известно, Ален Рене в своем творчестве всегда был озабочен проблемой времени. Практически во всех его фильмах представлена борьба с разрушительным действием времени, с отголосками прошлого, сохраняющимися в настоящем. «Хиросима, любовь моя» аудиально и визуально передает бергсоновский тезис о том, что прошлое сосуществует с настоящим. Роман француженки с японцем в Хиросиме 1950-х заставляет ее пережить заново первую любовь, — к немецкому солдату во время Второй мировой войны. Японец становится любовником-немцем из прошлого. Она во Франции, в Невере. «Хиросима, любовь моя» — это кристалл времени, который дает нам ключ

к образу-времени вообще¹⁰. Как утверждает Делёз, «кри-сталл обнаруживает или показывает скрытую основу времени, то есть его дифференциацию на два потока: поток про-бегающих настоящих и поток сохраняющихся прошедших времен»¹¹. «Хиросима, любовь моя» переводит неперево-димость апокалипсиса и невообразимость травм прошлого (коллективного и индивидуального) в демонстративные об-разы, фундаментально бергсоновские по своей концепции нехронологического времени, предсуществования прошло-го в целом, сосуществования всех слоев прошлого и сущес-твования его в самой сжатой степени: в настоящем¹². Для того чтобы понимать эти темпоральные аспекты образа-вре-мени (и их отношение с будущим), полезно провести связь между делезовским «Кино. Образ-движение» и «Кино. Образ-время» с одной стороны и его философией времени, разра-ботанной в «Различии и повторении», — с другой.

3. Временные измерения в пассивном синтезе времени

В главе 2 своей книги «Различие и повторение» Делёз раз-вивает идею позитивных синтезов времени. Как и в книгах о кино, отправной точкой здесь тоже оказывается Бергсон, хотя размышления Делёза начинаются с тезиса Юма о том, что «повторение ничего не меняет в созерцающем его объ-екте, но оно что-то меняет в созерцающем его сознании»¹³. У повторения нет «в себе», но оно кое-что меняет в сознании наблюдающего это повторение: благодаря тому, что мы сно-ва и снова наблюдаем в живом настоящем, мы вспоминаем, предвосхищаем или подстраиваем наши ожидания под син-тез времени, который Делёз называет бергсоновским тер-мином «длительность». Этот синтез — пассивный синтез, поскольку «он не создан сознанием, но создается в созна-нии»¹⁴. Активные (сознательные) синтезы понимания и вос-поминания основаны на этих пассивных синтезах, происходя-щих на бессознательном уровне. Делёз различает разные

10. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 367.

11. Там же. С. 400.

12. Там же. С. 382.

13. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 95.

14. Там же. С. 96.

виды пассивных синтезов времени, которые можно увидеть в их отношении друг к другу и в сочетании с активными (сознательными) синтезами. Концепция синтезов времени необычайно сложна и замысловата, как это не так давно блестяще продемонстрировал Джеймс Уильямс¹⁵. Здесь я могу сослаться только на базовые элементы делезовской концепции времени, потому что она дает возможность помыслить «будущее-образ».

Первый синтез, который Делёз выделяет в «Различии и повторении», — это синтез привычки, истинного основания времени, занятого живым настоящим. Но это мимолетное настоящее фундировано вторым синтезом памяти: «привычка — первоначальный синтез времени, учреждающий жизнь настоящего, которое проходит. Память — основной синтез времени, учреждающий бытие прошлого (то, что делает настоящее преходящим)»¹⁶. Если перейти к книгам Делёза о кино, можно утверждать, что первый синтез времени — привычное сжатие — находит свое эстетическое выражение в образе-движении, сенсорно-моторной манифестации кинематографического мозга-экрана. Второй синтез времени соответствует господствующей форме времени в образе времени, где прошлое становится важнее настоящего и более явно выказывает себя как основание времени. Первый и второй синтезы времени должны рассматриваться как своего рода «temporalные доминанты», которые отличаются в образе-движении (где они преимущественно имеют свое основание в настоящем) и в образе-времени (фундированном в прошлом). Этот второй синтез может разворачивать моменты первого синтеза, поэтому темпоральные доминанты оказываются проницаемой системой. Каждый синтез имеет свою собственную композицию из прошлого, настоящего и будущего.

Настоящее, основанное на первом синтезе времени, — это сжатый синтез, особый отрезок настоящего, например в сцене любовного объятия в «Хиросима, любовь моя»: «Господи, какая у тебя нежная кожа», — говорит женщина мужчине в первой сцене после длинных начальных кадров, когда мы наконец видим любовников в номере отеля. Эта сцена — отрезок в живом настоящем, в которой любовники находятся в актуальном моменте своей любовной истории. И наобо-

15. Williams J. Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

16. Делёз Ж. Различие и повторение. С. 106.

рот, настоящее как измерение прошлого (фундированное во втором синтезе времени) — наиболее сжатая из степеней прошлого, которое является преобладающим времененным измерением в «Хиросима, любовь моя». Мужчина-японец в настоящем становится кульминационной точкой всех слоев прошлого: он становится любовником-немцем из прошлого, он становится Хиросимой (событиями, случившимися в этом городе). Настоящее теперь — измерение прошлого, точка его кристаллизации.

Но прошлое имеет и свою собственную временную манифестацию: будучи измерением настоящего (в первом синтезе), прошлое всегда соотнесено с настоящим как ясным ориентиром, от которого оно отличается. Например, флешбэк в самой знаменитой истории о невозможной любви «Касабланка» образует общее воспоминание Рика и Ильзы: воспоминание об их любовном романе в Париже, объясняющее драматизм их положения в настоящем в Касабланке.

Но во втором синтезе времени прошлое существует как полотна, — отсылающие ко всему прошлому, — которые начинают скользить и сдвигаться, например, как разные коллективные и индивидуальные прошлые, смешивающиеся в «Хиросима, любовь моя». Или как мозаика из обрывков воспоминаний в других фильмах Рене, таких как «Мюриэль, или Время возвращения» (1963), где воспоминания об Алжирской войне за независимость и личные воспоминания персонажей связываются фрагментарным и неоднозначным образом.

Кроме того, есть проблема будущего. С точки зрения аспектов первого и второго синтезов, будущее угадывается либо из точки в настоящем, либо из прошлого. Обычно в первом синтезе времени будущее как измерение настоящего — это ожидание, отступающее от настоящего, предвосхищение, которое в образе-движении мотивирует поведение, направленное на достижение цели, — такой как стремление к счастью в мелодраме или различные цели героя боевика. Можно также утверждать, что будущее в образе-движении начинается после окончания фильма, после «и жили они долго и счастливо» в конце классического голливудского нарратива. Будущее — то, что наступает после того, как закончилось настоящее фильма; после конца, который в образе-движении мы обычно предвосхищаем, опираясь на жанровые конвенции, оформляющие наши ожидания.

4. Будущее как измерение прошлого

В образе-времени, с другой стороны, будущее становится измерением прошлого. Здесь оно уже не столько предвосхищению действия, сколько ожидание повторения события, исход которого основан на прошлом. Каждый существующий слой прошлого подразумевает свое собственное возможное будущее. Делёз упоминает фильм «Люблю тебя, люблю» (1968) как один из редких фильмов, которые показывают, как мы живем во времени. Как гласит постер фильма: «Прошлое – это настоящее и будущее в новой машине времени Алена Рене». Иными словами, настоящее и будущее – это измерения второго синтеза времени. «Люблю тебя, люблю» – странная научно-фантастическая история о человеке, который пытался покончить жизнь самоубийством после смерти своей девушки. Он выжил, впал в кататоническую депрессию и был привлечен в качестве подопытного для научного эксперимента. Его привезли в далекий исследовательский центр, где ученые рассказали ему, что изучают время. Они построили машину, напоминающую огромный мозг. Идея заключается в том, что при помощи этой машины они пошлют его обратно во времени ровно на год назад (в 5 сентября 1966 года, четыре часа после полудня) на одну минуту. Прежде чем поместить его в машину, героя накачивают транквилизаторами, которые, как объясняют ученые, сделают его «совершенно пассивным, но тем не менее способным получать воспоминания». Эти ученые словно читали «Различие и повторение»: они создали машину, которая в буквальном смысле отправляется во второй пассивный синтез времени.

Внутри машина мягкая и похожа на лобную долю. Герой ложится, погружаясь в бархатистые складки мозга-машины, и ждет, когда нахлынут воспоминания. Сцена, в которую он возвращается, происходит на берегу моря на юге Франции, где они с его девушкой отдыхали. Девушка, загорая на скалах возле воды, спрашивает его: «Это было хорошо?» Сцена повторяется несколько раз, но всегда с небольшим отличием и легкими вариациями: меняется порядок планов в сцене, варьируется ее начало и конец, слегка меняются ракурсы и длина планов. Можно сказать, что мозг как будто смотрит через калейдоскоп, чтобы увидеть возможные комбинации фрагментов мозаики памяти, может быть, ищет новый исход, новое будущее. Другая важная сцена из прошлого, которая повторяется с вариациями, проис-

ходит в номере отеля в Глазго, где герой с девушкой были в отпуске. Это момент, когда она погибает из-за утечки газа. Был ли это несчастный случай? Убила ли она себя или это он (случайно) ее убил? Воспоминание нечеткое и каждый раз слегка меняется. В первый раз мы видим воспоминание об этом номере в отеле, и пламя горелки в нем горит. Воспоминание трансформируется под действием чувства вины у героя, а когда оно возвращается в последний раз, мы видим, что пламя погасло. Его будущее соответственно меняется: когда появляется это воспоминание (хотя оно, возможно, ложное), он возвращается из своих блужданий по слоям прошлого в настоящее, падает и умирает. Таким образом, будущее в этом фильме – измерение прошлого.

«Хиросима, любовь моя» также представляет будущее, связанное с прошлым. В нескольких местах фильм намекает, что травмы войны и других бедствий будут повторяться в будущем, основываясь на идее, что мы ничего не видели, что забудем и все начнется сначала: «2000 погибших, 80 000 раненых, за девять секунд. Это официальные цифры. Это произойдет снова», – говорит голос женщины за кадром, а на экране идут кадры отстроенной Хиросимы. В любовной истории также будущее – функция памяти и забвения, как говорит мужчина: «Через несколько лет я уже забуду тебя, я буду помнить тебя как символ забывчивости любви. Я буду думать о тебе как об ужасе забвения». Женщина тоже, вспоминая свою первую любовь, вздрагивает от того, что интенсивность этого ошеломительного чувства может быть забыта и что к ней может прийти новая любовь.

Важно отметить, что в «Хиросима, любовь моя» все происходит во второй раз. С исторической точки зрения, невообразимая катастрофа повторилась через три дня, в Нагасаки. Невозможная любовь француженки во время Второй мировой войны повторяется во втором страстном любовном романе в послевоенной Японии. Даже история кино возвращается, когда фильм вспоминает, тематически и стилистически, другие невозможные любовные романы в кино, отсылая к упомянутой выше «Касабланке», а также к «Головокружению» Хичкока. Фильмы Хичкока и Рене объединяет не только история любви, которую преследует прошлое, отдельные сцены из «Хиросимы» по композиции поразительно напоминают сцены из «Головокружения». На всех уровнях мы можем видеть в «Хиросима, любовь моя» вариацию идеи будущего, основанного на прошлом: я забуду тебя, мы забудем (любовь, войну). И это (любовь, война) случится сно-

ва. Повторение и различие, будущее, фундированное в прошлом,—это циклическая темпоральность фильма «Хиросима, любовь моя».

5. Будущее как вечное возвращение

В «Различии и повторении» Делёз постулирует еще одну идею будущего,—будущее вообще как третий синтез времени: «повторение, третье повторение, на этот раз от избытка, будущего как вечного возвращения»¹⁷. В этом третьем синтезе основа привычки в настоящем и обоснованность прошлого «преодолеваются в пользу лишенной основы, универсальной *не-обоснованности*, оборачивающейся вокруг себя и возвращающей лишь приходящее»¹⁸. В этом третьем синтезе настоящее и прошлое — измерения будущего. Третий синтез разрезает, собирает и (пере)упорядочивает прошлое и настоящее, чтобы выбрать вечное возвращение различия. Третий синтез — время (бесконечных) серийных вариаций и ремиксов прошлого и настоящего. Мой тезис состоит в том, что современное кино можно понимать как третий тип образа, который я предлагаю называть «нейрообразом», такой модус кино, который основан преимущественно на третьем синтезе времени, имеющем особое отношение к будущему. Только третий синтез может включать первый и второй синтезы времени. Это, как я надеюсь показать, может объяснить в какой-то мере нечистый характер нейрообраза и его проявлений в современном кинематографе. Но позвольте сначала вернуться к делезовскому обсуждению третьего синтеза времени.

Разрабатывая третий синтез времени в «Различии и повторении», Делёз больше не ссылается на Бергсона. Главным ориентиром для него теперь становится Ницше. В «Образе времени» Бергсон тоже, кажется, в какой-то момент исчезает, уступая дорогу Ницше, хотя в книгах о кино Ницше эксплицитно не связывается с вопросом о времени (как бы то ни было, — точно не с третьим синтезом времени). В главе об Орсоне Уэллсе и потенциях ложного (глава 6 «Образ времени») Ницше — важная фигура для понимания манипу-

17. Там же. С. 119.

18. Там же. С. 120.

лятивной, но в то же время творческой потенции ложного¹⁹. Однако это обсуждается как следствие прямого появления времени, которое до этого момента в «Образе-времени» в основном разрабатывалось в категориях чистого прошлого (всего прошлого) второго синтеза времени. В конце обсуждения творчества Уэллса потенции ложного связываются с творческими силами художника и производством нового (хотя и не эксплицитно с вечным возвращением и будущим). Эти серии времени (характерные для третьего синтеза) также упоминаются в «Образе-времени», особенно в главе о теле, мозге и мысли (глава 8). Здесь тела в кинематографе Антониони и Годара соотносятся со временем как серией. В конце книги Делёз объясняет темпоральный образ как «взрыв серии»: образ-время «предстает здесь не в порядке сосуществований или одновременностей, а в становлении, как потенциализация, как серия потенций»²⁰.

Однако после того, как он настаивал на бергсоновском темпоральном измерении образа-движения, после образа времени и пространного комментария к Бергсону, Делёз до конца не разрабатывает эту форму времени на теоретическом уровне в «Образе-времени». Обращаясь к «Различию и повторению», мы можем заключить, что потенции ложного и серии времени, которые могут быть выявлены в некоторых образах-время, возможно, могут относиться к третьему синтезу времени. Мы видели, что фильмы Алена Рене, в особенности «Хиросима, любовь моя», твердо укорены во втором синтезе времени, даже когда в них говорится о будущем. Можно ли найти проблески третьего синтеза времени в фильмах Рене, где образы говорят из будущего? Как утверждает Делёз в конце «Мозга как экрана», кино еще только начинает исследовать аудиовизуальные отношения, которые являются отношениями времени²¹. Это указывает на новые возможности для временного измерения образа и, вероятно, дает более четкие подступы к третьему синтезу времени.

19. «Время всегда ставило под сомнение понятие истины... Это некоторая потенция ложного, заменяющего и свергающего форму истинности, поскольку оно постулирует одновременность невозможных настоящих или же сосуществование не абсолютно истинных прошлых» (Делёз Ж. Кино. С. 439-440).

20. Там же. С. 609.

21. Deleuze G. The Brain is the Screen//The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema/G. Flaxman (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 372.

В «Моем американском дядюшке» (1980) Рене смешивает вымысел с научными данными о мозге. В данном случае жанр фильма не столько «научная фантастика», в которой ученые изобретают странные эксперименты, чтобы раскрыть истину о природе времени и памяти, как в «Люблю тебя, люблю», сколько «докуфикшн», где французский нейролог Анри Лабори рассуждает (в закадровом комментарии, адресованном зрителю, который он дает прямо из-за своего письменного стола) об открытиях в области работы человеческого мозга, которые более или менее соответствуют современной когнитивной нейронауке. Лабори рассматривает мозг в эволюционном развитии, позволяющем выделить в нем три слоя (примитивный центр, как у рептилий,— мозг для выживания; второй мозг, аффективный и связанный с памятью; и третий мозг, наружный слой, или новую кору, которая делает возможными ассоциации, воображение и осознанные мысли). На протяжении всего фильма Лабори объясняет, как эти три слоя вместе, в динамическом взаимодействии друг с другом и под постоянным воздействием других и нашей окружающей среды, могут объяснить человеческое поведение. Эти научные интермеццо плавно переходят в истории трех разных героев, которые рассказывают и разыгрывают их, и иногда эти истории пересекаются. Эти вымышленные истории довольно буквально, порой даже слишком буквально, как может показаться современной аудитории, передают дискурс нейробиолога. Тем не менее «Мой американский дядюшка» также дает трогательное представление о том, что же в конечном счете мотивирует режиссера, философа и ученого: стремление глубже понять, почему мы делаем то, что делаем, и найти способы улучшить не только индивидуальную судьбу, но и судьбу человечества.

Последние кадры «Моего американского дядюшки» представляют особую политическую коду к предшествующей экспозиции и драматизации. Эта сцена идет сразу после того, как Лабори за кадром в сослагательном наклонении заявляет, что едва ли что-то изменится, пока мы не поймем, как работает наш мозг, и не поймем, что до сих пор он использовался только для того, чтобы властвовать над другим. За этим следуют планы, в которых камера движется по развалинам города, а поскольку слова, предшествовавшие этим планам, все еще звучат, мы понимаем, что разрушенный пейзаж можно понимать как образ из будущего: вечноеозвращение серии войн и катастроф. На самом деле это ка-

дры городских бунтов в Бронксе в 1970-х годах. Но они сразу же напоминают нам о разбомбленных городских ландшафтах Сараево в Боснии, Грозного в Чечне и других военных зонах, пока еще будущих на момент съемок фильма, о Булони, — французском городе сильно пострадавшем во время Второй мировой войны, и месте действия фильма Рене «Мюриэль» (1963). Таким образом, прошлое, настоящее и будущее теперь становятся аспектами будущего. Тогда в конце этой сцены из «Моего американского дядюшки» камера вдруг дает луч надежды и цепляется за единственный красочный образ на мрачных улицах: на одной из темных стен находится мурал американского художника Алана Конфиста с изображением леса — своего рода городской экран как обнадеживающий знак возможного будущего, нового начала. Пока камера приближается к нему при помощи объектива с трансфокатором, лес превращается в чистую зелень, фрагменты и цвета, которые еще не связаны с конкретными образами, все еще открыты для возможных будущих. Эти последние кадры фильма как знак смерти и нового начала принадлежат, вероятно, третьему синтезу времени, будущему, образу, связанному с неизбежностью смерти и повторениями смерти, но также с возможностью создания нового.

6. Логика базы данных в нейрообразе

Итак, кинематограф Рене, хотя он основывается преимущественно на втором синтезе времени (с его особым будущим), также открыт третьему синтезу времени, говорящему из будущего. Более того, неслучайно, что, как я попытаюсь показать, его фильмы также выражают «цифровую логику» *avant la lettre*, предвосхищая в какой-то мере передачу в кино проблем, связанных с будущим образов. На то, что кино должно занять некоторую внутреннюю позицию по отношению к цифровой технологии, указывает важное замечание Делёза в «Образе-времени»: «Жизнь, даже выживание кино зависят от его внутренней борьбы с информатикой»²². Было бы натяжкой считать Рене режиссером Веб 2.0. Но в его творчестве представлена своего рода современная «логика базы данных». Логика базы данных определяется Львом Мановичем в «Языке новых медиа» как типичная характеристика

22. Делёз Ж. Кино. С. 604.

цифровой культуры²³. Двигателем современной культуры являются базы данных, на основе которых постоянно делаются новые выборки, конструируются новые нарративы, в бесконечных сериях. Как объясняет Манович, речь идет не только о базах данных нашего времени: энциклопедия и даже голландский натюрморт XVII века следуют некоторой логике базы данных. Только с предположительно бесконечными возможностями хранения и поиска, которые дают цифровые технологии, база данных в XXI веке становится господствующей культурной формой. В частности, она позволяет создавать бесконечные серии новых комбинаций, упорядочений и ремиксов базовых материалов источника, что на временной шкале соответствует характеристикам третьего синтеза времени, будущему как вечному возвращению.

Логика базы данных у Рене часто разрабатывается исходя из второго синтеза времени: в фильмах «Хиросима, любовь моя», «В прошлом году в Мариенбаде», «Мюриэль» и «Люблю тебя, люблю», например, прошлое предстает в разных вариациях. Но есть также моменты, в которых на миг появляется будущее как третий синтез времени, как не-обоснованное основание, из которого ведется повествование, например в последних кадрах «Моего американского дядюшки», обсуждавшихся выше. Или, например, в сцене фильма «Война окончена» (1966), где главный герой воображает в своеобразном «флешфорварде в форме базы данных» незнакомую девушку, которая помогла ему сбежать от полиции на испанской границе (он только слышал ее голос по телефону): монтаж флешфорвардов с женскими лицами дает разные варианты того, как может выглядеть девушка. Такого рода варианты разных будущих в виде базы данных также возвращаются в другие моменты фильма. «Мой американский дядюшка» также напоминает базу данных, когда в начале фильма показывается несколько объектов, у которых нет очевидного значения или связи друг с другом. Позднее некоторые из этих объектов будут увязаны с различными историями и героями и получат (символическое) значение, только чтобы в конце фильма снова вернуться в мозаику, состоящую из множества различных объектов и людей. Здесь у Рене экран и в самом деле напоминает типичную веб-страницу, предлагающую множество точек входа, каждая из которых ведет к другим возможным будущим историям.

23. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 264–341.

Если развить эту логику базы данных еще на шаг, я бы сказала, что третий синтез времени, появляющийся в «Образе-времени» (в более или менее скрытой форме), — это доминирующий знак времени, под которым кинематографические образы в цифровую эпоху оперируют гораздо более эксплицитно и который позволяет концептуализировать третий тип образов, нейрообразы. Серийная и ремикширующая логика базы данных стала сегодня господствующей логикой, соответствующей темпоральной логике третьего синтеза, образующей нейрообраз. Конечно, все еще существуют образы-движение, работающие в логике рациональной монтажной склейки, последовательного монтажа и интеграции сцены в целое²⁴ и основанные на первом пассивном синтезе времени. Очевидно и то, что образы-время находят новых режиссеров, чье творчество укоренено во втором синтезе времени, где царят несоразмерная или иррациональная монтажная склейка сосуществующих слоев чистого прошлого²⁵. Но, вполне возможно, что сущность кино сегодня сместились к логике базы данных, связанной с третьим синтезом времени. Это нечистый образный режим, потому что он повторяет и ремикширует все предшествующие образные режимы с их специфическими темпоральными порядками (образ-время и образ-движение), однако он лишает эти режимы основания ввиду господства третьего синтеза и спекулятивной природы будущего как такового.

7. Флешфорвард: нейрообраз из будущего

Некоторые примеры популярных современных нейрообразов, в которых мы в буквальном смысле влезаем в мозг героя, будут включать «Исходный код» (реж. Д. Джонс, 2011), рекламный слоган которого в шутку называет его «боевиком с мозгами», и «Начало» (реж. Кристофер Нолан, 2010), где команда захватчиков снов пытается имплантировать в чужой мозг одну небольшую мысль, которая может изменить будущее. «Аватар» (реж. Джеймс Кэмерон, 2009) — еще один пример «потенций мозга» в кино: аватарами в нем управляют при помощи мозговой активности. И, конечно же, есть мир «прекогов», появляющихся на тактильных экранах в «Особом мнении» (реж. Стивен Спилберг, 2002) и предсказывающих

24. Делёз Ж. Кино. С. 611–612.

25. Там же. С. 613.

будущие преступления. Как правило, в этих фильмах люди подключены к какой-то сканирующей мозг машине. Но даже если это открыто не подчеркивается, современное кино стало ментальным кино, в значительной мере отличным от господствовавших ранее способов снимать фильмы²⁶.

Если в целях нашего рассуждения сосредоточиться только на временном измерении этих образов, станет ясно, что будущее играет важную роль, которая может выражаться на самых разных уровнях. В «Особом мнении» правоохранительная деятельность основана на предотвращении преступлений, которые еще только должны произойти в будущем, они предсказываются провидцами, обладающими способностью предсказывать будущее: таким образом, будущее здесь — буквально часть нарратива. Главный герой «Исходного кода» действует со все большим знанием будущего: каждый раз он переживает вариацию прошлого в своего рода вечном возвращении. Если задуматься, вся история в «Начале» рассказывается нам из будущего. В начале фильма главные герои встречаются, когда они уже очень стары. В конце нарратива мы возвращаемся в точку, указывающую, что все рассказывалось из будущего момента их старости и даже смерти. Здесь снова будущее структурирует повествование. Несколько иначе в «Аватаре» повествование ведется с точки зрения будущего планеты: действие происходит после коллапса Земли. Это все примеры из современного Голливуда, который, как и прежде, в основном характеризуется образом-движением (поэтому у нас по-прежнему есть типичные характеристики временных измерений первого синтеза времени, например сенсорно-моторная ориентация и жанровые ожидания). Но наряду с этим сохранением условностей до киноэкранов определенно добрался новый временной порядок повторения и различия, вечного возвращения и сериализации, характеризующийся высокой сложностью, типичной для цифровой эпохи.

26. Очевидно, что нейрообраз появился не за один день. В заключении к моей книге «Нейрообраз» (см.: *Pisters P. The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture. Stanford: Stanford University Press, 2012*) я помещаю возникновение и консолидацию этого нового модуса кино в период между 11/9 (падение Берлинской стены в 1989 году) и 9/11 (падение башен-близнецов в 2001 году). Я также обсуждаю там фильмы, предвосхитившие его появление, в частности кинематограф Алена Рене и «Битву за Алжир» Джилло Понтекорво. Главное отличие этих фильмов-предшественников в том, что раскрытие пространств мозга ограничивается либо авангардом, либо жанрами научной фантастики и хоррора. В современном популярном кинематографе образ оказался внутри черепа в гораздо больших масштабах.

Американский телевизионный сериал «Вспомни, что будет» (*FlashForward*) — еще один интересный современный пример нейрообраза (с тенденциями к образу-движению), в котором повествование ведется из момента в будущем. «Вспомни, что будет» снят по мотивам одноименного фантастического романа Роберта Сойера²⁷, главный герой которого — ученый, работающий в CERN, где запускают Большой адронный коллайдер, чтобы найти бозон Хиггса. Побочным эффектом запуска становится глобальное «затмение», во время которого все люди на Земле переживают флешфорвард, переносясь на двадцать два года в будущее. В сериале увеличивается число героев, а бросок в будущее составляет шесть месяцев, но основное допущение остается прежним: все люди в мире сталкиваются с образом из будущего. Сериал исследует идею о том, что значит жить и действовать на основе видения будущего. Поскольку будущее как таковое всегда спекулятивно (мы не можем знать наверняка, что случится в будущем, поэтому это не вопрос детерминизма, даже если судьба становится важной проблемой), одни боятся, что их видение сбудется, другие — что нет, но всем приходится действовать, соотносясь со своим флешфорвардом. Как и в «Хиросима, любовь моя», во «Вспомни, что будет» есть коллизия между коллективной и индивидуальной судьбами, но сериал предлагает нам более мозаичную историю, типичную для нарративов с нейрообразами и логики базы данных (бесконечные возможные вариации будущего). Здесь мы в буквальном смысле видим, как идея будущего начала влиять на нашу образную культуру. Мы также можем увидеть эту перспективу нашего настоящего и прошлого с точки зрения идеи более широкого видения будущего в современной культуре: 9/11 и Война с террором ознаменовали момент начала превентивной войны, измерение теломер в ДНК позволяет предсказать возраст, в котором человек умрет, а экологическое будущее планеты никогда прежде не было столь неопределенным. Естественно, еще много чего можно сказать о том, как нейрообраз резонирует с важными изменениями в современной культуре.

А теперь я хочу сделать еще несколько сравнительных замечаний относительно будущего во «Вспомни, что будет» и, шире, будущего из третьего синтеза времени в нейрообразе и будущего в «Хиросима, любовь моя» или будущего,

27. Sawyer R. *FlashForward*. N.Y.: Tor, 1999; Сойер Р. Вспомни, что будет. М.: Эксмо, 2011.

основанного на втором синтезе времени. И в «Хиросима, любовь моя», и во «Вспомни, что будет» катастрофа вызвана научным изобретением: атомной бомбой и Большим адронным коллайдером. Однако в «Хиросиме», как мы видели, будущие катастрофы воображаются из перспективы этого прошлого события: оно произошло, оно произойдет снова. «Вспомни, что будет» имеет дело с вариациями, завязанными на будущей катастрофе: мы не знаем, создаст ли Большой адронный коллайдер описываемый эффект. Большинство ученых уверяют нас, что его запуск ни в коем случае не приведет к глобальному «затмению», еще меньшее к скачку сознания в будущее. Тем не менее сериал прямо позиционирует все повествование как измерение будущего. В индивидуальном масштабе «Хиросима, любовь моя» имеет дело с ужасом сильной и якобы незабываемой любовной истории, которая будет забыта. Во «Вспомни, что будет» ужас (или сюрприз) располагаются в будущем. Некоторые герои, например, видят в своем будущем любовную историю, невообразимую в настоящем. Во всех случаях будущее влияет на настоящее во «Вспомни, что будет» точно так же, как прошлое влияет на настоящее в «Хиросима, любовь моя».

Здесь можно возразить, что «Хиросима, любовь моя» и «Вспомни, что будет» совершенно несопоставимы друг с другом. И это, конечно, верно в каком-то отношении. «Хиросима, любовь моя» — абсолютный шедевр модернистского арт-кино, чистый образ-время по Делёзу и демонстративный образ (с отсылками к обнаженному образу) по Рансьеру. Как я говорила, «Хиросима, любовь моя» не совсем подходит под рансьеровскую классификацию и тезис о современном кино как критическом и нечистом, где игриво смешиваются коммерческие и художественные образы. Я пыталась показать, что очень полезная рансьеровская классификация не очень хорошо ложится на те самые кинематографические примеры, из которых он ее выводит и которые все представляют образ-время, основанный на втором синтезе времени. Судьба образа, как она определяется Рансьером, устремляется за пределы образа-времени в новый нечистый режим образности, где коммерческое и художественное все больше смешиваются. Нейрообраз, который я здесь предлагаю, следуя совету Делёза исследовать временное измерение кино²⁸ как часть современной голливудской машины, — именно такой нечистый образ. Но нейрообраз может также предстать в более худо-

28. Deleuze G. *The Brain is the Screen*. P. 372.

жественном виде, вероятно, более близок к образу-времени, но встречающемуся, скорее, в музее, галерее или в интернете.

«После Хиросимы, моей любви» (реж. Сильвия Колбовски, 2008) — это цифровой фильм, представленный в виде музыкальной инсталляции, которую также можно посмотреть онлайн. Этот фильм — пример критического художественного ремикширования и действия с образом, который очень близок к третьей рантьеровской категории образов. Но подобно вышеописанным ключевым фильмам современного Голливуда, этот фильм — нейрообраз в его темпоральных измерениях. Фильм Колбовски повторяет «Хиросима, любовь моя» с точки зрения различных будущих катастроф (в данном случае войны в Ираке и урагана «Катрина» в Новом Орлеане); аллегорическая любовная история француженки и японца сериализируется и разыгрывается десятью актерами разной этнической принадлежности, расы и гендера. Знаменитая сцена «пепельных объятий» замедляется, спотыкается и показывается через разные цветные фильтры; различные сцены оригинального фильма переснимаются в черно-белом виде; добавляется современный материал, скачанный из интернета, а звуковая дорожка и саунд-дизайн оригинального фильма ремикшируются. Таким образом аудиовизуальные отношения становятся отношениями времени: если текст отсылает к прошлому, точно воспроизведя диалоги «Хиросима, любовь моя» («Ты ничего не видела в Хиросиме»), изображения говорят, основываясь на повторении в будущем (изображения из видеодневников солдат, воюющих в Ираке) войн и любовных историй в их вечном возвращении.

Благодаря концепции нейрообраза, который может присвоить себе как художественные характеристики образа-времени, так и классические голливудские характеристики образа-движения, но при этом ремикширует, переставляет и сериализирует эти образы новыми способами, мы можем увидеть, что мы вступили в новый образ-тип третьего синтеза времени, который говорит из будущего, но при этом также указывает на то, что это будущее разворачивается прямо сейчас.

Библиография

- Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004.
Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998.
Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
Рантьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.

- Со卿ер Р.* Вспомни, что будет. М.: Эксмо, 2011.
- Deleuze G.* The Brain is the Screen//The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema/G. Flaxman (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 365-373.
- Peter Greenaway, Cinema = Dead // YouTube. 30.06.2007. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t-9qxqdVm4>.
- Pisters P.* Synaptic Signals: Time Travelling Through the Brain in the Neuro-Image//Deleuze Studies. Vol. 5. № 2. P. 261-274.
- Pisters P.* The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Ranciere J.* Les Écarts du cinéma. P.: La Fabrique Editions, 2011.
- Rodowick D.N.* The Virtual Life of Film. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Sawyer R.* FlashForward. N.Y.: Tor, 1999.
- Williams J.* Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Фильмография

- Аватар (Avatar)/Реж. Джеймс Кэмерон. 2009. США. 20th Century Fox. DVD.
- В прошлом году в Мариенбаде (Last Year in Marienbad)/Реж. Аллен Рене. 1961. France. Cokinor. DVD.
- Война окончена (The War is Over)/Реж. Аллен Рене. 1966. Франция/Швеция. Европа. Film.
- Вспомни, что будет (FlashForward)/Брэннан Брага, Дэвид С. Гойер. 2009. США. ABC. Television.
- Головокружение (Vertigo)/Реж. Альфред Хичкок. 1958. США. Alfred Hitchcock Productions; Paramount. Film.
- Исходный код (Source Code)/Реж. Дункан Джонс. 2011. США. Vendome. Film.
- Касабланка (Casablanca)/Реж. Майкл Кертиц. 1942. США. Warner Bros. DVD.
- Люблю тебя, люблю (Je t'aime, Je t'aime)/Реж. Аллен Рене. 1968. Франция. Les Productions Fox Europa. DVD.
- Мой американский дядюшка (My American Uncle)/Реж. Аллен Рене. 1980. Франция. Philippe Dussart; Andrea Films; TF1. DVD.
- Мюриэль, или Время возвращения (Muriel, or the Time of Return)/Реж. Аллен Рене. 1963. Франция. Argos. DVD.
- Начало (Inception)/Реж. Кристофер Нолан. 2010. США. Warner Bros. DVD.
- Особое мнение (Minority Report)/Реж. Стивен Спилберг. 2002. США. 20th Century Fox; Dreamworks. DVD.
- После Хиросимы, моей любви (After Hiroshima Mon Amour)/Реж. Сильвия Колбовски. 2005-2008. Видео/16 мм. B&W film. Vimeo. URL: <http://vimeo.com/16773814>.
- Хиросима, любовь моя (Hiroshima Mon Amour)/Реж. Аллен Рене. 1959. Франция. Argos Films. DVD (Nouveaux, 2004).

Flashforward: The Future is Now

Patricia Pisters. University of Amsterdam (UvA), The Netherlands,
p.p.r.w.pisters@uva.nl.

In “The Future of the Image” (2007) Jacques Rancière states that the end of images is behind us. He argues for an aesthetics of the image that acknowledges the continuing power of images as educating documentations of traces of history, as directly affecting interruptions, and as open-to-combining signs of the visible and

the sayable ad infinitum. But does Rancière's claim also concern the future of cinema? His cinematic references, in a Deleuzian sense, are mostly to modern time-images. Is the future of film indeed a form of the time-image, or has the 'heart' of cinema moved beyond this image-type? This paper proposes to look at a third category of cinematographic images, based in the third synthesis of time as developed by Deleuze in "Difference and Repetition." Although there are still movement-images that operate under the logic of the rational cut, continuity editing and the integration of sequences into a whole and are based in the first passive synthesis of time and time-images still find new directors whose work is grounded in the second synthesis of time reigned by the incommensurable or irrational cut of the coexisting layers of the pure past, the heart of cinema has now moved into 'neuro-image', which is based on a database logic connected to the third synthesis of time. It is an impure image regime, because it repeats and remixes all previous image regimes with their specific temporal orders (the movement-image and the time-image), but it ungrounds all these regimes due to the dominance of the third synthesis and the speculative nature of the future as such. By comparing Alain Resnais's "Hiroshima Mon Amour" (1959) to the television series "FlashForward" (2009), the author analyses the temporal operations of the image of the time-image to these images of a new regime of images, the image of and from the future.

Keywords: *time-image; neuro-image; brain is screen; database logic; flashback; flashforward; future of the image.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-12-35

References

- Deleuze G. *Kino [Cinema]*, Moscow, Ad Marginem, 2004.
- Deleuze G. *Razlichie i povtorenie [Différence et répétition]*, Saint-Petersburg, Pe-tropolis, 1998.
- Manovich L. *Yazyk novykh media [The Language of New Media]*, Moscow, Ad Mar-ginem Press, 2018.
- Rancière J. *Razdelyaya chuvstvennoe [Le Partage du sensible]*, Saint-Petersburg, EUSP Press, 2007.
- Sawyer R. *Vspomni, chto budet [FlashForward]*, Moscow, Ehksmo, 2011.
- Deleuze G. The Brain is the Screen. *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (ed. G. Flaxman), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 365–373.
- Peter Greenaway, Cinema = Dead. *YouTube*, June 30, 2007. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t-9qxqdVm4>.
- Pisters P. Synaptic Signals: Time Travelling Through the Brain in the Neuro-Image. *Deleuze Studies*, vol. 5, no. 2, pp. 261–274.
- Pisters P. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2012.
- Rancière J. *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Editions, 2011.
- Rodowick D. N. *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- Sawyer R. *FlashForward*, New York, Tor, 1999.
- Williams J. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.

Кинематографическая
мысль:
от контролирующей
рефлексии к вниманию/
восприятию

Нина Савченкова

VERSUS

Нина Савченкова. Центр практической философии «Стасис», Европейский университет в Санкт-Петербурге (ЕУСПб), Россия, n.savchenkova@spbu.ru.

Возникновение кинематографа часто представляется закономерным результатом развития практик представления, объединяющих мысль и видение в паноптическом схватывании целого. Кинематограф в этой перспективе становится одним из инструментов современного общества контроля, принимающего на себя ответственность за индивидуализацию. Вместе с тем в феноменологии, психоанализе и теории кино можно обнаружить тенденции, позволяющие разомкнуть контролирующую мысль и взгляд. В феноменологии понимание мышления сдвигается от активного синтеза к пассивированным модальностям, в психоанализе — мышление интерпретируется как «пробное действие» и тесно связывается с органами чувств и восприятием, а в теории кино совершается открытие измерения интимного, близкого. В настоящей статье мы попытаемся проследить, как современный кинематограф в лице своих наиболее ярких представителей сопротивляется контролирующим стратегиям взгляда. Фильмы Джима Джармуша можно рассмотреть как прецедент активного переосмысливания паноптической модели посткапиталистического общества. В фильме-перформансе «Предел контроля» он последовательно дискредитирует рефлексивные основания видения, противопоставляя мысли-представлению апперцептивную мысль, понимаемую им как «более тонкое восприятие реальности». Апперцептивная мысль, основанная на внимании и восприятии, осваивает пространство близкого. Субъектом мысли нового типа является главный герой, чей пластический жест и тип движения в пространстве фильма можно описать с помощью таких терминов, как «вibration», «резонанс» и «аффективная волна». Джим Джармуш предлагает такой способ переживания мира, который характеризуется погружением в глубину мира, резонансным «избирательным откликом», а также возможностью почти бесконечно длиться.

Ключевые слова: паноптическое видение; контролирующая рефлексия; апперцептивная мысль; внимание; восприятие.

ВПОСЛЕДНИЕ годы мы уже привыкли к тому, что кино не является только лишь предметом мысли, либо же ее иллюстрацией. Кино и есть сама мысль. Но, как только это утверждение обнаруживает свою претензию на строгость, появляются и новые обязательства, связанные с прояснением природы и способа функционирования кинематографической мысли. Является ли она частным случаем визуального мышления? Как соотносится мысль кино с мыслительным опытом европейской культуры? Попробуем подумать о некоторых значимых современных кинематографических precedентах в перспективе этих вопросов.

Европейская традиция понимания мышления тесно связана с видением. В греческой культуре само становление мысли неотделимо от театра, показывания, высвечивания, созерцания. Можно сказать, что уже больше никогда такое разнообразие модальностей видения, какое сложилось у греков, не было повторено в европейской культуре. Платоновский «эйдос» — кульминация этих процессов. И, как всякая кульминация, он становится очень плотным семантическим пятном, сосредоточивающим в себе всю конфликтность света и тьмы, слепоты и ясного видения. Сам Платон зафиксировал это обстоятельство в двойном образе философа и софиста, один из которых ослеплен оттого, что смотрит на солнце, другой же бродит среди теней, поскольку его труд связан с различием неразличимого, «убеганием во тьму небытия»¹. Важнейшим элементом эйдетической теории является знаменитый миф о пещере, изложенный Платоном в седьмой книге «Государства». Миф, описывающий одновременно и путь знания, и способ обретения свободы, противопоставляет различные условия видения. В пещере оковы мешают людям повернуть голову и увидеть источник света, они вынуждены довольствоваться тенями (какимостью); наверху же вещи предстают тем, что они есть, освещенные естественным светом — солнцем, к созерцанию которого можно приучить взгляд. В знаменитой работе «Учение Платона об истине» Хайдеггер говорит об этой противоречивости как о судьбе эйдоса. Интерпретируя миф о пещере, переходы из тьмы на свет и со света во тьму и сопутствующее им двойное разрушение способности видеть, описывая практики приучения себя к естественному свету, а затем воз-

1. Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Опыты любви и практики истины в современной философии и кинематографе», ID в системе PURE 53363306. Платон. Софист // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 324.

вращение к типам освещенности, свойственным человеческому опыту, Хайдеггер в итоге проблематизирует финальный жест пайдей: свободным можно назвать только того, кто сам накладывает на себя ограничения, сам устанавливает свой взгляд. Но при этом опыт естественного света дает ему уверенность в правоте, становится основанием нормативности. Истина как несокрытость уступает место истинеправилу.

Об этой же двойственности будет говорить и Фуко («истина-молния» и «истина-доказательство»), связывая две эти формы с различными эпистемологическими традициями, но также и с трансформациями пространства представления, с тем, каким образом мир осваивается во взгляде и в мысли. История истины и взгляда переплетается в мысли Фуко настолько, что, кажется, нет ничего в опыте становления субъектом, чему удалось бы избежать видимости, воплощающей в себе парадокс свободы/репрессивности. С исключительной пластической ясностью он показал, как дисциплинарные механизмы делают человека видимым, как, изолируя и распределяя, они производят индивидуальность, порождая различия. Индивидуация неотделима здесь от видимости. Взгляд, столь чувствительный к границам и позициям, отыскивающий условия наилучшего видения, конституирующий пространство, становится инстанцией, несущей на себе всю полноту ответственности как за благополучие целого, так и за цветение единичного. Взгляд создает пространство индивидуации и уничтожает индивидуальность, ограничивает и требует развития, упрекает и награждает, дарит жизнь и лишает ее. Паноптизм превратился в неизбежную характеристику мышления, а субъект европейской культуры погрузился в бесконечно умножающейся лабиринт интровертированных форм контроля, принимаемых за возможности.

Нет необходимости напоминать о значимости камер слежения, вошедших в сегодняшнюю повседневность так глубоко, что они позволяют решать не только охранные задачи, но и вторгаются в наиболее интимные процессы жизни. Так, матери наблюдают за младенцами, оставленными в соседней комнате, владельцы — за проказами домашних животных, каждый человек, обладающий смартфоном, имеет возможность наблюдать за своими близкими, а также контролировать траектории жизни друзей, обнаруживая их в кафе и на культурных площадках. Современный субъект не только стремится наблюдать за другими, но и сам постоянно размещает себя в поле видимости в социальных сетях и на интер-

нет-ресурсах. Культура роликов на *Youtube* и в *Instagram* как будто свидетельствует о тотальной кинематографизации реальности, о том, что современный субъект видит себя и режиссером, и персонажем собственного фильма. Агрессия визуальных образов, требование соблюдения условий ясности и отчетливости, новые правила организации информации заставляют думать о захвате жизненного пространства картезианским представлением. Казалось бы, мир целиком подчинен организующему и контролирующему взгляду.

Но так ли это? Тот факт, что реальность и ее образ сошлись так близко, точно ли означает овладение реальностью? Не допускает ли наблюдаемое нами совершенно разные интерпретации? В фильме Фернанду Мейреллиша «Два папы» будущий папа Франциск рассказывает нынешнему папе Бенедикту иезуитский анекдот: «Можно ли курить во время молитвы? — спрашивает прихожанин священника и получает категорический отрицательный ответ. Тогда он спрашивает по-другому: «А можно ли молиться, когда куришь?» В диалоге двух понтификов, чьи взгляды во всем различны, этот анекдот играет чуть ли не решающую роль, позволяя им обменяться судьбами. Никогда не стоит забывать о смене перспективы. Да, действительно, виртуальное тесно соприкасается с реальным, но не слишком ли тесно? Не разрушает ли эта близость паноптическую конструкцию? Не превращается ли наблюдение из контроля во что-то иное? Множество эффектов, возникающих в постинформационной реальности, побуждают к пересмотру отношений видения и мышления. Противопоставление света и тьмы, слепоты и прозрения (а также ослепляющего прозрения и слепящей тьмы), иллюзии и реальности, все чаще выглядит мифом — ярким, суггестивным, обладающим, как сказал бы Роже Кайя, высокой «лирической способностью». Знаменательно, что и кинематограф также был вписан теоретиками в контекст мифа о пещере. Платоновское описание световой проекции и неподвижных людей, захваченных игрой теней, представлялось не только удивительным совпадением, но и гениальным предвосхищением конструкции кинематографического аппарата с его идеологическими ловушками.

Попробуем же освободиться от платоновского гипноза и посмотреть на кино в иной перспективе. Стоит повнимательнее присмотреться к технической составляющей кино. Каким образом осуществляется здесь захват реальности? Может ли камера с аналитической точностью предъявить нам единичную структуру живого мира? Иерархична ли кинема-

тографическая технология? Возможно ли разомкнуть видение и контроль? История и теория кино в XX веке позволяют увидеть глубокую проблематичность как самих этих вопросов, так и ответов на них.

Одним из тех, кто обнаружил высокую чувствительность к специфике кинематографического аппарата, был Вальтер Беньямин. Это он в своей знаменитой работе² указал на парадоксальную ситуацию: двойная объективация (объектив камеры и экран) приводит не к удвоению объективности, а к трансформации субъективных пространства и времени, к открытию измерения интимного (он назвал его визуально-бессознательным).

Складка интимного/экстимного приходит на смену оппозиции внутреннего/внешнего и приносит с собой целый ряд новых категорий, соответствующих новому опыту. Несмотря на то что речь идет о визуальном событии, возрастает значимость осознания, слуха и даже обоняния, которые восполняют пробелы видения, как бы перехватывая активность зрения и элиминируя границу между видимым и невидимым. Захват поля видения контактными чувствами и его переприсвоение позволяют обживать визуальное пространство, превращая его в свое собственное. Мир фильма становится близким, привычным, родным, и эта трудноописуемая метаморфоза избавляет зрителя от необходимости реконструкции его нарративной структуры, от аналитического понимания. Тот факт, что синефилия появляется одновременно с рождением кино, должен был бы насторожить теоретиков.

Аффективный аспект кино Беньямин связал с понятием ауры, проследив его эволюцию в истории визуального образа. Казалось бы, исчезающая с разрушением уникальности и религиозной культовости произведения искусства, аура меняла свое онтологическое качество и возникала вновь на очередных технологических поворотах. Так, при возникновении фотографии визуальный образ обрел специфическую ауру благодаря длительной экспозиции: камера так долго смотрела на людей, что этот опыт живого соприсутствия не мог не имплантироваться в фотографическое изображение. Речь шла уже не об отпечатке, но об инсталляции. В кино, с одной стороны, произошло грандиозное приближение камеры к человеку, с другой же — актер был навсегда отделен от публики.

2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизведимости//Он же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012.

Игра близости и дали открыла путь к пониманию кино как интонационной практики и прямого онтологического моделирования. Теперь уже дело было не в том, что киноаппарат запечатлевает реальность, но в том, что он изобретает новые способы ее проживания, что означало бесконечность кинематографического события. Подобно литературному произведению, фильм мог теперь стать открытым текстом, но, в отличие от литературы, кино сумело уклониться от фактичности. Зритель мог многократно пересматривать один и тот же фильм и видеть его каждый раз по-разному.

Наряду с мыслью Беньямина, другие теории (теория фотогении, теория Белы Балаша, теория Зигфрида Кракауэра), а затем и событие прихода звука, свидетельствовали не столько об аналитичности, сколько об «избыточности», «экссесивности» кинематографической сцены. Стало очевидно, что видимое не равно себе, что оно то и дело оборачивается невидимым, не переставая присутствовать в кадре, что звук существует не в совпадениях, но в разрывах, или же в бесконечных приближениях и удалениях по отношению к изображению, что языковые возможности кино постоянно преодолевают семантические границы. Стало понятно также, что «технология» в кино (камера, пленка, проекция, форматы) является не столько протезом, сколько самим телом кино, его живыми органами и тканями. А это означает, что позиция режиссера отнюдь не позиция наблюдателя и распорядителя, но вовлеченного субъекта, агента, посланника, в авантюрном мероприятии теряющего и обретающего, прибегающего к хитрости, отчужденного и преодолевающего свою отчужденность, порождающего миф, в который необходимо поверить не только зрителям, но и участникам проекта, а также ему самому.

О кино часто говорят на языке психоанализа, понимая его как проекцию собственных желаний, как сновидение, галлюцинаторный или регressiveный опыт. Однако, помимо этих очевидных аналогий, стоит указать на сугубо теоретический момент в понимании Фрейдом психической жизни. Для Фрейда сознание и мышление не утратили своей активности по отношению к миру, однако эта активность была существенно модифицирована. Фрейд понимал сознание как «орган чувств для восприятия психических качеств»³. Это означает, что он приписывал сознанию неспособность к ка-

3. Фрейд З. Положения о двух принципах психического события//Он же. Психология бессознательного. М.: АСТ, 2006. С. 17.

тегориальному синтезу или диалектическую активность в отношении внешнего мира, но рецептивность, чувствительность в отношении внутренних процессов. За сто лет до Фрейда Кант назвал это свойство апперцептивностью. Исключительная роль сознания для Фрейда была связана с его функциями, обеспечивающими коммуникацию между Я и внешним миром, между Я и влечениями.

На первый план здесь выходит проблематика восприятия — и в связи с сознанием, и в связи с мышлением. Если сознание ответственно за внутренний опыт, то мышление, служащее принципу реальности, вступает в отношения с внешним миром. И эти отношения суть не что иное, как разнообразные акции восприятия, обеспечиваемые незначительными моторными действиями, такими, например, как при привычке теребить ухо в задумчивости, или ходьба в процессе размышлений, отчего Фрейд и называет мышление «пробным действием». Подчеркнем эту разницу между действием и «пробным действием». «Пробное действие» не претендует на изменение мира, оно лишь тестирует границу, оно представляет собой черновик, — пушкинские рисунки на полях рукописи.

Тут мысль Беньямина, описывающего кино как опыт интимности, переживание реальности, а не ее точную фиксацию, вступает с мыслью Фрейда в крайне любопытную теоретическую связь. И Беньямин, и Фрейд идут по пути изменения масштаба. Беньямин полагает, что с возрастанием скоростей мир как бы «сворачивается» до мгновений и микродвижений, так что остается буквально один шаг до его виртуализации. Точность становится целью и смыслом миметического жеста. Индивидуальность наиболее полно воплощается в почерке. Идея камеры-пера, возможно, была популярна именно в связи с этим. За ней стояло изменение образа автора. Теперь уже не личная воля — гарант авторства, а почерк. В этот момент привычная оппозиция внутреннего и внешнего разрушается, и мы понимаем, что кино не является ни объективным запечатлением подвижного мира, ни проекцией наших фантазий. Мы открываем для себя обширный мир «пробных действий»⁴ / почеркушек — стимуляций, провокаций, аффектаций и самоаффектаций — всех тех псевдодействий, которые, еще не будучи действиями, меняющими структуру мира, тем не менее выявляют его свойства, пробуждая, возбуждая, ускоряя, замедляя, обостряя,

4. Там же. С. 18.

приглушая; то есть мы открываем для себя мир не аналитических, но стилистических различий, а значит – мир чувств, эмоций и переживаний в его первичном онтологическом своеобразии, а не в качестве воображаемого эха реальных вещей, поступков и событий.

Мышление, понятое в таком ключе, явно отклоняется от картезианского курса. В его задачу не входит ни синтез многообразного, ни конституирование, ни рефлексия, ни достижение тождества с бытием. Существуя на границах, оно остается в апперцептивном поле – в поле опережающего восприятия, постоянно забегающего вперед, проверяющего, испытывающего, экспериментирующего, отступающего и вновь совершающего пробное действие. Будем называть такой тип мышления апперцептивным. Если стратегии рефлексивного мышления ориентированы на установление связи всеобщего и единичного, то апперцептивная мысль не интересуется ни презентацией, ни репрезентацией, она безразлична к представлению и его границам. То, на что она нацелена, – это вибрация смысла, логическая определенность тона, здесь важен не ответ на вопрос «что есть», а интерес к способу бытия того или иного сущего. Рефлексия всегда имеет дело с задачей представления целого, его структурой, пределами, местом единичного в этом контексте. Апперцептивное мышление интересуется деталью, разворачивая ее историю и сплетая контекст так, что смысл целого становится очевиден без того, чтобы видеть, что это целое собой представляет.

Концепт апперцептивности, с одной стороны, указывает, конечно же, на Канта. Именно в кантовском трансцендентализме априорность и апперцептивность не только выступали в качестве основания теории познания, но и служили инструментом, который непрерывно оттачивался. Так, наиболее важный для современных читателей кантовский анализ чувственности предполагает виртуозную игру временных модусов восприятия. Воспринимаемое схватывается немного раньше, чем происходящее наступит, оно возникает не из опыта, но возникает с тем, чтобы немедленно в этом опыте подтвердиться. Интуитивная работа с абстрактными сущностями оставляет впечатление чуда, однако на самом деле является вполне прозаическим следствием гилеморфического различия (во временном «прежде» мы располагаем формой созерцания, а его содержание будет найдено в опыте, «сразу после»). С другой стороны, размещение мышления в поле проблематики восприятия характеризу-

ет британскую традицию постклассического психоанализа. Мелани Кляйн, Уилфред Бион, Дональд Винникотт тоже работали в пограничном поле, где различить, является объект внешним или внутренним, крайне трудно. Эти бесконечные усилия превращают восприятие в онтологическое приключение, в котором упакованы акты доверия, нападения, бегства, вторжения, заботы, разрушения и саморазрушения; аффекты страха, отчаяния, нежности, радости, грусти. Приключение, путь, странствие — вот чем оказывается восприятие и потому его результат не может быть описан в бинарной логике (воспринято/не воспринято), оно само и есть результат — перформативный и непредсказуемый, решение, которое нужно найти, требующее спонтанности и творческого движения.

Серьезным ресурсом концепта апперцептивного мышления служит и феноменологическая парадигма. Уже при формировании феноменологического языка Гуссерлем активно использовался термин «переживание сознания». И в дальнейшем, размышляя над проблемой «актов сознания», он постоянно отмечал их специфическую природу, указывал на то обстоятельство, что, по сути, *актами* они не являются, поскольку интенциональная жизнь вводит временное условие в синтез, — задерживая, откладывая, продлевая, одним словом, пассивируя работу сознания. Инициированная Гуссерлем феноменологическая революция ознаменовала принципиальный переход к мышлению как опыту в самых разных областях гуманитарного знания. Этим процессом оказались затронуты история, антропология, социология, психоанализ, теория литературы и теория искусства в целом. Во всех этих областях настойчиво звучало методологическое требование пристального пассивного наблюдения в противовес рационализациям и концептуализациям.

Несмотря на радикальное отличие рефлексивного мышления от апперцептивного мышления-восприятия, разворот в сторону последнего совершается без манифестов и революционных трансформаций. Нельзя сказать, что апперцепция существует как идеал или хотя бы законченный образ, к которому стремятся интеллектуалы и художники. Апперцептивное мышление тесно связано с опытом, а значит, всегда сначала случается и лишь постфактум может быть осознано. Под маской интуиции либо обычного инсайта плетутся тонкие нити апперцепции, повторяя и повторяясь, комбинируя фрагменты события в перемежающихся временных модусах, не спеша выковывая смысл происходящего.

Где же искать те фильмы, в плоти которых можно было бы различить неприметный сдвиг от рефлексии к восприятию? Опираясь на интуицию Вальтера Беньямина, обратимся к тем авторам, для которых кинематограф является totally эротическим проектом – не в оргиастическом смысле, а в смысле вовлеченности в материальные обстоятельства кино, визуальным, аудиальным, осознательным и обонятельным пере-живанием, опытом идиосинкразии и сияния одновременно, стремящимся к повторению и его культтивирующем. Среди наших современников таким, несомненно, является Джим Джармуш, чей фильм «Предел контроля», на наш взгляд, представляет собой средоточие интересующей нас теоретической интуиции, нашедшей выражение в чистой кинематографической форме.

Начнем с того, что сам режиссер определяет задачу фильма как «более тонкое восприятие реальных вещей в сознании зрителя» и говорит о том, что фильм собирался «из множества мелких деталей»⁵. Что означает в данном случае «более тонкое восприятие»? В статье об этом фильме, опубликованной в журнале *Cineticle*, Полина Тодорова говорит о «событии встречи между предметом и взглядом» как о центральном факте фильма⁶. Она полагает, что взгляд этот «разворачивается в пространстве музея», а музей, в свою очередь, является «метафорой пространства видения и пространства воображения», так что в итоге можно говорить о «вселенском видении», в опыт которого вовлекается герой. Эта интуиция представляется нам достаточно близкой для того, чтобы пойти по пути конкретизации этого события.

Вот эпизод, когда герой, завершивший свои медитативные упражнения, садится на кровать и смотрит на дождь за окном. Герой один в комнате, она наполнена его напряженным одиночеством, камера, расположенная за его спиной, почти физически удерживает его собранную фигуру, перемещение головы, следящей за взглядом. Но вот камера приближается к окну, и мы вдруг видим дом напротив, автостоянку, поток машин на городской улице, маленькие фигурки людей, спешащих под дождем. Подобного эффек-

5. Смит Г. Измененные состояния: интервью с Джимом Джармушем // Синематека. 21.08.2009. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141234>.

6. Тодорова П. Предел контроля // Cineticle. 2010. № 4. URL: <http://www.cineticle.com/text/230--the-limits-of-control.html>.

та добивался Пруст в знаменитом эпизоде с Берготом, рассматривающим давно знакомую ему картину Вермеера и, неожиданно для себя вдруг различающим «розовый песок», и «человечков в голубом», и это открывшееся видение знаменует переход за пределы обычно воспринимаемого. Так и мы, в этой едва уловимой монтажной склейке переживаем некое невозможное сочленение «предмета и взгляда», но в качестве предмета здесь выступает мир в его прозаичности и детализированной сложности. Странность здесь в том, каким именно образом взгляд героя взаимодействует с миром. Он его не «озирает» как нечто целое, не «схватывает», пытаясь поймать смысл, не «фиксирует» значимые объекты, не тематизирует и не идентифицирует, взгляд здесь «погружен» в мир, примерно так, как ладонь погружается в воду реки.

Мелькнувшая интуиция тут же поддерживается и расширяется: дождь закончился, герой выходит в город и отправляется в уличное кафе, где произойдет первая встреча. Теперь он сам погружен в этот поток, но мы понимаем — речь о метонимическом расширении, о теле вместо глаза, глазе вместо тела. Как видит глаз, погруженный в мир? Какова оптическая модальность прогулки? Она очевидно связана с присутствием. Представляется, что это и есть та незаметная платформа, где зритель соскальзывает в другой опыт, начиная ощущать себя в городе. Это происходит благодаря острому чувственному переживанию цвета и фактур поверхностей, запахов, граффити на стенах, вывескам, плетенной спинке стула (которую глаз оптически видеть бы не мог), холодящему металлу подлокотников, птицам на крышах, вертолету в небе, людям, сидящим и идущим, официанту, кофейной пене в двух чашках. Глаз не организует эти впечатления. Камера ведет себя непредсказуемо, для нее одинаково важно и то, что близко, и то, что далеко; люди, вещи, машины, животные, ракурс снизу и ракурс сверху — равносходны. Жанр дает имя этому состоянию — герой ждет, но речь о чистом ожидании, не имеющем предмета, превращающем телесную фактичность в центр тяжести, человека — в глаз, но не оптическую машину, а в живую плоть в серебрящейся огранке костюма. Темная кожа героя автоматически вызывает ассоциацию с белком глаза, и тогда глаз переживается как совершенно особая живая субстанция, влажная, сверкающая, заставляющая думать о другом типе чувственности, до времени замкнутой в дисциплинированной форме.

Джармуш элиминирует любые возможности, которые позволили бы нам связать героя с рефлексивным опытом.

Если бы он размышлял, колебался, обретал или терял уверенность, принимал решение, мы идентифицировались бы с ним и тем самым нашли бы точку отсчета и реконструировали мир. Однако он либо ждет, либо движется; и его движение подобно баллистической ракете, траектория которой точно рассчитана, но вот цель — под вопросом, «подвешена». Такая атеологическая конструкция, с одной стороны, отвечает формуле искусства и игры по Канту («целесообразность без цели»), а с другой — бесконечно усложняет среду, в которой это движение происходит. Мир разрастается и обнимает героя так, как если бы он входил в чащу, по отношению к которой сама идея карты, проекта, плана представлялась бы абсурдной. Чем сильнее определенность пути, тем глубже незнакомая конкретность контекста.

Здесь имеет смысл сделать внеtekstуальное замечание. Испания, в которой разворачиваются события, хорошо знакома современному человеку, города и музеи легко узнаваемы благодаря практикам путешествия. Джармуш как будто ведет своего героя по страницам путеводителя и, конечно, не может этого не сознавать. Как же ему удается превратить глянцевую поездку в экзистенциальное путешествие? Ответ Джармуша вполне строг: посредством «реконфигурации молекул». Здесь стоит назвать имя актера, поскольку именно он ответственен за этот научный эксперимент. Исаак де Банколе ведет себя подобно бесстрастному исследователю или психоаналитику, тщательно соблюдающему правило нейтральности и заботящемуся о том, чтобы ни одна мимическая гримаса, ни одна интонация, ни один личный жест не повлияли на понимание события. Он озабочен тем, чтобы устраниТЬ неустранимое расщепление игры, вымыщенного и реального. Его персонаж — его двойник и соперник из той самой реальности воображения, о которой все время идет речь. Играя своего двойника, де Банколе порождает напряжение знакомого/незнакомого, близкого/далекого. Джармуш действует на границе, он превращает знакомый и символизированный мир в нечто иное, в неопределенную конкретность; мы не можем назвать событие, не понимаем, что происходит, но каждый элемент здесь доступен восприятию и даже взыгрывает к нему. Зритель уже вовлечен в происходящее, остановиться трудно. Каждый следующий шаг становится погружением в неизвестное — люди, голоса, звуки образуют сложную ткань, так что узнавание или понимание здесь в принципе невозможны, но, повторим, и, будучи неузнанным, этот мир открывается восприятию, становится близким.

Вот, например, эпизод, где герой входит в кафе. Оно закрыто, какие-то люди репетируют музыкальный номер, другие смотрят. Герой останавливается на пороге, и немолодая женщина говорит ему, что это закрытая репетиция и ему нельзя здесь оставаться, однако он неподвижен. Женщина обращается вопросительно к одному из мужчин, и тот едва заметно кивает. Одиночку оставляют в покое, он садится за столик и становится свидетелем страстного музыкального номера. Он слушает пронзительный мужской тенор, следит за танцем, а вокруг — жизнь: реплики, жесты, взгляды, прикосновения. Легко можно угадать, что танец этот вплетен в личные отношения, в которые мы даже не пытаемся проникнуть, но сам факт избыточности этой жизненной ткани очевиден; очевидно и то, что мы вдруг оказались внутри, в совершенно незнакомом и странно близком мире.

Во многом за впечатление незнакомого и близкого ответственна камера, которая ведет себя непривычно: она не осматривает мир глазами путешественника, но снова и снова находит его самого, поджидает, следует по пятам, бодрствует вместе с ним, наблюдает за тем, как он медирирует, как его тело размыкает сомкнутое, входит в порядки сущего, как нож в масло. С самим взглядом героя тоже происходят интересные вещи. Он как будто раскачивается, не в состоянии удержать фокус. То, на что он смотрит, вдруг становится пятном, потом объекты и линии возвращаются в свои границы, затем видимое вновь расплывается и собирается снова. Взгляд, как маятник — груз на конце длинной нити, прочерчивает траекторию, отмечая крайние точки видимого. Границы образа определяются амплитудой движения, за центростремительным следует центробежное, ритм повторения стабилизируется, становясь формой фильма. Кинестетическое совершенство героя как будто призвано уменьшить силы трения и выявить природу колебания, а затем усилить и превратить в резонанс. Джармуша давно тревожит эта тема. В «Кофе и сигаретах» и позже в «Любовниках» настойчиво присутствует имя Никола Тесла. Энергия, избирательный отклик, степень отзывчивости колебательной системы — ключевые означающие для Джармуша, которые позволяют вообразить совершенно иную концепцию взгляда и видения, благополучно минующую как тупики картезианства, так и соблазны антикардезианства. От математики и геометрии Джармуш уходит к физике. В интервью Гэвину Смиту режиссер говорит о другом типе связи со зрителем и настаивает на том, что этот

фильм — эксперимент в области восприятия. Он использует термины «трансовое», «галлюциногенное», но, по сути, речь здесь не идет об измененных состояниях сознания. Восприятие следует понимать шире. Первый собеседник в «Пределах контроля» говорит герою следующее: «Музыкальные инструменты, особенно те, что сделаны из дерева: гитары, скрипки, виолончели — мелодично резонируют, даже если на них не играют. Каждая нота, которую на них сыграли, хранится внутри, резонирует в молекулах дерева... Как и все остальное. Это вопрос восприятия, верно?» («Предел контроля», тайм-код — 21:00).

То есть восприятие, которое моделирует Джармуш, отмечено следующими чертами. Во-первых, оно никогда не прекращается (герой, как неоднократно отмечали критики, никогда не спит, его глаза не смыкаются); во-вторых, это колебательная система, где настояще и прошлое, реальность и воображение взаимно раскачиваются, память действенна и работает, «переплетая вещи друг с другом»⁷; в-третьих, оно погружено в глубину мира, в сам состав вещей, и представляет собой своего рода длящийся *coming out*, выход из себя.

Ну и, конечно, лучшей метафорой восприятия для Джармуша является музыкальный инструмент. Не ухо, но гитара, возможно, даже женское тело, — все то, что желает и звучит. Другими словами, взгляд оборачивается для Джармуша прикосновением, но не к Другому (что повлекло бы за собой привычные теоретические порядки дискурса о зеркалах, дверях, ином и чужом), а к струнам. Трогать струны мира и есть «пробное действие», микрожест, который совершается на границе; он и аутоэротичен, и отзывчив, и отважен, он может остаться в границах собственного, а может, войдя в резонанс, обрушиться аффективной волной, перед которой пространство и время уже не будут иметь никакого значения.

Таким образом, паноптической мысли Джармуш противопоставляет мысль апперцептивную, мысль-восприятие, и тот факт, что он осознает это противопоставление, подтверждается финалом фильма, когда мы становимся свидетелями комически акцентированной сцены встречи Одиночки с персонажем Билла Мюррея, воплощающим реальную власть: управление и контроль. В пародийный бункер, напичканный охраной и экранами слежения, Одиночка прони-

7. В интервью Гэвину Смиту Джармуш говорит: «в каком-то смысле я переплетал вещи друг с другом». См. в: Смит Г. Указ. соч.

кает без труда, «с помощью воображения». Ведь стены и автоматы не являются для него препятствием. Впервые за весь фильм он вступает в диалог, но в его речи не столько ответы на вопросы героя Мюррея (что ему нужно? не месть ли это за что-то?), сколько демонстрация другой логики. Мы не видим здесь экзистенциального конфликта, драматической коллизии. Просто звуконепроницаемый паноптический бункер — это то место, где рефлексивная контролирующая мысль находит свой конец, а мысль апперцептивная может обрести свободу — стать звучащей гитарной струной, голосом, скользящим полотном дороги, белизной разделятельной полосы в ночи, старым автомобильным приемником, кустами у дороги, на мгновение выхваченными фарами. Освобождение становится определяющей тональностью последних эпизодов. Герой вновь движется, но уже иначе. Теперь это не собранное движение баллистической ракеты, а свобода обретенного тона, который может жить на любой скорости, интонационно варьироваться, взрываться неожиданным форте или становиться почти шепотом.

В финальном эпизоде Джармуш отпускает визуальную шутку, которая, помимо своего изящества, не лишена концептуального интереса. После сеанса созерцания живописного полотна, закрытого покровом, Одиночка покидает Центр искусств королевы Софии. Он переодевается в туалетной кабинке, его костюм «американского гангстера» уступает место легкой спортивной куртке. Выйдя из кабинки, он направляется к выходу. Мы видим его отражение в зеркалах и его самого. Камера совсем рядом, герой поворачивается к ней, и мы видим крупный план лица Одиночки, внимательно всматривающегося — во что? Оказывается, в самого себя, в лицо Исаака де Банколе. Перед нами — отражение в зеркале, обращающее свое требование к реальности, невидимой, но определенно существующей. Более того, именно здесь, в невидимой и случайной реальности, непостижимой, но близкой и знакомой, мы и должны расположить самих себя. Вольно или невольно, но эта вариация на тему «Менин» Веласкеса вновь возвращает нас к проблеме взгляда, к неразрешимому конфликту видящего и видимого, с которым Джармуш, впрочем, поступает легко. Его тезис таков: паноптический взгляд не проблема, он лишь замыкает сам себя в своей башне; апория видящего и видимого, реального и воображаемого не проблема тоже, поскольку эти оппозиции не оппозиции вовсе, это элементы колебательной системы, они образуют резонансную волну. Да и сама ис-

ключительность субъекта тоже комической природы: пересевшись, Одиночка перестает быть героем, он выбрасывает в ближайшую урну аксессуары исключительности и растворяется в толпе.

Так Джим Джармуш моделирует свой кинематографический перформанс-эксперимент, где жанровые, визуальные, аудиальные и пластические решения образуют единое целое. При этом фильм не стремится к законченности произведения искусства. Он разворачивается как движение апперцептивной мысли, осознающей свою ограниченность, готовую терпеть неопределенность и встречаться с непредсказуемым.

Библиография

- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизведимости//Он же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 190–234.
- Платон. Софист//Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 275–345.
- Фрейд З. Положения о двух принципах психического события//Он же. Психология бессознательного. М.: АСТ, 2006. С. 11–23.
- Смит Г. Измененные состояния: интервью с Джимом Джармушем//Синематека. 21.08.2009. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141234>.
- Тодорова П. Предел контроля//Cineticle. 2010. № 4. URL: <http://www.cineticle.com/text/230--the-limits-of-control.html>.

Cinematic Thought: From Controlling Reflection to Attention/Perception

Nina Savchenkova. Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University (SPbU), Russia, n.savchenkova@spbu.ru.

The emergence of cinema often seems to be a natural outcome of evolving practices of representation that combine thought and vision in a panoptic grasping of the whole. Within this perspective, cinema becomes one of the tools of a modern control society, which assumes responsibility for individualization. At the same time in phenomenology, psychoanalysis and cinema theory, one can find tendencies that make it possible to break the union of controlling thought and gaze. Phenomenology shifts its focus from active synthesis to passivated modalities in understanding thinking. Psychoanalysis interprets thought as “trial action,” closely linked with the senses and perception. Meanwhile, cinema theory uncovers the dimension of intimacy and closeness. This article aims to trace how modern cinema, represented by its most prominent authors, resists the controlling strategies of gaze. The films of Jim Jarmusch can be seen as a precedent for the active rethinking of the panoptic model of post-capitalist society. In the film-performance “The Limit of Control” he consistently discredits the reflexive foundations of vision, countering thought-representation with the concept of apperceptive thought, which he sees as “a more subtle perception of reality.” The apperceptive thought, grounded in attention and perception, habituates the space of intimacy. The subject of a new type of thought is the protagonist whose plastic gesture and type of movement in the filmic space can be described by terms

such as “vibration,” “resonance” and “affective wave.” Jarmusch offers a unique way to experience the world characterized by deep immersion, resonant “selective response,” and the potential for lasting indefinitely.

Keywords: *panoptic vision; controlling reflection; apperceptive thought; attention; perception.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-36-53

References

- Benjamin W. Proizvedenie iskusstva v ehpokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [Doctrine of the Similar. Mediaesthetic Works], Moscow, RGGU, 2012, pp. 190–234.
- Freud S. Polozheniya o dvukh printsipakh psikhicheskogo sobytiya [Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens]. *Psichologiya besoznatel'nogo* [The Psychology of the Unconscious], Moscow, AST, 2006, pp. 11–23.
- Plato. Sofist [The Sophist]. *Sobr. soch.: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols], vol. 2, Moscow, Mysl', 1993, pp. 275–345.
- Smith G. Izmenennye sostoyaniya: interv'yu s Dzhimom Dzharmushelem [Altered States: Jim Jarmusch Interviewed]. *Cinemateque*, August 21, 2009. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141234>.
- Todorova P. Predel kontrolya [The Limits of Control]. *Cineticle*, 2010, no. 4. URL: <http://www.cineticle.com/text/230--the-limits-of-control.html>.

Кино или танец?
О чём молчат «Заметки
о жесте» Джорджа
Агамбена и что они
(не) могут дать
современной
теории кино

Олег Горянинов

VERSUS

Олег Горяинов. ГБНОУ СО «Академия для одаренных детей (Наяновой)», Самара, Россия, critiquefailagain@gmail.com.

В статье предпринимается попытка прояснить значение работ о кино Джорджо Агамбена для современной теории кино. Среди киноведов наиболее востребованной является теория жеста Агамбена, на основе которой некоторые исследователи констатируют жестовый поворот в осмыслении кино. Отталкиваясь от эссе Агамбена «Заметки о жесте» в статье ставится под вопрос продуктивность теории жеста для современных исследований кино и проясняются причины, по которым прямой перенос размышлений Агамбена о жесте в контекст исследований кино является проблематичным. Для этого основные положения эссе «Заметки о жесте» разъясняются в связи с онтологическим проектом итальянского философа, что позволяет указать на то, что в основании понятия жеста располагается не теория образа, а предельный опыт языка. Проведенный в статье анализ позволяет утверждать, что понятие жеста содержит ряд апорий, если жест понимается как элемент кинематографа и прочитывается в контексте теории кино. В частности, показывается, что вопреки намерению итальянского философа «Заметки о жесте» не могут рассматриваться как продолжение, уточнение и развитие работ про кино Жиля Делёза. Вместе с тем указание на проблематичность этого понятия для киноведов не мешает распознать в теории жеста иной потенциал, который раскрывается через фигуру танца. В большинстве текстов Агамбена образ танца носит преимущественно метафорический характер. Чтобы придать танцу понятийный вес и, в частности, показать, что через танец проясняется специфическая диалектика в мысли итальянского философа, следует соотнести теорию жеста с опытом танца. Жест, понятый не как элемент кино, а как танец, удерживающий вместе статику и динамику и проявляющий ритмическую природу бытия, оказывается тем понятием, посредством которого Агамбен движется в сторону концепции формы-жизни, которая является предметом его поздних работ и станет центральной в последних томах цикла *Homo Sacer*.

Ключевые слова: *Джорджо Агамбен; жест; танец; онтология; теория кино.*

Бклад Джорджа Агамбена в современную теорию кино незначительный с точки зрения объема, однако масштабный по рецепции, которую спровоцировали его публикации — три короткие заметки: «К этике кино» (1992), «По поводу „Историй кино“ Жан-Люка Годара» (1995), «Кино Ги Дебора» (1995) и одна небольшая статья «Заметки о жесте» (1991). По сравнению с его друзьями/коллегами, Алексом Бадью, Жан-Люком Нанси, Славоем Жижеком, каждый из которых посвятил кинематографу как минимум по одной книге, а также множество публикаций, случай Агамбена примечателен диспропорцией написанного и эффектом, который произвели его тексты. Примечательно и то, что все указанные работы принадлежат одному временному промежутку (первая половина 1990-х годов) и что большая их часть первоначально была опубликована на французском языке (три из четырех работ впервые появились в журнале Сержа Данея *Trafic*). Если не считать кочующий от эссе к эссе образ Агамбена про «взгляд порнозвезды», который также впервые оформляется примерно в эти же годы, интерес итальянского философа к кино мог бы показаться малозначительным.

Однако «Заметки о жесте» не случайно привлекли столь пристальное внимание исследователей кино: дело в том, что в этом тексте предлагается по меньшей мере три концептуальных хода, которые в условиях «моды» в современной академии и обеспечили интерес. Во-первых, Агамбен акцентирует внимание на политическом значении его подхода к кино. Во-вторых, он пытается дистанцироваться от анализа кинематографа как пространства образов и предлагает понимать его как область жестов. Наконец, он намечает перспективу, согласно которой отношения между кино с одной стороны и литературой, живописью, фотографией с другой описываются типичным способом. В результате складывается консенсус, согласно которому «Заметки о жесте» указывают на возможность новой парадигмы в исследованиях кино, что приводит в том числе к заявлениям о так называемом жестовом повороте в *cinema studies*¹. При

Этот текст был написан в результате ряда встреч и совпадений, за которые я хотел бы выразить благодарность. Послесловие Александра Погребняка к переводу работы Джорджа Агамбена «Opus Dei» направило мое внимание в сторону жеста как онтологического вопроса. Никита Яценко вовремя напомнил мне про эссе Агамбена «Бычий голод», которое позволило расставить акценты в ключевые моменты работы. Особую благодарность я выражаю Ольге Бондаренко, которая обратила мое внимание на то измерение танца, о котором я раньше не подозревал.

этом очевидно, что само по себе введение в дискурс о кино понятия жеста не является оригинальным. Исследования разных художественных практик XX века нередко связывались с этим понятием. Здесь достаточно вспомнить работы Бертольда Брехта, о котором Агамбен в текстах о кино симптоматичным образом ни разу не упоминает, — однако он связан с Брехтом через Вальтера Беньямина². Учитывая это, можно предположить, что внимание к его теории жеста у современных исследователей кино — следствие того, что это понятие получает у Агамбена принципиально новое прочтение.

Всякий оригинальный концептуальный ход в теории часто сопряжен с эффектом поспешного понимания или ложного узнавания: новаторство замысла просвечивается словно «сквозь тусклое стекло», что и объясняет необходимость множественных комментаторских усилий. Вместе с тем такого рода герменевтическая охота не всегда учитывает своеобразие статуса самой теории или концепта, с которой имеют дело. Это следует учитывать, чтобы понимать проблематичность рецепции работ о кино Агамбена. Так, многочисленные интерпретации «Заметок о жесте» практически по умолчанию вписывают ее в широкий контекст еще одного возможного подхода к кино. Вместе с тем следует напомнить, что статья вошла в сборник «Средства без цели. Заметки о политике» (1996), в котором Агамбен попытался обозначить возможность выхода за рамки порочного круга мышления в терминах «цель—средство». Структура большинства комментариев к «Заметкам о жесте» — практически дословное повторение слов философа, что жест — это такое действие, которое является ни созданием, ни практикой, и именно поэтому жест ускользает от дилеммы «цель—средство», являя собой некое «чистое средство».

Если создание — это средство, направленное
на цель, а практика — это цель без средств, то жест
разрушает ложную альтернативу между целями

1. См.: Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image/H. Gustafsson, A. Grönstad (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 2.

2. О влиянии Беньямина на понятие жеста у Агамбена будет сказано далее. Здесь же следует уточнить, что, в свою очередь, сам Беньямин обратился к понятию жеста не только под влиянием работ Кафки, но непосредственно в результате интеллектуального диалога с Брехтом. См.: Asman C. Return of the Sign to the Body: Benjamin and Gesture in the Age of Retheatricalization//Discourse. 1994. Vol. 16. № 3. P. 46–64.

и средствами, парализующую мораль, и представляет средства, которые *как таковые*, избавляясь от посреднического положения, не становятся при этом целями (курсив автора)³.

Таким образом, подход Агамбена к кино ориентируется на поиск «средств без целей», а понятие жеста используется им как концептуальный ключ к кинематографу, позволяющий обнаружить в нем то, что не распознают иные теории. Проблема в том, что такой подход к теории жеста инструментализирует мысль Агамбена, превращая ее в одну из возможных теорий и отказывая ей в возможности самой быть жестом. В данной работе я постараюсь подойти к «Заметкам о жесте» иначе и развить гипотезу, согласно которой этот текст сам должен быть понят в качестве жеста. Мне представляется, что чтение этой работы как еще одной возможной теории кино не только нейтрализует ее критический потенциал (такой эффект – неизбежное следствие академической априоризации философских интуиций). Большая опасность сопряжена с тем, что внутри киноведческого дискурса происходит не распознавание ряда апорий, которые питают мысль Агамбена. Чтобы обосновать эту гипотезу и чтобы прояснить апоретический характер этой статьи, далее я сосредоточусь не на ее связях с работами о кино – вместо этого я постараюсь обозначить ее место в философии итальянского мыслителя. Я хочу показать, что «Заметки о жесте», хотя и выглядят маргинальным сюжетом для основных интересов философа, а интерес к кино – данью моде на синефилию (особенно если принять во внимание издание, где эти тексты первоначально публиковались), на самом деле эта работа занимает ключевое значение в онтологическом проекте Агамбена. Негативная цель данной статьи – показать, что замена образа на жест как единицы измерения кино, хотя и может показаться привлекательной перспективой, на самом деле таковой не является. А именно жест в понимании Агамбена не может стать основой для нового подхода к кино. Позитивная цель – посредством прояснения тех апорий выявить связь жеста с иной художественной практикой, которая играет роль нити Ариадны в его мысли. Речь идет о танце.

3. Агамбен Дж. Заметки о жесте // Он же. Средства без цели. Заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 64. Далее, когда цитируется эта статья, в тексте указываются страницы этого издания.

1. Как смотреть фильм под названием «Заметки о жесте»

Третий из пяти, то есть центральный тезис «Заметок о жесте»—«жест, а не образ является элементом кинематографа» (с. 61) — располагает к прочтению замысла Агамбена в качестве подхода к кино, который дистанцируется от его визуальной составляющей. Хотя жест в общепринятом смысле слова является чем-то видимым, в отличие от образа он акцентирует внимание на *чем-то еще*, что может по меньшей мере выходить за границы видимого и смещать внимание с оптической перспективы. Учитывая столь категоричные суждения Агамбена, что «кинематограф возвращает образы на родину жеста» (с. 62), импульс исследователей ухватиться за «жестовый поворот» во многом объясним. Однако уже здесь проявляется первая апория. Общим местом рецепции «Заметок о жесте» является почти повсеместное доверие к словам Агамбена, что он намерен «расширить анализ Делёза», и показать, как тот «направлен на статус образа в современности» (с. 61). В результате статья вписывается в постделезианскую перспективу работ о кино⁴, а подход Агамбена трактуется как дополнение и уточнение онтологии кино-образа, предложенной французским философом. Однако такой подход проблематичен как минимум по трем причинам. Во-первых, жест у Агамбена находится в сложной (диалектической) связи с языком, а потому кино-как-жест — это феномен не доязыковой реальности, как понимает его Делёз, а нечто связанное с языком настолько, что подчас от него неотличимо. Отсюда на первый взгляд странные примеры жестов, которые приводит Агамбен в своей статье (поэзия Рильке, роман Пруста etc). Во-вторых, Агамбен обращается с наследием Делёза таким способом, который не может не вызывать вопросы. Тактика итальянского философа напоминает замечание следов: его утверждение, что кино-как-жест — это, в первую очередь, «немое кино» рубежа XIX–XX веков и что он ориентируется на *image-movement* Делёза, мешает понять те пассажи из эссе, где речь идет про память. Говоря об опыте памяти и истории, Агамбен определяет их в терминах, почти

4. См., например: Noys B. Gestural Cinema?, on Two Texts by Giorgio Agamben, “Notes on Gesture” (1992) and “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films” (1995) // Film-Philosophy. 2004. Vol. 8. № 2. URL: <https://www.euppublishing.com/doi/10.3366/film.2004.0012>.

дословно совпадающих с понятиями из «Образа-времени» Делёза (кристаллы исторической памяти Варбурга не могут не вызывать ассоциации с «образом-кристаллом» из второго тома «Кино»). Однако никакой концептуальной связи между делезовским образом-временем, их бергсоновской онтологией и кино-как-жестом Агамбена установить нельзя. Наконец, если французский философ действительно предложил пусть и не всегда ясную, но все-таки «классификацию образов и знаков», то я утверждаю, что нечто подобное на основе понятия жеста Агамбена сделать в принципе невозможно. Жесты Агамбена распадаются на серии примеров, которые напоминают классификацию из рассказа Борхеса: они с трудом обнаруживают общее основание и формируют причудливую констелляцию. Таким основанием, на первый взгляд, можно было бы считать идею жеста как «средства без цели», однако именно в этом месте, как я покажу далее, скрывается основная апория этого понятия⁵.

Мне представляется, что именно с этим обстоятельством — а именно проблематичностью установления когерентных связей между аргументацией Агамбена и иными работами о кино — связано то, что значительная часть работ о «Заметках о жесте» подчас буквально и некритически воспроизводит его аргументацию. Ключевой же проблемой мне видится повсеместное признание действенности и продуктивности политического и этического измерения проекта итальянского философа. Я постараюсь отойти от традиции подробного пересказа «Заметок о жесте» и, отталкиваясь от интуиции Джанет Харборд, хочу предложить посмотреть на строение «Заметок о жесте», которое можно сравнить с немым фильмом, где пять тезисов (интертитров) скрепляются некоторым движением образов (мысли)⁶. Вопрос можно поставить так: движение какого рода воплощает аргументация статьи Агамбена?

5. Не случайно многие комментаторы «Заметок о жесте» особенно обращают внимание на то, что следует проводить различие между «жестами во множественном числе и идеей жеста», так как путаница начинается уже здесь. См.: Murray A. Giorgio Agamben. N. Y.: Routledge, 2010. P. 87. Однако, даже учитывая это различие, ясно, что Агамбена интересуют не столько различные виды жестов, среди которых кинематографу отводится центральное место, а жест как идея. Точнее — идея как жест. См.: Погребняк А. Efficiūm. Джорджо Агамбен о должности бытия // Агамбен Дж. Opus Dei. Археология службы. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2022. С. 229 и далее.

6. Harbord J. Ex-centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archaeology. L.: Bloomsbury, 2016. P. 65.

Сложность упорядочивания аргументации Агамбена в «Заметках о жесте» — это следствие переизбытка приведенных в нем иллюстраций. Наряду с кино в статье находится место исследованиям человеческой походки, статусу буржуазии периода *fin du siècle*, исследовательскому проекту Аби Варбурга, триаде понятий Варрона (*agere, facere, gerere*) и, наконец, феномену «гэга», рассмотренному не как понятие из кино-эстетики, а буквально, в качестве кляпа во рту. Я не буду останавливаться на этих фигурах подробно, а, опираясь на тезисы (интертитры), перейду к интересующим меня вопросам. Как известно, Агамбен делает пять шагов, лишь три из которых напрямую адресованы кино: 1) к концу XIX века западная буржуазия окончательно утратила свои жесты; 2) общество, утратившее свои жесты, стремится вернуть себе утраченное и в то же время регистрирует эту утрату в кинематографе; 3) жест, а не образ является элементом кинематографа; 4) кинематограф, поскольку в его центре находится жест, а не образ, является частью этического и политического (а не просто эстетического) порядка; 5) политика — это сфера чистых средств, то есть абсолютной и всеохватной жестикуляции людей.

Даже вне пояснений приведенные тезисы показывают, что кино для Агамбена — лишь промежуточный пункт движения, конечной целью которого является вопрос о политике. Жест здесь понимается как определенный тип действия, который не только представляет собой «чистое средство», но является собой парадоксальное движение, которое начинается в своей остановке и завершается в тот момент, когда движение вновь продолжается. Жесту свойственна приостановка как разрыв, что призвано пробудить некоторую силу, скрытую под монолитом образа — будь то статичный образ живописи и фотографии или движущийся образ из фильма. Иными словами, *жест — это специфическое синкопированное движение*. Здесь уместно вспомнить, что именно такая логика движения кино-образа рассматривается философом во втором по популярности его тексте про кино, в докладе «Кино Ги Дебора», в котором одной из трансценденталий монтажа является практика прерывания⁷. Уже при таком схематичном

7. Ср.: «Речь не идет о прерывании в смысле паузы, в хронологическом смысле, скорее, здесь потенция прерывания, которая прорабатывает сам образ, которая изымает его из-под власти нарратива чтобы выставить в качестве такого. Именно в этом смысле Дебор в своих фильмах и Годар в своих „Историях“ работают с силой прерывания» — Агамбен Дж. Кино Ги Дебора//Транслит. 2012. № 12. С. 108.

определении ясно, что эта практика мало похожа на кино в привычном смысле слова. Или, точнее, так понятый жест является, скорее, чем-то побочным и вторичным по отношению к кинематографической практике. На это, в частности, обратила внимание Джанет Харборт: акцент на прерывании и высвобождении потенциала из образа позволяет говорить,

что кино, собственно говоря, не является необходимым для этой системы захвата, сохранения и передачи. Фотография как медиум сама по себе была эффективна в своей способности соответствовать этим требованиям. Ведь если фотографическое изображение содержит жест, или, говоря наоборот, если жест является динамической формой, скрытой в неподвижном изображении, то какой императив был бы в буквализации движения, как это реализует кино?⁸

В этой перспективе становятся понятны ее слова, про кино как «случайный побочный продукт, направленный на запечатление и исправление впадения человеческой фигуры в бессвязность»⁹. Другими словами, *кино в этой перспективе – это инструмент решения не кинематографической задачи*. Однако сомнения, что кинематограф как медиум не является чем-то специфически жестовым, увеличиваются по мере того, как мы подходим к вопросу о соотношении жеста и языка. В самих «Заметках о жесте» присутствуют лишь незначительные намеки, мало проясняющие связь жеста с языковыми искусствами, в частности с романом Пруста и поэзией Рильке. Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к тексту-двойнику «Заметок о жесте».

2. Макс Коммерель и жестовая критика

Вопрос, как связаны между собой жест и язык, – это вопрос о том, как связаны «Заметки о жесте» с эссе «Макс Коммерель, или О жесте», которое вышло в качестве предисловия к переводу работ немецкого критика из кружка Стефана Георге на итальянский язык в том же 1991 году. (Примечательно, что на родине Агамбена читатели сначала познакомились с работой о жесте на примере текста про литературного кри-

8. Harbord J. Op. cit. P. 70.

9. Ibid. P. 58.

тика, а не статьи про кино.) Есть основания полагать, что связь между этими двумя текстами асимметричная. Финальный тезис «Заметок о жесте» («политика – это сфера чистых средств») примечателен по меньшей теме тем, что он не получает авторского комментария: «немой фильм» Агамбена завершается не образом, а заявлением/утверждением. Возможно, причина этому – эссе о Коммереле, которое следует читать и как прояснение многих темных мест «Заметок о жесте», и как финальный аккорд аргументации. Там, где текст о кино прерывается на вопросе о политике, в статье о Коммереле делается следующий шаг:

...kritika Kommerela достигает политического измерения, которого, кажется, упорно не хватает в его работах. Ведь политика – это сфера полной, абсолютной жестикуляции человека и у нее нет другого названия, кроме ее греческого псевдонима, который здесь едва произносится: философии¹⁰.

Определение из «Заметок о жесте» политики как «сферы абсолютной и всеохватной жестикуляции людей» здесь повторяется, но получает важное уточнение. Именно философия, как отсутствующее звено статьи про кино, является тем недостающим элементом, который ставит точку в анализе Агамбена. Однако есть еще одно менее концептуальное, но не менее яркое, свидетельство в пользу того, что говорить о жесте Агамбена нельзя без учета работы о Коммереле. В 2017 году, более чем четверть века спустя после написания двух статей о жесте, в книге «Автопортрет в кабинете» философ возвращается к этой теме в связи работами немецкого критика, а не вопросами о кино.

Меня в нем [в Коммереле – О. Г.] сразу восхитило то, что его *философия*, как и философия Беньямина, стремится вылиться в *учение о жесте* – жесте как элементе не означающем, а чисто экспрессивном, который проявляется как в языке (стих как «лингвистический жест»), так и в облике. То, что речь идет о чем-то не направленном на коммуникацию, доказывается тем фактом, что «даже в отсутствие свидетелей у лица есть своя мимика» и что сильнее всего на лице отражаются те «жесты», которые рас-

10. Agamben G. Kommerell, or On Gesture//Idem. Potentialities. Collected Essays in Philosophy. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 85.

сказывают нам историю мгновений его одиночества. И если само слово, по Коммерелю, является жестом, причем жестом изначальным, это означает, что *главное для языка — некоммуникативный момент, немота*, присущая самому говорящему существу в человеке, и то, что его пребывание в языке не только обращено на обмен сообщениями, но и носит жестовый и экспрессивный характер. Отсюда вырастает та теория жеста, которую я *связал с беньяминовской идеей «чистого медиума»* и постарался развить в «Заметках о жесте» — я продолжаю размышлять над ней и сегодня. Предварительным условием для понимания жеста является четкое различение между моментом означающим и моментом выражющим. Выражение представляется собой отмену означающего отношения («это означает то»), которая уже в самом действии его прекращения выражает его как таковое. То, что *жест показывает и выражает, не является невыразимым, а представляет собой само слово, само бытие-в-языке человека*¹¹ (курсив мой. — О. Г.).

Столь объемный фрагмент важен не только ретроспективной генеалогией понятия, в частности возвращающей внимание к Беньямину, который отсутствует в «Заметках о жесте», но и тем, что, во-первых, Агамбен утверждает, что он все еще работает над этим понятием, а во-вторых, что это понятие для него, в первую очередь, связано с языком. Даже если оставить в стороне вопрос о типе этой связи, ясно одно: кино, по Агамбену, не может быть до-языковой материей в делевовском смысле — скорее, кино есть частный случай выражения в языке его некоммуникативной и экспрессивной функции (того, что он называет «немотой» языка). Обратимся к аргументации Агамбена в работе о Коммереле.

Если в «Заметках о жесте» Агамбен связывает жест с художественными практиками, особую роль среди которых играет кинематограф, то в *ессе о Коммереле жест — это не жест художника, а жест критика*. Начиная с различия трех типов критического письма — филолого-герменевтического, физиognомического и жестового, — Агамбен переходит к утверждению особой значимости способности критика перевести художественный опыт в форму жеста. То есть именно *критик — это фигура, которая конденсирует произведение*.

11. Агамбен Дж. Автопортрет в кабинете. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 71–72.

ние искусства в жест. Этим Агамбену интересен Коммерель, который в ряде своих работ (в первую очередь, в исследованиях о Жан-Поле) вводит понятие жеста, характеризующееся двумя моментами: 1) жест неразрывно связан с языком литературы; 2) жест проявляется в языке его фундаментальную немоту.

Жест – это не абсолютно нелингвистический элемент, а, скорее, нечто тесно связанное с языком. Это, прежде всего, присутствие силы в самом языке, более древнее и изначальное, чем концептуальное выражение. Коммерель определяет лингвистический жест как тот пласт языка, который не исчерпывается в коммуникации и который захватывает язык, так сказать, в моменты его одиночества. <...> Если это так, если речь – это изначальный жест, то в жесте речь идет не столько о двояковом содержании, сколько, так сказать, о другой стороне языка, о немоте, присущей самой способности человечества к языку, о его безмолвном обитании в языке. <...> Жест всегда является жестом потери языка¹² (курсив мой. – О. Г.).

Фигура немоты как потеряности будет прояснена далее¹³. Здесь мне важно подчеркнуть: та сила (статичного) образа, которую в «Заметках о жесте» Агамбен приписывает фотографии и подходу к живописным образам Аби Варбурга, берет свое начало в силе языка, к которой обращается Коммерель. Более того, первичность жеста Коммереля по отношению к кинематографическим и иным «визуальным» жестам подтверждается тем, что первый тезис Агамбена из «Заметок о жесте» (о буржуазии, утратившей свои жесты) – это вольная вариация на ключевые мотивы из работы немецкого критика о Жан-Поле: «в конце своей книги о Жан-Поле Коммерель говорит о современном человеке как о человеке, потерявшем свои жесты. Век Жан-Поля – это век, когда буржуазия, которая в Гёте еще казалась обладающей своими символа-

12. Agamben G. Kommerell, or On Gesture. P. 77, 78.

13. Немота как бессловесность является ключевым мотивом Коммереля начиная уже с первой его крупной работы. Ср.: «Кто сам несет в себе целый мир, тот глубоко погружен в жизнь мира. Для Гёте общий рок определил и его судьбу; поскольку в его век движения души могли выражаться только как рябь на поверхности водоема, то и у него глубинная жизнь пребывала бессловесной» – Коммерель М. Поэт как вождь в период немецкой классики. СПб.: Владимир Даль, 2018. С. 127.

ми, стала жертвой своего внутреннего мира»¹⁴. Здесь следует обратиться к суждению самого Коммереля, которое представляется еще более тонким и амбивалентным, чем непосредственный перенос этого тезиса в область раннего кино.

И юмор Жан-Поля, и философия немецкого идеализма вытекают из этой ситуации буржуазии, в которой формы жизни утратили свою близость и простоту, а бессмысленная мелочность всего внешнего изолирует внутреннее. И Гёте, и Жан-Поль — писатели буржуазии, но у Гёте буржуазия — это все еще класс, а у Жан-Поля — только беспорядок. Пока «внешняя» жизнь еще может восприниматься как прекрасная или, в той мере, в какой она еще мелодична, еще может быть услышана как прекрасная, дух не свободен безоговорочно отвергнуть ее. <...> Полностью освобожденный дух — это последствие той буржуазии, которая утратила свои жесты¹⁵ (курсив мой.— О. Г.).

Эти слова Коммереля важны для понимания того места «Заметок о жесте», где отношение между жестом как (вневременной) «идеей» и конкретными жестами как продуктами исторического развития становится неразличимым. Мысль Агамбена движется между этими двумя полюсами, чаще притягиваясь к той точке, где жест гипостазируется на уровне универсального языкового измерения (немоты, конститтивно присущей речи во все времена). Исторический период, появляющийся в эссе в фигуре пришедшей буржуазии, — это, как показывает Адлер, результат влияния Коммереля:

в то время как Агамбен представляет жест как проявление коммуникабельности, которая принадлежит языку как условие его возможности и, таким образом, стоит вне истории и временности, внимательное чтение других работ Жан-Поля и Коммереля позволяет предположить, что, за исключением, возможно, Urgebarde, его жесты — это всегда жесты определенного писателя или эпохи. Они никогда не существуют как таковые, но всегда принадлежат определенному онтологическому и теологическому горизонту¹⁶.

14. Agamben G. Kommerell, or On Gesture. P. 83.

15. Цит. по: Ibidem.

16. Adler A. C. The Intermedial Gesture, Agamben and Kommerell//Angelaki: Journal of Theoretical Humanities. 2007. Vol. 12. № 3. P. 60.

Возможно, категоричность такого различия не в полной мере учитывает движение мысли Агамбена, однако именно попытка удержать жест как одновременно момент истории и как универсальный языковой опыт проявляет напряжение в аргументации итальянского философа. Помимо выявления двух полюсов — языка в истории и языка-вне-времени, — Коммерель также важен и по иной причине: он позволяет вернуться к Беньямину, чья роль в анализе жеста часто недооценивается.

В работах Беньямина понятие жеста встречается в разных незавершенных фрагментах, но наиболее полно эти идеи представлены в разделе «Детская фотография» из незавершенной книги про Кафку. Как и у Коммереля, исток жеста для Беньямина — литература. Но на этот раз принципиально важно, что речь идет не о поэзии, а о прозе.

Все творчество Кафки представляет собой некий свод жестов, символический смысл которых во всей их определенности, однако, отнюдь не ясен автору изначально, напротив, автор к установлению такового смысла еще только стремится путем опробования жестов в разных ситуациях и контекстах. <...> Жесты кафковских персонажей слишком чрезмерны для обычного нашего мира: они пробиваются в нем прорехи, сквозь которые видны совсем иные пространства. Чем больше росло мастерство Кафки, тем чаще он вообще переставал приспосабливать эту невероятную жестикуляцию к обыденности житейских ситуаций и ее растолковывать. <...> Каждый жест для него — это действие, можно даже сказать — драма, драма сама по себе. Сцена, на которой эта драма разыгрывается, — всемирный театр, программку для которого раскрывает само небо. <...> У человеческого жеста он отнимает унаследованные смысловые подпорки, таким образом обретая в нем предмет для размышлений, которым нет конца¹⁷.

Мне важно показать не столько связь рассуждений о жесте Беньямина с работами Агамбена (очевидна по меньшей мере дистанция между их подходами), сколько обратить внимание на тот момент, отталкиваясь от которого Беньямин начинает говорить о жесте в прозе Кафки. Речь идет об анализе

17. Беньямин В. Кафка. М.: Ад Маргинем, 2000. С. 62–63, 64, 65.

зе детской фотографии Кафки, где «безмерно печальные глаза господствуют над сооруженным для них искусственным ландшафтом»¹⁸. Важно не столько конкретное толкование снимка, а то, что Беньямин делает в этой части своего эссе ровно то, о чём Агамбен потом напишет в «Заметках о жесте»: он извлекает из статичного образа скрытую в нем силу, то есть превращает нечто видимое — в жест. На этом связь с Беньямином не заканчивается. Если в работе о Кафке понятие жеста еще мало похоже на жест у Агамбена, то существует один ранний текст автора «О понятии истории», который итальянский философ берет за основу для понимания жеста как чистого средства. Когда Агамбен пишет в конце своей работы о кино, что «жест — это выставка опосредования, перевод средства как такового в поле зрения» (с. 64), то здесь он переводит на язык визуальных практик те слова, которые Беньямин адресовал языку в своей ранней работе «О языке вообще и о языке человека». «Содержания у языка нет; в качестве сообщения язык сообщает духовную сущность, то есть сообщаемость как таковую»¹⁹. Именно эта способность языка воплощать сообщаемость как таковую является истоком идеи «чистых средств» Агамбена, то есть жеста.

3. К онтологии жеста

Масштабная реконструкция связи жеста с его онтологическим проектом Агамбена осуществлена Александром Погребняком в развернутом послесловии к переводу «Opus Dei. Археология службы». Хотя Погребняк в своем анализе не игнорирует связь жеста с кино (так, он приводит как пример жеста эпизод из советского фильма «Волга, Волга», 1938), основное внимание уделяется вопросу о том, как связан жест с двумя моделями онтологии, археологию которых предпринимает итальянский философ в «Opus Dei». «Агамбен резюмирует итог развития западной мысли в простой формуле: античная онтология субстанции уступает место онтологии приказа; изъявительное „быть“, на которое традиционно ориентированы наука и философия, входит в подчинение повелительному „да будет!“, бытие (Sein) отдает приоритет дол-

18. Там же. С. 60.

19. Беньямин В. О языке вообще и о языке человека//Он же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 13.

женствованию (*Sollen*)»²⁰. Согласно анализу Погребняка, жест становится понятием, с которым Агамбен связывает возможность выхода за рамки онтологического тупика, где фигурируют лишь два знака-указателя: приказ и/или субстанция.

Философия сегодня должна начинать не с того, чтобы вернуться от императива к индикативу, от бытия как долженствования к бытию как к субстанции,— такое в принципе вряд ли возможно,— но с попытки помыслить некий третий путь бытия, блокирующий оппозицию «есть» и «да будет!», «есть» и «есть!». Ориентиром, указывающим на этот путь, служит понятие жеста²¹.

Таким образом, то, что в «Заметках о жесте» было представлено как выход из связки «цель—средство», где жест—некий третий вариант, разрывающий их отношение, в онтологической перспективе звучит как попытка выхода за рамки онтологии приказа и/или субстанции. Однако именно перспектива прояснения «третьего пути бытия» оказывается той развилкой, где, согласно моей гипотезе, мысль Агамбена принимает форму апории.

Погребняк указывает на концептуальный разрыв, исходя из которого понятие *gerere*, позаимствованное у Варрона как одна из трех модальностей человеческого действия (наряду с *agere* и *facere*), получает совершенно разную трактовку в текстах, между написанием которых прошло более 20 лет (1991/2012). В «Заметках о жесте» *gerere* понимается Агамбеном как прообраз жеста как средства-без-цели, то есть в терминах его онтологического трактата выступает как основа для «третьего пути бытия». Однако в «Opus Dei» *gerere* связывается с парадигмой дельности и долженствования, которая, в свою очередь, связана с понятиями «литургии» и *officium*, археология которых и позволяет Агамбену прийти к утверждению, что бытие — это бытие-долга-быть. Отталкиваясь от этой эволюции в мысли Агамбена, Погребняк продолжает свой анализ в направлении актуализации жеста как онтологической категории и предлагает интереснейшее параллельное прочтение книги Агамбена с работами Владимира Бибихина.

20. Погребняк А. Указ. соч. С. 220.

21. Там же. С. 225.

Я же хотел бы задержаться на указанной развилке, связанной с понятием *gerere* и его амбивалентным значением в работах «Заметки о жесте» и «Opus Dei». Формальным поводом для этого выступает нехарактерное для итальянского философа решение самоцитирования: часть текста из «Opus Dei» представляет собой дословное повторение фрагмента из «Заметок о жесте»²². Учитывая совершенно разную прагматику обращения к понятию *gerere* в этих текстах, такое авторское решение не может быть случайностью. Моя гипотеза такова: с течением времени Агамбен не столько обнаружил некоторый предел понятия жеста (во всяком случае, в том виде, в каком оно было предложено в текстах о жесте 1991 года) и потому от него дистанцировался (что противоречило бы его словам из «Автопортрета в кабинете», процитированным выше). Вместо этого, как я полагаю, речь идет о более сложной стратегии, понять которую помогает один эпизод из «Opus Dei».

В главе «От тайны к эффекту» Агамбен осуществляет археологию понятия «литургия» в контексте такого явления XX века, как «литургическое движение». Взяв за основу труды Одо Казеля (1886–1948), бенедиктинского монаха, ставшего одним из вдохновителей этого движения, Агамбен обращается к теологической модели, позволяющей представить таинство евхаристии как опыт реального божественного присутствия, которое одновременно и действительное и действенное. Согласно такому подходу

литургическое таинство не ограничивается репрезентацией страдания Христа, но, репрезентируя его, оно реализует его эффекты, так что можно сказать, что *в таинстве присутствие Христа полностью совпадает с его действительностью*; но это, как мы увидим, влечет за собой трансформацию онтологии, в которой субстанциальность и действенность как будто отождествляются²³ (курсив мой.—О.Г.).

22. В целях экономии места я не буду приводить их здесь целиком, читатель сам может соотнести оба русскоязычных издания: с. 62–63 «Заметок о жесте» и с. 133 «Opus Dei».

23. Агамбен Дж. Opus Dei. Археология службы. С. 73. Разговор про танец пойдет далее, но уже здесь я предлагаю сравнить приведенную цитату, особенно слова про реальное присутствие Христа, со словами Сильвии Казини из ее работы про танец в мысли Агамбена: «Жест—это нелингвистический знак *физического присутствия*, которым могут пользоваться человеческие существа. Танец—это жест, который поселяется в этой пустоте языка. Однако танец является жестом только при определенных обстоятельствах. Во-первых, Агамбен

Оставаясь внутри теологических диспутов и проясняя их связь с онтологией, которая формирует современную картину мира (то есть императивную модель бытия как перманентного долженствования, бытия понятого как долг-быть), Агамбен уточняет свою мысль в одной из маргинаций следующей аналогией:

Определяя таким образом действующую действительность христианского жертвоприношения, Казель продолжает схоластическое учение о различии между таинствами *vetus lex*, имевшими чисто церемониальный и профетический характер и не производившими спасительного эффекта, и таинствами, установленными Христом, которые, приводя к завершению то, что иудейские *sacra* могли лишь предвещать, перформативно реализуют то, что они символизируют. По этому поводу Казель говорит о «наполненном действительностью образе». В этом смысле его работы о литургии можно поставить в один ряд с исследованиями образа как живой реальности или заряженной действенностю Pathosformel, которые в других областях в те же самые годы вели Людвиг Клагес и Аби Варбург²⁴ (подчеркивание мое.— О. Г.).

Напомню, что в «Заметках о жесте» именно новая «наука об образах» Варбурга играет роль моста-связки, который обеспечивает переход от тезиса про утратившую свои жесты буржуазию к утверждению о связи кино не с образами, а с жестами.

Варбург трансформировал образ в решительно исторический и динамичный элемент. В этом смысле атлас «Мнемозины», который он оставил незавершенным, с почти тысячей фотографий, является не неподвижным собранием образов, а представлением жестов западного человечества от античной Греции до фашизма в их практическом движении; внутри каждого раздела отдельные

думает о танце не просто как о хореографии искусственных и тренированных тел, перемещающихся в пространстве, но как о способе существования, который позволяет деактивировать движение как средство достижения цели»—Casini S. Phantasmata of Dance: Time and Memory Within Choreographic Constraints//Forum for Modern Language Studies. 2019. Vol. 55. № 3. P. 329.

24. Там же. С. 73–74.

образы рассматриваются скорее как кадры фильма, чем как автономные факты реальности (с. 60).

В этом месте, где через фигуру Варбурга исследование по археологии западной онтологии пересекается с «Заметками о жесте», так что, казалось бы, круг замыкается. Однако такое наложение двух перспектив вызывает эффект «короткого замыкания». Жест здесь предстает не в своем освободительном потенциале «средства без цели», предлагающего «третий путь бытия» по ту сторону онтологии приказа и субстанции, а в такой форме «реальности, заряженной действительностью», которая неразрывно связана с онтологией существования быть. Иными словами, жест обнаруживается в центре онтологического водоворота, ритм которого пытается поймать Агамбен²⁵. Мысль Агамбена переходит от образов из живописи и фотографии, как статичных изображений, скрывающих в себе силу жеста, к кинематографу, который на деле воплощает некоторое движение (движение как присутствие исторической возможности). Именно здесь апоретический характер понятия жеста становится наиболее очевидным. Если языковая природа жеста, как стало ясно из эссе о Коммереле, понимается Агамбеном как приостановка коммуникативной функции языка и его экспонирования, то переход к «образным» искусствам (живописи, фотографии, кино) видится проблематичным. Непонятно, как образ цезуры, прерывания, который лишь по аналогии переносится на кино (например, в эссе о Деборе), может прояснить *тип движения*, которое воплощает себя в жесте. Обилие ярких, но концептуально смутных метафор—«вводить в сон образа элемент пробуждения», «возвращение образа на родину жеста» (с. 62), «жест как кристалл исторической памяти» (с. 60)—следует рассматривать как симптом той развилики, на которой оказался философ, вынужденный прибегать к фигурам, где статичное положение скрывает в себе потенциал движения, а, напротив, нечто движущееся оказывается сковывающей формой. Таким образом, встреча посредством варроновского *gerere* двух жестов—из «Заметок о жесте» и из «Opus Dei»—приводит к противоречию, которое совершенно необъяснимо из перспективы дискурса про кино. Однако есть иной элемент, располагающийся между жестом-как-языковым-жестом и жестом из «Заметок о жесте», позволяющий прояснить это противоречие.

25. См.: Агамбен Дж. Водовороты//Он же. Костер и рассказ. М.: Грюндгриссе, 2015. С. 73–78.

4. Танцующий Агамбен

Одно из самых загадочных мест «Заметок о жесте» — центральная часть комментария к первому тезису, где речь идет об исследованиях проблемы жестикуляции современного человека.

Пациент не способен ни начать, ни довести до конца самые простые жесты; если ему удается начать движение, оно прерывается и нарушается судорогами, лишенными координации, и конвульсиями, во время которых кажется, что мускулатура танцует абсолютно вне зависимости от цели движения (с. 57) (курсив мой. — О. Г.).

Здесь в текст Агамбена вторгается метафора, которая настойчиво присутствует как в обеих статьях о жесте, так и в ряде иных работ: речь идет про танец. При этом из приведенной цитаты не понятна связь «танцующей мускулатуры» с жестом в позитивном смысле слова, который вырабатывается в этом эссе. Несколько страницами далее Агамбен пишет: «если танец — это жест, то только потому, что он несет в себе и выставляет напоказ опосредующий характер движений тела» (с. 64). Однако такое определение причудливым образом соответствует тем телесным тикам, о которых речь шла в первой цитате. Разве «туреттик», лишившийся контроля над собственным телом и его жестикуляцией, не представляет собой того, чье тело пустилось в «танец», лишенный цели и являющий «чистое средство»? Иными словами, фигура жеста-как-танца оказывается в зоне неразличения между танцем как практикой «чистого средства» с одной стороны и «танцем» как физиологической неспособностью контролировать свое тело. Если предельно упростить дилемму, то вопрос может быть поставлен так: зачем нужен танец Айседоры, роман Пруста, поэзия Рильке и немой кинематограф, если «туреттики» бессвязностью и бесцельностью своих телесных судорог уже воплощают своими тиками и спазмами жест? Ответить на этот вопрос не может ни понятие жеста-как-языка, как о нем идет речь в эссе про Коммереля, ни жеста-как-кинообраза из «Заметок о жесте»; третьим — связующим и проясняющим — элементом оказывается танец.

Заметку «Последняя глава истории мира» из сборника «Нагота», в которой речь идет о поиске верного отношения с опытом незнания, Агамбен завершает утверждением: «быть может, и нет никакой зоны незнания, а есть лишь ее

движения. Клейст ведь все очень верно понял: *взаимоотношения с зоной незнания — это танец*²⁶» (курсив мой. — О. Г.). К Клейсту я вернусь в самом конце статьи, а до этого попытаюсь показать, что метафора танца, тенью присутствующая во многих работах Агамбена, в определенный момент принимает форму центрального для его онтологического проекта понятия и что именно она лежит в основе понятия жеста.

В эссе «Бычий голод» из того же сборника «Нагота», ссылаясь на Керенни, Агамбен говорит о двух типах танца. Первый соответствует идее праздника как способности к бездействию; второй представляет собой безуспешную попытку танцевать человека, «который хочет танцевать, но больше не слышит музыки»²⁷. Излишне говорить, что понятие бездействия является ключевым для онтологии Агамбена, а потому к предложенным здесь образам и фигурам следует быть особенно внимательным. В данном месте мне важна прямая связь между музыкой и танцем, которая позволяет провести границу между танцем-как-жестом и танцем-как-(безуспешной)-попыткой-жеста. «Мы упорно танцуем, компенсируя отсутствие музыки шумом дискотек и громкоговорителей»²⁸, продолжает музыкальные метафоры Агамбен и дает следующее определение танца, которое почти дословно воспроизводит понимание танца из «Заметок о жесте»: «что же такое танец, как не освобождение тела от его утилитарных движений, выражение жестов в их полном бездействии?»²⁹ Теперь, оказавшись в этой точке, самое время обратиться к другой загадочной фразе, на этот раз из эссе о Коммереле, которая вне воссозданного здесь контекста может читаться лишь как эффектный риторический прием. Обращаясь к мысли немецкого критика, что «жест — это всегда жест потерянности в языке»³⁰, Агамбен завершает свой анализ следующим энigmатичным утверждением: «замешательство [в ситуации языкового жеста. — О. Г.] превращается в танец, а „гэг“ в тайну»³¹. Вопрос, который требует ответа: почему замешательство в языке (и замешательство самого языка) обретает для Агамбена форму танца?

26. Агамбен Дж. Последняя глава истории мира//Он же. Нагота. М.: Грюндрилсе, 2014. С. 177.

27. Агамбен Дж. Бычий голод//Он же. Нагота. С. 162.

28. Там же. С. 163.

29. Там же. С. 172.

30. Agamben G. Kommerell, or On Gesture. P. 78.

31. Ibid. P. 79.

Здесь помогает анализ Энтони Адлера, который показал, что для Коммереля «история – это история танца». А именно: «история начинается с потери способности танцевать, где танец понимается как „действие, в котором совершенствуется вся жизнь“»³². Если анализ из второй части работы верен, то есть если именно эссе о Коммереле следует рассматривать как изначальную точку отсчета для теории жеста Агамбена, то тема танца в этой перспективе обретает еще большую значимость. А именно: танец является некой тайной формой жеста, его основой, на которой уже выстраивается его понимание в качестве жеста (в) поэзии, живописи, кино. Но еще важнее то, что именно танец, с точки зрения Агамбена, читающего Коммереля, представляет собой единственную возможную реакцию на конститутивную проблему языка, его «немоту», которая и провоцирует «замешательство», о котором идет речь в эссе о Коммереле. Переводя этот сюжет в плоскость размышлений Беньямина, можно сказать, что танец оказывается той возможностью, которая остается для человека после грехопадения языка (в языке(е)), но которая способна вернуть реальное присутствие невинности. Если язык как «чистое средство» всегда-уже является собой отпадение от «благой» жизни, то танец – будучи его обратной стороной – еще-не не является собой то место, из которого проистекает разлом как онтологический, так и политico-эстетический (в частности, на цели/средства). Но чтобы понять, о каком именно танце (движении) идет речь, надо понять, как он связан с онтологией Агамбена? Здесь полезной оказывается работа Доминетты Торласко о «ритме образов»³³, в которой она показывает, как танец и музыка связаны с онтологическим проектом из последнего тома *Homo sacer*. Далее я постараюсь развить ее интуицию.

В книге «Использование тел», в главе «По направлению к модальной онтологии», то есть в той части исследования, где Агамбен переходит от археологии-как-критики к обозначению контуров своей позитивной программы, итальянский философ завершает археологию западной онтологии неожиданной генеалогической связкой: от формы-жизни, понятой как *модус бытия*, он переходит к *модуляции* как ее (перво)основе, что позволяет ему прийти к утверждению, что речь

32. Adler A. C. Op. cit. P. 61.

33. Torlasco D. The Rhythm of Images: Cinema Beyond Measure. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021. P. 35.

идет о *ритме* как фундаментальной онтологической категории. Пытаясь найти выход из разрыва между сущностью и существованием, которое определяет западную философию, Агамбен обращается к понятию модуса.

Сингулярное существование — модус — не является ни субстанцией, ни точным фактом, но бесконечным рядом модальных колебаний, посредством которых субстанция всегда конституирует и выражает себя. <...> Одно из фундаментальных значений [слова] «модус» — это, по сути, музыкальное значение ритма, просто модуляции (*modificare* означает, в переводе с латыни, гармонически модулировать). <...> Модус выражает «ритмическую», а не «схематическую» природу бытия: бытие — это поток, и субстанция «модулирует» себя, выбивает свой ритм — она не фиксирует и не схематизирует себя — в модусах. Не индивидуация себя, а выбивание ритма субстанции определяет онтологию, которую мы здесь пытаемся определить³⁴.

Этот концентрированный пассаж требует развернутого комментария, здесь я лишь возьму из него то, что необходимо для указания на роль танца в онтологии Агамбена. На первый взгляд, понятие ритма — как онтологической категории — объясняет связь музыки и танца, о которых речь шла выше. Именно в ритме танец и музыка совпадают. Именно это же объясняет, откуда происходит современный кризис их распада: человек, желающий танцевать, но который больше не слышит музыки из эссе «Бычий голод», — это фигура, лишившаяся своего *ритма*, своего *модуса бытия*, а следовательно, способности к движению. Здесь мы вроде бы возвращаемся к самому началу «Заметок о жесте», где речь идет о буржуазии, утратившей свои жесты. Однако происходит это возвращение на онтологическом уровне: по аналогии с утверждениями, что изначально речь была поэзией, что люди не говорили, а пели, в концепции Агамбена можно утверждать, что изначально движение человеческого тела было танцем. То есть тем модусом действия, в котором ритм связывал воедино движение и звук. Танец — это форма выражения ритма бытия: *раз нечто ритмизировано, то наиболее полно оно является себя в форме танца. Ритм в поэзии в этой*

34. Agamben G. The Use of Bodies. Stanford: Stanford University Press, 2015. P. 172–173.

перспективе — это попытка вернуть и повторить то движение, которое является обратной стороной языка, то есть той самой «немоты», о которой шла речь в эссе о Коммереле. Прибегая к следующей метафоре, можно сказать, что для Агамбена бытие — как монада Лейбница, вмещающая в себе весь универсум — свернуто в танце, как бутон цветка, лепестки которого раскрываются в форме поэзии, музыки, философии, которые призваны хранить память об изначальном движении тел.

Но, какой бы привлекательной ни казалась эта метафора, все не так просто. Как я сказал в самом начале, понятие жеста носит у Агамбена апоретический характер, то есть оно не может быть полностью прояснено, если заменить, например, кино на танец и сказать, что «Заметки о жесте» в первую очередь следует читать не теоретикам кино, а теоретикам танца. Танец помогает здесь не окончательному пониманию «теории жеста», а ее окончательному раз-воплощению (рас-творению). Именно это я имел в виду, когда говорил вначале, что «Заметки о жесте» должны сами быть поняты как жест, то есть как концентрация апории связки «цель—средство». Но о какой именно апории идет речь?

Когда Агамбен в вышеприведенной цитате определяет «ритм» как «поток», противопоставленный «схеме», он загадочным образом игнорирует то значение слова «ритм», которое было в первую очередь известно грекам. Как показал Вернер Йегер, на самом деле ритм значительно ближе к «схеме», чем к «потоку», в противоположность тому, что пишет Агамбен про бытие как поток, основываясь на понятии ритма. В первом томе «Пайдейи» Йегер предлагает:

...задаться вопросом, как грек воспринимал сущность танца и музыки. Это с полной ясностью раскрывается основным значением [слова «ритм»], которое очень хорошо видно в стихе Архилоха. Что ритм «держит» человека — исключает любую мысль о текучести вещей. Нам вспоминается эсхиловский Прометей, обездвиженный путами стальных оков, который говорит о себе: «Я здесь связан этим ритмом». Здесь ритм — как раз то, что полагает пределы движению, потоку, наделяет устойчивостью, и как раз только это значение и подходит для Архилоха. Так и Демокрит говорит о ритме атомов и понимает под этим не их движение, а их «схему». Безусловно, это не образный перенос из музыкальной сферы, когда греки говорят о ритме постройки

или статуи. И равным образом *первоначальная интуиция*, которая лежит в основе греческого открытия ритма в музыке и танце, — не текучесть, а, напротив, остановка и прочное ограничение в движении³⁵(курсив мой. — О. Г.).

Очевидно, что сложно заподозрить итальянского философа в недостаточной эрудии, поэтому можно утверждать, что такого рода умолчание в отношении значения слова «ритм», попытка привязать его к потоку — результат намеренного концептуального решения. Следует подчеркнуть, что моей целью не является указание на ошибку, случайную лакуну или умолчание в работе Агамбена. Выявление этой онтологической развилики в ритмической природе бытия, которая с одной стороны направлена в сторону потока, а с другой являет собой некоторую схему, как мне представляется, помогает понять центральную апорию, связанную с понятием жеста. Агамбен в буквальном смысле слова лавирует между этими опциями, совершая в своих текстах поиск бесконечного баланса. Если мы перечитаем «Кино Ги Дебора», то трансценденталии монтажа (повторение и прерывание), о которых там идет речь, представляют собой частный случай онтологической апории, о которой идет речь в смысле бытия как ритма (повторение как поток, прерывание как схема). Исходя из этого, я берусь утверждать, что само по себе движение мысли Агамбена — это некоторого рода танец, танец мысли, которая, следуя заветам Ницше, стремится балансирувать между двумя крайностями («схема» и «поток» лишь некоторые из возможных обозначений этих полюсов). Жест Агамбена может быть понят лишь в этой онтологической перспективе: как перманентное балансирование на границе между двух модальностей бытия («есть» и «есть!», субстанции и реакции на приказ). Но именно поэтому жест становится тем, что не может быть схвачено в качестве теории, в форме концепта. В случае жеста речь идет о практике, которая заведомо не должна достигать никакой цели.

В работе Агамбена «Нимфы», еще одном ключевом тексте, в котором появляются в одном контексте понятия жеста, танца и музыки, анализ «диалектического образа» Беньямина завершается следующей историей, которая, как представ-

35. Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека: В 2 т. Т. 1. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2001. С. 164–165.

ляется, идеально схватывает метод итальянского философа, который я здесь постарался описать:

В офорте 1937 года великий историк искусства Фосийон, унаследовавший от своего отца страсть к гравюрам, похоже, хотел запечатлеть в образе это подвешенное беспокойство мысли. На офорте изображен акробат, висящий на трапеции и раскачивающийся взад и вперед над освещенной ареной цирка. Внизу справа автор написал название: *La dialectique*³⁶.

P.S. Клейст как автор «Заметок о жесте»

В этой статье я попытался показать, что Агамбен удерживает свою мысль в пределах ограниченного набора метафор и понятий, которые вступают между собой в динамическую связь, принимающую форму танца. Их задача — удержать вместе две перспективы: статичного положения образа, который прорывается изнутри некоторым движением. В этой перспективе «Заметки о жесте» могут быть прочитаны не как прообраз новой кино-теории, а как частный случай приложения онтологической программы Агамбена: ее жестовое воплощение. То требование к критику, которое Агамбен обозначил в эссе о Коммереле, превращать материал, с которым он работает, в жест, итальянский философ экстраполирует на себя.

Так же если верно, что жест Агамбена — это в первую очередь танец, а именно танец, понятый как обратная сторона языка (его «немота», предшествующая грехопадению, но и сопровождающая человека после как потенциальность), то неизбежным остается вопрос о характере движения, которое воплощено в таком танце. В конце статьи я хочу предложить гипотезу, которая потребует дальнейшего развития и обоснования в другом месте, но которая в свете вышесказанного не должна показаться маловероятной. «Заметки о жесте» Агамбена представляют собой скрупулезное развитие, своего рода музыкальную вариацию или танцевальное движение на текст Клейста «О театре марионеток».

36. Agamben G. Nymphs //Releasing the Image: From Literature to New Media /J. Khalip, R. Mitchell (eds). Stanford: Stanford University Press, 2011. P. 70.

Центральная апория «Заметок о жесте», фигура пробуждения образа от сна, введение движения в застывшее положение, обнаруживает свой исток в понятии ритма, которое играет центральную роль в проекте Агамбена «модальной онтологии». Ритм удерживает вместе движение и звучание, которые сплетаются воедино, чтобы явиться в танце, который не может пониматься как практика индивидуации, но, напротив, как форма отношения с не-сознательным, определенная форма не-знания. Но вместе с тем ритм – это место апории, где мысль итальянского философа сама по себе пускается в странное движение, которое позволяет говорить о нем как о танце. Ее колебания между ритмом-как-потоком и ритмом-как-схемой могли бы сойти за противоречие внутри системы Агамбена. Однако – и такова моя гипотеза – все упомянутые многочисленные колебания, случаи противоречия самому себе, зависание на высоте ярких, но смутных метафор, – все это попытки добиться от корпуса текстов совершенно определенного типа движения. Здесь танец – это уже не метафора или понятие, а имя. Танец – это имя для такой формы-жизни, в которой мысль и действие, сущность и существование больше не разделены. Также это имя – имя безличного внутри каждой единичности, то есть такой сингулярности, которая понимается как «любое», о чем Агамбен писал уже в 1990 году в работе «Грядущее сообщество». Когда речь идет о танце как о жесте, то идет поиск той силы, «которая в нашем теле так приятно регулирует и распределяет тепло и расслабляет или напрягает волокна наших мышц»³⁷. Иными словами, речь идет о танце в том смысле, как его понимал Клейст. В своем знаменитом тексте немецкий поэт обозначил перспективу движения от Бога к марионетке, то есть того самого движения, которому следует Агамбен в своих работах о жесте:

...как две линии, пересекающиеся по одну сторону от какой-либо точки, пройдя через бесконечность, пересекаются вдруг по другую сторону от нее или как изображение в вогнутом зеркале, удалившись в бесконечность, оказывается вдруг снова вплотную перед нами, так возвращается и грация, когда познание словно бы пройдет через бесконечность; таким образом, в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом

37. Агамбен Дж. Genius//Он же. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 11.

телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в Боге³⁸.

Библиография

- Агамбен Дж. Genius//Он же. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 7–18.
- Агамбен Дж. Opus Dei. Археология службы. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2022.
- Агамбен Дж. Автопортрет в кабинете. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019.
- Агамбен Дж. Бычий голод//Он же. Нагота. М.: Грюндриsse, 2014. С. 160–174.
- Агамбен Дж. Водовороты//Он же. Костер и рассказ. М.: Грюндриsse, 2015. С. 73–78.
- Агамбен Дж. Заметки о жесте//Он же. Средства без цели. Заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 55–66.
- Агамбен Дж. Кино Ги Дебора//Транслит. 2012. № 12. С. 106–110.
- Агамбен Дж. Последняя глава истории мира//Он же. Нагота. М.: Грюндриsse, 2014. С. 175–177.
- Беньямин В. Кафка. М.: Ад Маргинем, 2000.
- Беньямин В. О языке вообще и о языке человека//Он же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 7–26.
- Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека: В 2 т. Т. 1. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001.
- Клейст Г. О театре марионеток//Избранное. М.: Художественная литература, 1977. С. 513–518.
- Коммерель М. Поэт как вождь в период немецкой классики. СПб.: Владимир Даль, 2018.
- Погребняк А. Efficium. Джорджо Агамбен о должности бытия//Агамбен Дж. Opus Dei. Археология службы. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2022. С. 201–260.
- Adler A. C. The Intermedial Gesture, Agamben and Kommerell//Angelaki: Journal of Theoretical Humanities. 2007. Vol. 12. № 3. P. 57–64.
- Agamben G. Kommerell, or On Gesture//Idem. Potentialities. Collected Essays in Philosophy. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 77–85.
- Agamben G. Nymphs//Releasing the Image: From Literature to New Media/J. Khalip, R. Mitchell (eds). Stanford: Stanford University Press, 2011. P. 60–80.
- Agamben G. The Use of Bodies. Stanford: Stanford University Press, 2015.
- Asman C. Return of the Sign to the Body: Benjamin and Gesture in the Age of Reheatricalization//Discourse. 1994. Vol. 16. № 3. P. 46–64.
- Casini S. Phantasmata of Dance: Time and Memory within Choreographic Constraints//Forum for Modern Language Studies. 2019. Vol. 55. № 3. P. 325–338.
- Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image/H. Gustafsson, A. Grønstad (eds). L.: Bloomsbury, 2014.
- Harbord J. Ex-centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archaeology. L.: Bloomsbury Academic, 2016.
- Murray A. Giorgio Agamben. N. Y.: Routledge, 2010.
- Noys B. Gestural Cinema?, on Two Texts by Giorgio Agamben, “Notes on Gesture” (1992) and “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films” (1995)//Film-

38. Клейст Г. О театре марионеток//Избранное. М.: Художественная литература, 1977. С. 518.

Cinema or Dance? What Giorgio Agamben's "Notes on Gesture" are Silent About, and What They (Don't) Have to Say About Contemporary Film Theory

Oleg Goryainov. Samara state academy for gifted children (Nayanova), Russia,
critiquefailagain@gmail.com.

The article attempts to clarify the significance of Giorgio Agamben's works on cinema for contemporary film theory. Agamben's theory of gesture is the most popular among film historians, on the basis of which some researchers argue for a 'gesture turn' in the comprehension of cinema. Drawing on Agamben's essay "Notes on Gesture", the article questions the productivity of gesture theory for contemporary film studies and clarifies the reasons why the direct transfer of Agamben's reflections on gesture to the context of film studies is problematic. For this purpose, the main points of the essay "Notes on Gesture" are explained in connection with the Italian philosopher's ontological project, which allows us to point out that the extreme experience of language, rather than the theory of the image, is at the heart of the concept of gesture. The concept of gesture contains a number of aporias if gesture is understood as an element of cinema and is examined within the context of film theory. Contrary to Agamben's intention, "Notes on Gesture" cannot be seen as a continuation, clarification and development of Gilles Deleuze's works on cinema. At the same time, pointing out the problematic nature of this concept for film scholars does not prevent us from recognising a different potential in the theory of gesture, which is revealed through the figure of dance. In most of Agamben's texts, the image of dance is predominantly metaphorical. In order to give dance a conceptual weight and, in particular, to show that a specific dialectic in the Agamben's thought is elucidated through dance, it is necessary to relate the theory of gesture to the experience of dance. Gesture, understood not as an element of cinema but as a dance that holds together statics and dynamics and manifests the rhythmic nature of being, turns out to be the concept through which Agamben moves towards the concept of form-of-life, which is the subject of his later works and will become central in the last volumes of the "Homo Sacer" series.

Keywords: Giorgio Agamben; gesture; dance; ontology; film theory.

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-54-83

References

- Adler A. C. The Intermedial Gesture, Agamben and Kommerell. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 2007, vol. 12, no. 3, pp. 57–64.
Agamben G. *Avtoportret v kabinete* [Autoritratto nello studio], Moscow, Ad Marginem Press, 2019.
Agamben G. *Bychii golod* [Una fame da bue]. *Nagota* [Nudità], Moscow, Grundrisse, 2014, pp. 160–174.
Agamben G. *Genius. Profanatsii* [Profanazioni], Moscow, Gileya, 2014, pp. 7–18.
Agamben G. *Kino Gi Debora* [Le cinéma de Guy Debord]. *Translit*, 2012, no. 12, pp. 106–110.

- Agamben G. Kommerell, or On Gesture. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 77–85.
- Agamben G. Nymphs. *Releasing the Image: From Literature to New Media* (eds J. Khalip, R. Mitchell), Stanford, Stanford University Press, 2011, pp. 60–80.
- Agamben G. *Opus Dei. Arkheologiya sluzhby* [Opus Dei. Archeologia dell'ufficio], Moscow, Gaidar Institute Press, Saint-Petersburg, Fakul'tet svobodnykh iskusstv i nauk, 2022.
- Agamben G. Poslednyaya glava istorii mira [L'ultimo capitolo della storia del mondo]. *Nagota* [Nudità], Moscow, Grundrisse, 2014, pp. 175–177.
- Agamben G. *The Use of Bodies*, Stanford, Stanford University Press, 2015.
- Agamben G. Vodovoroty [Vortices]. *Koster i rasskaz* [Il fuoco e il racconto], Moscow, Gryundrisse, 2015, pp. 73–78.
- Agamben G. Zametki o zheste [Note sul gesto]. *Sredstva bez tseli. Zametki o politike* [Mezzi senza fine. Note sulla political], Moscow, Gileya, 2015, pp. 55–66.
- Asman C. Return of the Sign to the Body: Benjamin and Gesture in the Age of Re-theatricalization. *Discourse*, 1994, vol. 16, no. 3, pp. 46–64.
- Benjamin W. *Kafka* [Kafka], Moscow, Ad Marginem, 2000.
- Benjamin W. O yazyke voobshche i o yazyke cheloveka [Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen]. Uchenie o podobii. Mediaehsteticheskie proizvedeniya [Doctrine of the Similar. Mediaaesthetic Works], Moscow, RGGU, 2012, pp. 7–26.
- Casini S. Phantasmata of Dance: Time and Memory within Choreographic Constraints. *Forum for Modern Language Studies*, 2019, vol. 55, no. 3, pp. 325–338.
- Cinema and Agamben. *Ethics, Biopolitics and the Moving Image* (eds H. Gustafsson, A. Grönstad), London, Bloomsbury, 2014.
- Harbord J. *Ex-centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archaeology*, London, Bloomsbury Academic, 2016.
- Jaeger W. *Paideiya. Vospitanie antichnogo greka: V 2 t.* [Paideia. Die Formung des griechischen Menschen: in 2 Bd.], vol. 1, Moscow, Greko-latinskii kabinet Yu. A. Shichalina, 2001.
- Kleist H. O teatre marionetok [Über das Marionettentheater]. *Izbrannoe* [Selected Works], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1977, pp. 513–518.
- Kommerell M. Poeht kak vozhd' v period nemetskoi klassiki [Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik], Saint-Petersburg, Vladimir Dal', 2018.
- Murray A. *Giorgio Agamben*, New York, Routledge, 2010.
- Noys B. Gestural Cinema?, on Two Texts by Giorgio Agamben, “Notes on Gesture” (1992) and “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films” (1995). *Film-Philosophy*, 2004, vol. 8, no. 2. URL: <https://www.euppublishing.com/doi/10.3366/film.2004.0012>.
- Pogrebnyak A. Efficum. Dzhordzho Agamben o dolzhnosti bytiya [Giorgio Agamben on the Office of Being]. Agamben G. *Opus Dei. Arkheologiya sluzhby* [Opus Dei. Archeologia dell'ufficio], Moscow, Gaidar Institute Press, Saint-Petersburg, Fakul'tet svobodnykh iskusstv i nauk, 2022, pp. 201–260.
- Torlasco D. *The Rhythm of Images: Cinema Beyond Measure*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021.

МЕДИА: КАК КИНО ОТКАЗЫВАЕТСЯ ПОКАЗЫВАТЬ

Невидимый нарратор:
критика оппозиции
взгляда и иллюзии
Диалог с книгой
Жан-Люка Нанси
«Очевидность фильма:
Аббас Киаростами»

Лариса Муравьева

VERSUS

Лариса Муравьева. Независимая исследовательница, Париж, Франция, larissa.muravieva@gmail.com.

Статья «Невидимый нарратор: критика оппозиции взгляда и иллюзии» представляет собой полемическое прочтение философского текста Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами» (2000) с позиций нарратологического подхода. Жан-Люк Нанси формулирует положение о том, что искусство Киаростами вырабатывает особый взгляд на кино как реальность, который приходит на смену взгляду на кино как иллюзию. Оппозиция взгляда и иллюзии вращается не только вокруг экспериментов Киаростами с киномедиумом, но и вокруг «нового использования» режиссером нарративных фигур, традиционно определяемых в рамках нарратологии как метафикациональные (в частности, *mise en abyme*). За утверждениями Нанси скрывается противоречие, вытекающее из игнорирования нарративных особенностей кино Киаростами. Характеризуя уникальность киномедиума, утвердившего за собой статус особого вида искусства через прямое воздействие взгляда, Нанси упускает из виду то измерение, на которое направлен этот взгляд. При этом Нанси недооценивает потенциал нарративного устройства киномедиума. Нарратив Киаростами напрямую зависит от «невидимых», но реализуемых в киномедиуме инстанций. В первую очередь, это касается самой организации визуально-аудиального материала, который подчиняется нарративной логике. Во-вторых, это связано со специфическим способом конструирования точки зрения, которая в фильмах Киаростами совпадает с точкой зрения «невидимого» внутридиегетического нарратора. Третий аспект противоречий связан с утверждением Нанси о том, что фильмы Киаростами лишены фикциональности: в них нет *mise en abyme*, которая якобы служит только иллюзионистскому эффекту. Вместе с тем функциональный потенциал этой нарративной фигуры намного шире: эта фигура создает эффект оптической ловушки, позволяющей зрителю осциллировать между реальностью и вымыслом. Полемизируя с Нанси по поводу нарративного устройства фильмов Киаростами, автор статьи пытается показать, каким образом в кинонарративе актуализируется рефлексия над взглядом и какую роль в этом играют «невидимые» нарративные инстанции.

Ключевые слова: Жан-Люк Нанси; Аббас Киаростами; когнитивная нарратология; кинонарратология.

Введение

AББАС КИАРОСТАМИ говорил: «Я хочу создать такое кино, которое показывает не показывая»¹. В желании режиссера быть одновременно рассказчиком и «фигурой умолчания» содержалась интенция расширить границы кино, сделать его вместилищем различных форм опыта. Неслучайно творчество Киаростами не перестает провоцировать теоретические рассуждения о соотношении видимого и невидимого, презентации и отказа от презентации, присутствия и отсутствия. Именно поэтому французский философ Жан-Люк Нанси обращается к творчеству Киаростами с тем, чтобы найти особый подход к тому, как смотреть его фильмы, а также особый способ говорить о них.

В современной теории диверсификация исследовательских парадигм представляется настолько существенной, что найти точки сближения представляется почти невозможным. Не является исключением и попытка нащупать точки соприкосновения между философией и нарратологией — иногда перекликающихся, но зачастую слишком различных дисциплинарных полей. Вместе с тем волей исследовательского случая это сближение иногда обнаруживается в самой материальности изучаемого объекта: так, философ Жан-Люк Нанси, написавший в 2000 году книгу об иранском кинорежиссере Аббасе Киаростами, интуитивно продолжил пути сближения кинотеории, феноменологии и нарратологии, соединенные с попыткой найти способ говорить о фильмах иранского режиссера. Размышляя о природе кино, пытаясь уловить особенности его фильмов, Нанси формулирует и развивает положение о том, что искусство Киаростами вырабатывает особый взгляд на кино как реальность, который приходит на смену взгляду на кино как иллюзию. Оппо-

Часть названия статьи перекликается с работой Сары Козлофф «Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film», однако понятие «невидимый сторителлер» отсылает к совсем иному типу нарратора в кино: а именно к нарративной инстанции, обеспечиваемой закадровым голосом. См.: Kozloff S. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1988.

Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021; Nancy J.-L. L'Evidence du film: Abbas Kiarostami, suivie d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy transcrise par M. Famili et T. Faucon et d'un cahier d'images choisies par T. Faucon. Bruxelles: Y. Gevaert, 2001.

1. Lessons with Kiarostami/P. Cronin (ed.). N. Y.: Sticking Place Books, 2015.

зация взгляда и иллюзии вращается не только вокруг экспериментов Киаростами с киномедиумом, но и вокруг «нового использования» режиссером нарративных фигур, традиционно определяемых в рамках нарратологии как метафункциональные (в частности, *mise en abyme*).

Тем самым моя попытка связать подход Нанси с нарратологией не является произвольной. Книга Нанси предполагает разговор о кино сквозь призму нарративной теории. Исподволь критикуя и даже атакуя нарратологическое прочтение фильмов Киаростами, Нанси одновременно обнажает существенно важные точки для разговора о его кино.

В рассуждениях Нанси отчетливо прослеживается понятийная оппозиция: с одной стороны располагается *взгляд*, который всегда размещен на стороне реальности, с другой — *иллюзия, видимость*, которые размещены на полюсе репрезентации и нарратива. Обращаясь к разбору фрагментов из фильмов Киаростами, Нанси утверждает: в его фильмах нет иллюзии, его фильмы — это отказ от репрезентации. Его фильмы — это и есть сам взгляд, сама реальность. Несмотря на то что антирепрезентационный подход широко известен в постдедзианской теории кино, за утверждением Нанси скрывается противоречие, вытекающее из осознанного игнорирования нарративных особенностей кино Киаростами. Пытаясь охарактеризовать уникальность киномедиума, утвердившего за собой статус особого вида искусства через прямое воздействие взгляда, Нанси словно бы упускает из виду то измерение, на которое направлен этот взгляд. Представляемый экраном материал, согласно Нанси, не служит никакой иной цели, кроме как приводить внимание зрителя к тому, что он смотрит фильм. При этом Нанси недооценивает потенциал нарративного устройства киномедиума. Нарратив Киаростами напрямую зависит от «невидимых», но реализуемых в полимедиальной киносреде инстанций. В первую очередь, это касается самой организации визуально-аудиального материала, который подчиняется пусть и не классической, но все же нарративной логике. Во-вторых, это связано со специфическим способом конструирования точки зрения, которая в фильмах Киаростами выполняет специфические функции и совпадает с точкой зрения «невидимого» нарратора.

Иной аспект противоречий связан с утверждением Нанси о том, что фильмы Киаростами лишены иллюзионистского эффекта: в них нет *mise en abyme*, в них нет саморефлексивности. «В противоположность тому, что поначалу,

кажется, усмотрели некоторые комментаторы в творчестве Киаростами,— пишет Нанси,— эта тема никогда не входит в его замысел. Его не интересует фильм о фильме или фильм в фильме, он не затягивается в водоворот этой реккурентности [*mise en abyme*]. Тема обмана у него не ведет ни к чему другому, как к правде, а тема видимостей вводится только затем, чтобы подчеркнуть то, как вместе и сразу мобилизуются взгляд и реальность², «риторика „зрелища в зрелище“ для него нерелевантна»³. Таким образом, Нанси словно бы отказывается приписывать структурам «кино в кино» или *mise en abyme* какую-либо значимость, полагая, что они однозначно располагаются на стороне вымысла и иллюзии. Вместе с тем семантический потенциал нарративной фигуры *mise en abyme*, которая является основой нарративного построения большинства фильмов Киаростами («Крупный план» (1990), «Сквозь оливы» (1994), «Копия верна» (2010)), намного шире. В кинопоэтике иранского режиссера функция ее особая: она реализует нарративную авторефлексию за счет соположения с «невидимыми» нарративными инстанциями, в частности с фигурой нарратора. И сам эффект «взгляда» как особой реальности является следствием того особого нарративного устройства фильмов Киаростами, которые позволяют этому взгляду реализоваться.

В данной статье я пытаюсь вступить в диалог с Нанси, а посредством Нанси—и с самим Киаростами,—чтобы размышлять над парадоксами оппозиции «взгляда» и «иллюзии». Предлагаемая статья представляет собой полемическое прочтение философского текста Нанси с позиций нарратологического подхода. Полемизируя с Нанси по поводу фильлического устройства работ Киаростами, я пытаюсь показать, каким образом в кинонарративе актуализируется рефлексия над взглядом и какую роль в продуцировании эффекта «взгляда» как реальности играют «невидимые» нарративные инстанции.

Статья выстроилась на ряде цитат из книги Ж.-Л. Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами», к которым я проложила мости с берегов нарративной теории. Этот принцип оказался изоморфен подходу самого Нанси, который пытался описывать кино Киаростами через ряд «топических фигур», внушаемых просмотром его фильмов—таких, как «пе-

2. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 42–43.

3. Там же. С. 65.

рекатывание вещи», «восторг», «полнота (*prégnance*) опыта»⁴ и т. д. Несмотря на то что феноменологическая и нарратологическая оптики оказываются весьма близкими (так, к примеру, проблема взгляда по Нанси тесно сопрягается с нарратологической категорией точки зрения), в ряде вопросов они дают противоположные результаты, обнажая разные «границы реальности», которых, по словам самого Нанси, «у реальности всегда в избытке»⁵. Тем самым кино Киаростами словно бы оказывается оптическим перевертышем, позволяющим в зависимости от напряжения и направления взгляда распознать в рассматриваемом объекте то фигуру, то фон. Чем не иллюзия в традиционном ее понимании?

Догмат визуальности в ущерб нарративности?

Если бы мы могли свести все тезисы Жан-Люка Нанси к одной магистральной теме, то она бы заключалась в постулировании идеи о том, что фильмы Киаростами оказываются уникальным феноменом, не только обновляющим развитие кино как искусства, но и заставляющим зрителя воспринимать их иначе, нежели просто кино. Этую трансгрессию, этот выход за пределы традиционного понимания киноискусства Киаростами осуществляет, по мысли философа, через нарушение законов как нарративной логики, так и логики презентации. Разбираясь с тем, как иранскому режиссеру удается осуществить эту трансгрессию, Нанси вытягивает

4. В русском издании термин Ж.-Л. Нанси *prégnance* переведен как «беременность», что кажется не совсем точным. Словоупотребление «беременность опыта» в контексте рассуждений Нанси лишено смысла. Представляется, что Нанси, используя французское слово *prégnance*, апеллировал к теории гештальт-терапии. Словарь «Larousse» дает следующее определение этому термину: «В терминологии гештальт-теории, сила и стабильность перцептивной структуры, которая навязывает себя субъектам в большей или меньшей степени». Термин «прегнантность» (от лат. *praeagnans* – заполненный, полный) был введен Максом Вертгеймером для обозначения процесса, при котором зрительное восприятие субъекта распределяет феноменальное поле на фигуру и фон. При этом фигурой при зрительном контакте выступает наиболее актуальный элемент поля, который провоцирует возбуждение при восприятии (см.: Погодин И. Психотерапия, фокусированная на переживании//Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2012. № 1. С. 63). Представляется, что сосредоточенность взгляда зрителя на «феноменальном поле» фильма и игра с фигурой и фоном интересовали Нанси куда в большей степени, чем первое значение лексемы. В данной статье я предпочитаю переводить его термин *prégnance* этимологически как «полноту» или «наполняемость» (опыта, восприятия).

5. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 43.

на поверхность специфические штрихи его фильмов, предъявляя их в качестве примеров того, как кино выходит за собственные границы.

Первым подобным штрихом оказываются особенности темпорального конструирования нарратива. Нанси зачарован «настоящим длительным» фильмов Киаростами, подрывающим логику сюжета в классическом его понимании:

Поражала в этом фильме [«И жизнь продолжает-ся». — Л. М.] актуальность упора на *настоящее время* его сюжета: взгляд впечатляла своим уверенным давлением какая-то особенная сила, не занятая прошлым как таковым, пусть и недавним, но вместе с тем и не совсем вневременная⁶.

Этот фильм <...> нескончаем (не имеет финальной развязки), а главное — настаивает на собственной незавершенности, в результате чего продолжается и за пределами самого себя (так же как он начался прежде своего начала...)⁷.

Если мы обратимся к сюжетам фильмов Киаростами, их общей чертой действительно окажется незавершенность. В фильме «И жизнь продолжается» (1991) отец и ребенок едут на машине в поселение Кокер, пострадавшее от землетрясения, чтобы найти своих друзей, но мы никогда не узнаем, доберутся ли они до финальной точки своего путешествия. В финальном кадре машина преодолевает крутой подъем в гору, ведущий к поселению, и устремляется к горизонту. В картине «Сквозь оливы» (1994) обнажаются съемки предыдущего фильма, осуществляемые режиссером со своими помощниками в маленькой деревне, которые то и дело прерываются из-за сложных отношений между двумя главными актерами. Фильм завершается на попытке их разговора, который подвисает в неопределенности, пока главные персонажи удаляются к горизонту сквозь оливковую рощу. В фильме «Вкус вишни» (1997) главный герой ездит по холмам в окрестностях Тегерана в поисках человека, который помог бы ему совершить самоубийство. В финальных кадрах мы видим лицо ожидающего смерти героя, но так и не узнаем, оказалось ли выполнено его намерение. В фильме «Нас унесет ветер» (1999) группа журналистов приезжает в изо-

6. Там же. С. 25.

7. Там же.

лированную курдскую деревню, чтобы сделать репортаж о местном траурном обряде, однако мы так и не узнаем, удалось ли им его запечатлеть. И так далее.

Незавершенность нарративных комплексов Киаростами, по мысли Нанси, смещает акцент на проживание настоящего времени, «не занятого прошлым» — как если бы перед глазами кинозрителей разворачивалась череда пейзажей, призванная наделить созерцательность эстетическим измерением. Однако фильмы Киаростами не лишены прошлого или проекций в будущее (ответственность нарративной интриги). Они обладают этими свойствами, пусть и в ином виде.

Фильмы Киаростами намеренно трансгрессируют нарративные конвенции «классического кино»: они тяготеют к ослабленной фабуле, их действие зачастую подменяется случайными деталями или диалогами, а нарративная интрига — движущая сила сюжета — часто остается непроясненной до середины или даже конца картины. Вместе с тем подобные спекуляции на тему «анарративности», «бессюжетности» кино Киаростами — всего лишь упрек в том, что он нарушает классические конвенции нарративного кино. Фильмы Киаростами нарративны: однако не в том общепринятом понимании нарративности, которое сводится к «событийности» или «сюжету». Но можно ли после наследия модернизма сводить нарратив к одному лишь событийному измерению?

В то время как финал всех фильмов остается открытым, а событийная разреженность напоминает поэтику медленного кино, сама структура кинонarrативов Киаростами остается весьма насыщенной. Событийная канва то и дело перекрывается вмешательствами, замедлениями, ретардациями и особенно повторами на «уровне дискурса»⁸, прямо не относящимися к развитию нарративной интриги, но придающими фильмам Киаростами особую насыщенность. В этом смысле Киаростами словно бы оказывается прямым продолжателем школы «нового романа», и в особенности Алена Роб-Гри耶, с его завороженностью поэтикой взгляда и с переключением внимания с фабулы на сюжет.

По справедливому замечанию Нанси, фильмы Киаростами действительно притягивают внимание к настоящему времени: к его плотности и текучести, к его неопосредован-

8. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1978.

ности и его способности слушаться у нас на глазах. Впрочем, эта сфокусированность на настоящем – общее медиальное свойство кинонarrатива. Медиаспецифичность кино связана с тем, что кинонarrатив оперирует воспринимаемым настоящим, разворачивающимся на глазах у зрителей. Как замечает Ричард Пруст,

...если в повседневной жизни люди часто воспринимают вербальные повествования как сообщение рассказчика и имеют к этому врожденную предрасположенность, то в отношении визуальной информации такого опыта нет. Поэтому, когда в фильме показаны пространства, люди и события, наше естественное отношение будет воспринимать их так же, как мы смотрим на «нерассказанный» мир, мир, в котором единственными рассказчиками являются люди⁹.

Однако если в конвенциональном кино это «настоящее» становится отношением «времени истории» и «времени дискурса»¹⁰ за счет целого ряда нарративных приемов (анахронизмов: аналепсисов и пролепсисов, чередования точки зрения, переключений между нарративными уровнями), которые составляют движение нарратива, то кино Киаростами, скорее, интересуется тем настоящим, которое само по себе обладает движением. В терминах Женетта, фильмы Киаростами предъявляют минимальный разрыв между «временем истории» и «временем дискурса», действие зачастую ограничивается нескользкими часами, но зато сами персонажи обладают свойством перемещаться (неслучайно они так часто едут в автомобиле) и наблюдают мир, разворачивающийся у них на глазах. Движущееся настоящее становится «двигателем сюжета».

Особенностью фильмов Киаростами является то, что его фабулы могут быть потенциально сведены к конденсированной эмблеме, «пружине» сюжета. Эта эмблема – зачастую имплицитно связанная с поэтическим образом – будет одновременно обладать выраженными визуальными характеристиками. Пожалуй, первая и самая очевидная ассоциация с фильмами Киаростами связана с перемещения-

9. Prust R. C. The Phenomenology of Film Narration//The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory/D. Herman et al. (eds). L.: Routledge, 2005. P. 425–426.

10. Женетт Ж. Повествовательный дискурс//Он же. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998.

ми героев на автомобиле по открытым пространствам — будь то иранские холмы в его фильмах 1990-х годов или тосканские пейзажи в картине «Копия верна». Впрочем, поэтика разворачивания сюжета лишь отчасти соприкасается с жанровыми особенностями travelога. Дорога для персонажей Киаростами оказывается не столько хронотопическим приемом для нанизывания приключений и перипетий, сколько способом конфигурирования опыта, чаще всего заключенного в какой-либо геометрической аллегории. Все маршруты персонажей Киаростами аллегоричны, и все они потенциально могут быть сведены к пространственно-визуальной метафоре. Как вспоминал сам Киаростами,

Форма фильма «Вкус вишни» взята из персидского стихотворения о бабочке, которая порхает вокруг свечи, приближаясь к пламени все ближе и ближе, пока наконец не сгорает. В фильме Бадии разъезжает на своей машине, пока не падает в могилу, которую сам вырыл для себя¹¹.

Кругообразное вращение главного персонажа Бадии по холмам вокруг Тегерана становится эмблемой нарратива, вращающегося вокруг «пустого центра» — ямы, в которой герой планирует встретить последнюю ночь своей жизни и которую мы (зрители) так и не увидим. В начале фильма, когда Бадии привозит своего первого попутчика, курдского солдата, к своей будущей могиле, Бадии уговаривает его выйти из машины и посмотреть своими глазами, но солдат отказывается и отводит взгляд. В последних кадрах мы видим взятое крупным планом лицо главного персонажа, смотрящего на грозовое небо, но не видим «установливающего кадра», показавшего бы нам его могилу целиком. Этот визуальный провал, пустой центр обладает центробежной сюжетообразующей силой, стягивающей все повествование.

Аналогичным образом нарратив в фильме «Ветер унесет нас» (1999) конденсируется вокруг оппозиции подъема и спуска, движения вверх и вниз, между которыми разворачивается действие. Главный герой — репортер, приехавший вместе со своими коллегами запечатлеть траурный обряд в глухую деревню под названием «Черная долина», — поднимается на гору, чтобы поймать сигнал телефона, или же на высокую крышу, чтобы увидеть дом старухи Малек. Подъ-

11. Lessons with Kiarostami. P. 106.

ем в фильме обладает «раскрывающими», смыслообразующими функциями, в то время как спуск «закрывает» пространство значений. И, как и во «Вкусе вишни», свернутой метафорой оказывается опять же поэтический образ: строка из стихотворения иранской поэтессы Форуг Фаррохзад «Ветер унесет нас», легшая в основу названия фильма.

Поэзия обладает колossalной значимостью для Киаростами — и не столько потому, что, по его мнению, поэзия лежит в основе любого искусства¹², сколько потому, что она выступает своего рода основой для понимания природы его кино. Если поэтический образ становится эмблемой, свернутой метафорой целого фильма, то это в значительной мере влияет и на рецепцию. Умение свести воспринимаемый на экране визуально-звуковой мир к лежащему в его основе метафорическому образу — это умение «прочитывать» кино многослойно, видеть сокрытое и прислушиваться к недосказанному. Навык «конденсации» нарративного материала в лаконичный образ сам Киаростами получил, когда в молодости работал художником и рисовал постеры к фильмам:

После окончания университета я работал художником и графиком, оформляя книжные обложки и плакаты. Моя работа заключалась в том, чтобы сжать всю историю до одного изображения для плаката. Это искусство радикального сжатия достигается за счет простоты и элегантности. Как в стихотворении¹³.

И этого же умения Киаростами ждет от своего зрителя.

Впрочем, продолжает Нанси, кино иранского режиссера не ограничивается перестановкой акцента на визуальную составляющую, но также подрывает традиционные «дискурсивные модусы», ассоциирующиеся с тем или иным видом искусства. Так, если нарратив («рассказ» — фр. *récit*) традиционно соотносится с искусством романа, а чувство и греза — с искусством поэзии, то кино, по замечанию Нанси, вырабатывает «свою собственную стихию», связанную с активизацией взгляда:

12. Киаростами вспоминал: «Однажды меня спросили, является ли основой иранского искусства поэзия. Я ответил, что основа всего искусства — это поэзия» (*Ibid.* P. 17).

13. *Ibid.* P. 137.

Кино оказывается <...> совсем не тем относительно новым материальным носителем унаследованных модусов опыта (рассказа и чувства, мифа и грезы и т. д.), каким его обычно представляют. Кино, конечно, служит таким носителем, но далеко этим не ограничивается: оно образует свою собственную стихию — стихию взгляда и реальности, насколько та открывается взгляду¹⁴.

Но насколько этот «взгляд» оказывается уникальным для кино «модусом опыта» и является ли он единственным медиаспецифичным феноменом?

Вопреки тому, что пишет Нанси, фильмы Киаростами оказываются не просто пространством для взгляда, — но нарративным устройством, предполагающим иммерсивность и погружение в процессе рецепции. Активизируя взгляд, его кино одновременно взыскивает к герменевтической практике и к работе интерпретации. Оно представляет собой головоломку, нуждающуюся в расшифровке, и обращается к внимательности зрителя, заставляя его интерпретировать мимолетные и, казалось бы, незначимые узоры в масштабе целого полотна.

Любопытно, что сам Киаростами определял свое кино как «поэтическое», но свойство «поэтичности» сводилось в его понимании скорее к герменевтической сложности, нежели к лирическому модусу:

Когда я говорю о поэтическом кино, я имею в виду такое кино, которое обладает качествами поэзии, которое охватывает огромный потенциал поэтического языка. Оно обладает возможностями призмы. Оно обладает сложностью. Оно имеет длительное качество. Это как незаконченная головоломка, которая приглашает нас расшифровать послание и сложить кусочки вместе в том порядке, в котором мы захотим¹⁵.

Эта поэтичность, предлагающая сама себя в качестве стимула для интерпретации, коренится в нарративном устройстве фильмов Киаростами. Еще структуралисты, отталкиваясь от формалистской оппозиции фабулы и сюжета, понимали нарратив как практику соотношения между глубинным уровнем организации событийности (уровень исто-

14. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 37.

15. Lessons with Kiarostami. Р. 20.

рии) и его «конкретной» реализацией в нарративе (уровень дискурса). В то время как «история» остается максимально абстрактной, «дискурс» предстает ощутимой, конкретной поверхностью. Нарративы Киаростами оказываются пронизаны самореферентными отсылками, которые сшивают уровень истории с уровнем дискурса и объединяют разные медиальные среды (визуальную, аудиальную, вербальную) в тотальности кинорассказа.

В начале своего путешествия к разрушенному землетрясением поселению персонажи фильма «И жизнь продолжается» останавливаются на обочине дороги, и отец наблюдает за тем, как его сын уходит в поле справить физиологические потребности. Субъективная камера показывает нам мальчика, стеснительно прячущегося за тонким деревцем, не способным скрыть его от улыбающегося отца, который наблюдает за ним из-за полуоткрытого окна автомобиля. Спустя некоторое время отец и сам отправляется в рощу и слышит, как за деревьями кричит младенец. Плотно растущие деревья не дают увидеть ребенка, и отец идет на голос, пока не находит младенца в качающемся гамаке, растянутом между двух голо-серых стволов. Эти казалось бы «случайные происшествия» в контексте всего фильма обрастают смысловым и символическим подтекстом. Приближаясь к Кокеру, отец расспрашивает встречающихся им на пути детей о том, как им удалось спастись во время землетрясения. Одна из девочек рассказывает, что ее спасло то, что она оказалась зажата между двумя упавшими стволами деревьев, а мальчик — то, что он громко кричал. «Наполненность» (*prégnance*), которой требуют фильмы Киаростами, связана с рецептивной работой особого рода. Это практика достраивания разных слоев нарратива до смысловой завершенности, в которой даже случайные детали наделяются значением и переходят из функции фона в функцию фигуры. При этом образы требуют интеграции в нарратив, а истории достраиваются за счет визуальных метафор.

В фильме «Вкус вишни» главный персонаж, господин Бадии, ищет себе могильщика и предлагает случайным попутчикам засыпать его землей после самоубийства. Получая очередной отказ и оставаясь один, Бадии смотрит на то, как огромные ковши экскаватора засыпают песком котлован. Мы не узнаем, окажется ли похоронен главный герой, но на протяжении всего фильма будем наблюдать, как его желание отыгрывается на уровне визуальных образов, дублирующих мотив погребения. Эта осцилляция между рас-

сказом и показом, между конкретным визуальным образом и абстрактной историей становится базовой структурно-рецептивной особенностью фильмов Киаростами. Материал фильма, пронизанный повторами и реминисценциями на визуально-нarrативном уровне актуализирует рецептивные механизмы, заставляющие зрителя вглядываться в не-показанное и достраивать нерассказанное.

Конфигурации опыта между пустотой и наполненностью

Чуть выше я говорила о том, что нарративы Киаростами, представляющие собой переклички между видимыми и невидимыми образами, сводятся к особой конфигурации опыта. Эту конфигурацию можно охарактеризовать через метафору «пористости»: материи, обладающей пустотами. В фильмах Киаростами, несмотря на преимущественно линейное развитие событий и доминирующую визуальность, то и дело обнаруживаются пробелы, зияния и лакуны, словно бы приглашающие зрителя к сотворчеству. К тому, чтобы их заполнить.

О проблеме *наполняемости* опыта (*prégnance*) как новой схеме его конфигурации рассуждает и Нанси — но словно бы в совсем ином смысле:

Так выстроилась новая конфигурация опыта: она принесла нам не только изобретение своего рода сверхштатного искусства, но и, главное, то, что может быть названо «новой наполняемостью», если понимать под этим — в точном соответствии с термином — некую форму и силу, которая предваряет и пестует назревшее появление на свет, выплеск в мир определенной схемы опыта, которая принимает очертания на наших глазах¹⁶.

Как все-таки связана репрезентация опыта с проблемой пустоты или наполняемости структур репрезентации и что об этом говорят философия и нарратология?

Пустоты в фильмах Киаростами, в первую очередь, связаны с функционально значимыми для сюжета образами, остающимися за пределами кадра. Невидимая моги-

16. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 11. Перевод изменен.

ла во «Вкусе вишни», скрытая от посторонних глаз старуха в фильме «Нас унесет ветер», вынесенные за пределы взгляда камеры объекты искусства в картине «Копия верна» — все эти примеры лишь подчеркивают значимость пробела в поэтике Киаростами. Пробела, принуждающего не просто обращать свой взгляд на «реальность», производимую его фильмами (как претендует Нанси), но и переключать этот взгляд за рамки кадра, активизируя воображение. Впрочем, пустоты в фильмах иранского режиссера не сводятся к одним лишь отсутствующим кадрам, но коренятся в самой полимедиальной фактуре его фильмов.

Вспоминая о перипетиях съемок и монтажа фильма «Крупный план» (1990), Киаростами подчеркивал то значение, которое для него имела финальная сцена, в которой режиссер Махмальбаф и его двойник Сабзиан едут на мотоцикле, а за ними следует съемочная группа. В этой сцене мы слышим звук очень прерывисто, как если бы микрофон, сопровождающий двух персонажей, оказался неисправен. По воспоминаниям режиссера, эта сцена оказалась полностью смонтирована, нарушая свою минимую документальность, для того, чтобы оставить зрителям возможность домыслить детали разговора, оказавшиеся неуловимыми вследствие технической неисправности:

Я ехал следом в машине, слушал их разговор и понимал, что ничего из того, что они говорят, не подходит для фильма. Проблема была в том, что Махмальбаф знал, что его записывают, а Сабзиан — нет. Это были просто два противоположных монолога, а не диалог, который я мог бы использовать. Фальшивый режиссер был слишком настоящим, а настоящий режиссер был слишком фальшивым. <...> Я не спал всю ночь, думая, как сделать так, чтобы эта последовательность сработала, пока не понял, что решение заключается в том, чтобы создать впечатление, будто микрофон неисправен. Звукорежиссер посмотрел на меня с недоверием, когда я сказал ему, что хочу нарезать запись. Он категорически отказался участвовать в таком безумии, поэтому я сделал это сам. Вы слышите фрагменты лишь выборочно. Все остальное — за гранью понимания. Сегодня я считаю этот момент одним из самых важных в моих фильмах, особенно когда кто-то жалуется, потому что хочет знать, что Махмальбаф и Сабзиан говорили друг другу. Зрителей подтолкнули, заставили задуматься о вещах, выхо-

дящих за рамки фильма. Они хотят знать, что находится за кадром, а это значит, что они должны сами заполнить пробелы¹⁷.

Эта история как нельзя лучше свидетельствует как о важности для Киаростами «сокрытой части» фильма, так и о медиальной функции «пробелов» и «пустот» в его поэтике.

В своих работах литературовед Томас Павел размышляет о неполноте возможного мира. По его мнению, ни один возможный мир не является по-настоящему полным или исчерпывающим. Он утверждает, что сама природа возможных миров подразумевает наличие пробелов, неопределенностей и пустых пространств, которые не могут быть ни презентированы, ни даже представлены.

Незавершенность вымыщенного мира, по Павелу, объясняется, в первую очередь, банальными причинами: «в рамках ограниченного текста невозможно сказать все»¹⁸. Так, мы не знаем, кем является жена персонажа и мама мальчика в фильме «И жизнь продолжается», нам неизвестны причины душевного расстройства Бадии из «Вкуса вишни» и мы не можем наверняка сказать, поженятся ли герои фильма «Сквозь оливы». Однако, продолжает Томас Павел, зачастую современные произведения разворачиваются вокруг неполноты информации, «спрятанные факты не просто оказываются недоступны, но и активно скрываются, или их вовсе не существует»¹⁹. И эта «тематизированная, воплощенная незавершенность» свидетельствует о природе вымысла.

В мирах Киаростами «пористость», лакунарность фактуры его фильмов оказывается не просто тематизированным, но и медиааспецифическим элементом. На медиальном уровне она воплощается в рассогласованности вербальной и визуально-аудиальной инстанций. Теоретики Жан Годро и Франсуа Йост, исследуя работу кинонarrатива в оптике медиачувствительности, пришли к выводу о том, что вербальный и визуальный нарраторы в кино слиты в едином функциональном механизме, позволяющем зрителю воспринимать фильм когерентно. Этот принцип Годро и Йост называли «сговором нарратора и субнarrатора» — то есть приемом, при котором нарратив сплетается из разных медиальных инстанций, работая на создании целостного когни-

17. Lessons with Kiarostami. P. 27–28.

18. Pavel T. Univers de la fiction. P.: Éditions Points, 2017. P. 176.

19. Ibid.

тивного фрейма²⁰. Ярким примером работы этого принципа стал их детальный анализ эпизода из фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941). В этом эпизоде один из внутренних рассказчиков, господин Лиланд, рассказывает журналисту о браке Кейна и Эмили. Во время рассказа господина Лиланда камера плавно переключается с его лица на повествуемый мир, показывая отношения Кейнов в их брачной жизни. За счет этого происходит переключение между двумя уровнями артикуляции в кинонарративе — «монстрацией» и «наARRацией», — а также передача повествовательной функции от вербального рассказчика к аудиовизуальному субнарратору. Несмотря на переключение медиального канала, зритель воспринимает этот эпизод как целостный нарративный фрейм, в котором *показываемый* мир воспринимается как *рассказываемый* (мистером Лиландом).

Следует признать, что ничего подобного не происходит в фильмах Киаростами. Если визуальные метафоры и повторы, как мы увидели выше, организуют связность кино на разных уровнях организации нарратива (на уровне *истории* и *дискурса*), то медиальное сочетание разных инстанций — вербальной, визуальной и аудиальной — зачастую оказывается нарушенной. Так, в «Крупном плане» исчезает звук во время сцены на мотоцикле, а в фильме «Копия верна» камера отворачивается от книги во время ее презентации писателем Джеймсом Миллером²¹.

Томас Павел указывает на то, что возможные миры конструируются нарративной репрезентацией и что эти конструкции обязательно ограничены. Однако их ограниченность стимулирует рецептивные ожидания, проекции и гипотезы в практике интерпретации. Реципиент, сталкиваясь с пустотой в медиарепрезентации Киаростами, волен достраивать мир истории, опираясь на свой собственный опыт. И важнейшим свойством неполноты в мирах Киаростами — неполноты, возникающей из рассогласования нарратора и субнарратора, — оказывается перцептивно-чувственная их составляющая.

В когнитивной нарратологии последних десятилетий развивается так называемый энактивистский подход, исследующий то, каким образом мы не просто пассивно воспри-

20. Gaudreault A., Jost F. *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*. Р.: Armand Colin, 2017.

21. Муравьева Л. *Mise en abyme и медиаэффект в кинонарративе: случай Киаростами* // Кинематография. 2022. № 4. С. 49–60.

нимаем нарративные презентации, но делаем их частью своего опыта, а собственный опыт — частью нарративного восприятия. Каким образом мы актуализируем и воплощаем (*to enact*) нарративы²². Согласно энактивистскому подходу, познание не является исключительно ментальной деятельностью, оно тесно связано с телом и окружающей средой. Согласно этой точке зрения смысл не вытекает исключительно из самого текста, а возникает в результате динамического взаимодействия между телесным опытом читателя, культурным контекстом и самим нарративом. Энактивисты утверждают, что наше понимание нарративов формируется под влиянием наших сенсорно-моторных взаимодействий, эмоций и субъективного опыта, а также нашего культурного и социального бэкграунда. Этот подход восходит к концепции Моники Флудерник, разработавшей эмпирический подход к пониманию нарративной практики²³. Согласно Флудерник, наше понимание и восприятие нарративов сосредоточено на вовлечении реципиента в мир истории за счет переживаемости (*experientiality*) истории. Рецепция нарратива включает в себя сочетание когнитивных и аффективных элементов, которые формируют понимание и эмоциональную реакцию.

Важнейшим стимулом для переживания нарратива оказываются «пустоты», которые зрителю предлагается заполнить самостоятельно. Так, достраивая недостающий образ или фрагмент информации, зритель опирается на свой собственный опыт, всегда окрашенный аффективным измерением, и тем самым глубже переживает («энактивирует») нарративную презентацию. Зачастую Киаростами играет с перцептивной многомерностью этих пустот в своих кинонarrативах. Так, в фильме «Вкус вишни» последний попутчик господина Бадии (таксидермист) обращается к нему с серией вопросов:

Ты что, все надежды потерял? Разве ты ни разу
не смотрел на небо по утрам? Разве ты не хочешь
снова увидеть восход или закат, когда все желтое
и красное? Разве ты не хочешь увидеть луну?
Не хочешь увидеть звезды? Полнолуние ночью —
не хочешь это увидеть? Хочешь закрыть свои глаза?
<...> Люди на другой стороне хотели бы здесь ока-

22. Carracciolo M. The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. B.; Boston: De Gruyter, 2014.

23. Fludernik M. Towards a “Natural” Narratology. L.; N. Y.: Routledge, 1996.

заться, а ты хочешь перебраться на ту сторону. Разве ты не хочешь напиться воды из источника или вымыть свое лицо водой? <...> Ты хочешь отказаться от этого? Хочешь забыть об этом? Хочешь забыть вкус вишни?

Все эти образы, обладающие значительной перцептивной силой и активизирующие разные сенсорные каналы восприятия (зрение, осязание, вкус) медируются за счет одной лишь вербальной инстанции — мы слышим голос таксiderмиста, наблюдая за тем, как автомобиль с персонажами кружит по холмам под Тегераном.

В дальнейшем развитии нарративной последовательности окажется воплощена лишь часть этих образов — а именно визуальных и осязательных. Мы увидим Бадии, смотрящего на закат, мы увидим полную луну, которую закрывают тучи, и капли дождя на его лице. Однако образ «вкуса вишни» останется пустым: он словно бы приглашает зрителя заполнить этот образ своими собственными «следами опыта», своими вкусовыми и визуальными ощущениями. Образ вишни — перцептивный образ, легший в основу названия фильма, — проскальзывает мимо презентации и оказывается воплощен только в сознании зрителя.

Именно в этом и заключается та самая «новая конфигурация опыта»: фильмы Киаростами заставляют зрителя не только смотреть, но и слушать, чувствовать, вдыхать, осязать лакуны, которыми испещрена их поверхность, и заполнять их собственным опытом.

Как мы видим, рассуждения Нанси о «наполняемости» (если мы правильно понимаем его употребление термина «prégnance») наталкивается на «неполноту» медиарепрезентации Киаростами. Объяснить этот парадокс можно, опять же, с помощью пресловутого принципа оптической иллюзии: разницей между восприятием на полюсе рецепции (философ) и на полюсе производства (режиссер). Полнота восприятия феноменов, рождающихся и вызревающих на экране под нашим взглядом, объясняется неполнотой фильмической презентации.

Еще одним важным элементом в истории о монтаже сцены из «Крупного плана» с пропавшим звуком оказывается то, что Киаростами оказывается вовсе не свойственна «анарративность» или «антирепрезентационизм» при создании фильмов. Напротив, он руководствуется нарративным чутьем, позволяющим ему монтировать так, чтобы гармо-

нично соотносить между собой элементы истории. Так, объясняя, почему он не дал целую запись диалога двух режиссеров в фильме «Крупный план», Киаростами ссылается на то, что он хотел избежать дополнительного витка сюжета в финале фильма:

Мы заканчивали продакшн, и, если бы мы оставили неотредактированный диалог, это бы изменило направление фильма. Нarrатив должен был постепенно приближаться к кульминации, а не развиваться. Диалог в том виде, в котором он был произнесен, сделал бы героем Махмальбафа, но я хотел, чтобы в центре нарратива от начала и до конца был именно Сабзиан²⁴.

Это внимание режиссера к деталям, вплетающимся в нарративную логику фильма, его стремление к созданию лакун и приглашение зрителя к сотворчеству не может не свидетельствовать о том, что Киаростами удалось найти способ многоуровневого и мультисенсорного создания «мира истории», который приобретает полноту и завершенность в процессе рецепции,— и осознанно отрефлексировать его.

Таким образом, если мы вернемся к высказыванию Нанси о том, что кино Киаростами — это особый модус, отличающийся от нарратива и грэзы, от сновидения и мифа и предпочитающий им искусство взгляда и принцип реальности, — то мы должны констатировать, что оно располагается скорее в плоскости совмещения всех этих модусов, апеллируя к опыту зрителя, к умению рассмотреть за визуальным паттерном нарративную структуру или интегрировать образ в событийное пространство, к умению *пережить историю* (*to enact the story*), нежели к активизации одного визуального канала восприятия.

Точка зрения vs невидимый нарратор

Впрочем, с пониманием кино как нарративной репрезентации Жан-Люк Нанси не согласен. Нанси утверждает, что вместо репрезентации, основанной на принципе мимесиса, фильмы Нанси предлагают особую практику восприятия, связанную с «мобилизацией взгляда»:

24. Lessons with Kiarostami. P. 27–28.

Кино становится чем-то гораздо большим, чем репрезентация, становится движением реальности. Потребуется еще немало времени, чтобы иллюзия реальности, с которой сразу же связали двусмысленный престиж и обаяние кино — как будто оно попросту довело до крайности старинный миметический инстинкт Запада, — исчезла, по крайней мере в перспективе, из нашего осознания кино — или из его самосознания — и чтобы место ее заняла мобилизация взгляда²⁵.

Что значит «мобилизовать взгляд»? Французский глагол *mobiliser*, используемый Киаростами, обладает (как и в русском языке), помимо милитаристского, значениями «приводить в движение», «активизировать ресурсы», наконец, «делать подвижным». Мобилизовать взгляд — значит, перевести его из неподвижного состояния в состояние подвижности, сделать его не пассивным, но активным. Если классическое кино, развивая идеи Нанси, производило дихотомию «неподвижный взгляд» vs «подвижное изображение», то фильмы Киаростами эту дихотомию нарушают. Фильмы Киаростами *мобилизуют взгляд*, выстраивая дихотомию между «подвижным взглядом» и самой реальностью. Но чем объясняется эта подвижность взгляда?

Нанси считает, что взгляд участвует в сотворении кинематографической реальности, приходя в движение вместе с ней²⁶. Для осуществления этого процесса необходимо принимать во внимание сам фильм как медиум, обеспечивающий сопряжение взгляда и кинореальности в общем движении. Кино запускает процесс мобилизованного взгляда, обращенного к реальности, и вырабатывает новый способ смотреть. Но если и предположить, что оно перестает быть репрезентацией, оно по-прежнему остается медиацией. Кино медирирует реальность, придавая ей те самые черты, которые позволяют взгляду быть мобилизованным и «вступать в движение» совместно с реальностью. Какими способами кино медирирует эту реальность, обращаясь к взгляду?

С точки зрения нарратологии, такой медиацией «взгляда» выступает «точка зрения» (*point of view*), или «фокализация» (*focalization*) — категория, определяемая как «отбор или ограничение повествовательной информации в соответствии с опытом и знаниями рассказчика, персонажей

25. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 42.

26. Там же. С. 27.

или других, более гипотетических сущностей в „мире истории“»²⁷.

Несмотря на то что концепция точки зрения претерпела множество фаз развития, в целом популяризированное трехчастное деление фокализации на «внешнюю», «внутреннюю» и «нулевую» имело колоссальное значение для развития, в том числе и кинонарратологии. Кинонарратология, впрочем, пошла дальше разделения точки зрения по принципу ввода источника информации²⁸, обратившись к медиачувствительным способам конструирования нарратива. Если в литературе вопрос точки зрения решается путем анализа одного медиума – верbalного (хотя различные нарративные техники могут свидетельствовать о вводе или переключении фокализации), то сложнее этот вопрос решается в кино – «мультимедиальном медиуме»²⁹. Как замечает Ричард Пруст, «„точка зрения“ в кино – это не только метафора, но часто и конкретный факт восприятия, связанный с положением камеры»³⁰.

Базовая структура фильлической точки зрения обычно предполагает монтаж двух кадров. Первый кадр (Эдвард Браниган называет его «*point/glance*» shot) показывает персонажа, который смотрит на что-то за пределами кадра. Второй кадр («*point/object*» shot) показывает объект, снятый примерно из той же точки пространства, которая была представлена в первом кадре. Таким образом первый кадр («*point/glance*») дает зрителю понять, что второй кадр («*point/object*») является визуальной презентацией точки зрения персонажа. Эта базовая структура может варьироваться разными способами³¹.

Помимо двух основных элементов – «*point/glance*» и «*point/object*» – в процессе конструирования кинематографической точки зрения огромную роль играют и иные типы кадров: в особенности «обратный» (*reverse*) и «установочный» (*establishing*) кадр. Обратный кадр – это техника,

27. Niederhoff B. Focalization//The Living Handbook of Narratology/P. Hünn et al. (eds). Hamburg: Hamburg University.

28. Женетт Ж. Указ. соч.

29. Ryan M.-L. Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology//Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology/M.-L. Ryan, J.-N. Thon (eds). Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2014. P. 26.

30. Prust R. C. Op. cit.

31. См.: Branigan E. Point of View in the Cinema. N.Y.: Mouton, 1984, P. 246; Keating P. Point of View (Cinematic)//The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. P. 440–442.

позволяющая связывать диалоги в едином пространстве, показывая попеременно то одного, то другого участника диалога. Нарратолог Питер Ферстратен пишет о «перво-степенном значении обратного кадра», который, начиная с фильма Роберта Монтгомери «Леди в озере» (1946), обладает не только конструктивным, но и эстетическим эффектом³². За счет особой функции «обратного кадра» весь нарратив Монтгомери не выходит за пределы внутренней точки зрения, создавая дополнительный иммерсивный эффект и способствуя развитию нарративной интриги. Устанавливающие же кадры, по мнению Ферстратена, в классическом кино предназначены «для позиционирования персонажей в определенном пространстве. Когда персонажи меняют положение, часто следует повторный установочный кадр, чтобы заново определить пространственные отношения»³³. Эта функция, опять же, может быть нарушена в неклассическом кино.

Киаростами играет с возможностями кадра нарушать, запутывать определенность зрителя в отношении того, с чьей позиции подается информация. Экспериментируя с «пористостью» медиальной структуры своих фильмов, Киаростами неизбежно вовлекает в эстетический эксперимент и категорию точки зрения. Особенно наглядно это проявляется в сценах диалогов между персонажами, которые едут в машине. Попробуем рассмотреть этот принцип на двух примерах из фильма «Вкус вишни».

Первый собеседник главного героя Бадии — случайно встреченный им рабочий со стройки — отказывается говорить с ним и принимать у него деньги. Пространственные отношения между персонажами организованы следующим образом: Бадии сидит в машине, в то время как рабочий находится снаружи. Когда он прячется за строительные ограждения, кадры организованы по принципу классической внутренней фокализации: мы видим чередование *«point/glance»* — лицо сидящего в машине Бадии и *«point/object»* — рабочего, прячущегося на стройке. Диспозиция кадров организована таким образом, что кадры с рабочим всегда сняты субъективной камерой — с позиции Бадии, однако в мизансцене нет ни одного «обратного кадра»: то есть взгляда рабочего внутрь машины. Когда рабочий кричит Бадии, чтобы

32. Verstraten P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009. P. 96–97.

33. Ibid. P. 100.

тот убирался, главный персонаж нервно трогается с места, и мы видим его с позиции кого-то сидящего на соседнем кресле, как если бы рабочий согласился поехать вместе в ним. Но этот кадр не принадлежит рабочему, он словно бы свидетельствует о переключении внутренней фокализации на внешнюю. Однако его «субъективность» (он снят с переднего сиденья, как если бы принадлежал кому-то из персонажей) нарушает принцип классического конструирования внешней фокализации.

Первым собеседником Бадии, доехавшим с ним до его будущей могилы, оказался молодой курдский солдат, испугавшийся просьбы главного героя. Их диалог в машине, нарушая принцип классической «восьмерки», представляет собой чередование двух внутренних фокальных перспектив: мы видим Бадии глазами солдата и, напротив, солдата глазами Бадии. Однако классический монтаж диалога предполагает, помимо обратных кадров, также общий устанавливающий кадр, позволяющий зрителю расположить их в пространстве,— такой кадр мог бы быть сделан с позиции через лобовое стекло или сбоку. Но такой кадр в фильме отсутствует. Комбинирование двух внутренних точек зрения достигает апогея, когда Бадии подвозит солдата к дыре и просит его выйти из машины. Он говорит: «Посмотри! Видишь эту дыру?» И показывает куда-то за пределы кадра. Обратный кадр показывает нам сидящего в машине солдата, отводящего взгляд. Он не видит ямы, как не видим ее и мы. Казалось бы, по логике нарративной стратегии нам должны были предложить в порядке очередности кадр *«point/object»*, увиденный глазами Бадии,— но этого не происходит. Мы не увидим яму ни его глазами, ни глазами его попутчиков. Точка зрения внезапно меняет свое направление и сливается с внешней, фокальной перспективой, показывая нам Бадии как внешнего фокализатора³⁴.

Питер Ферстратен пишет об особой, специфической функции внешней фокализации, позволяющей ей в редких случаях сливаться с визуальным нарратором. Чаще всего функции внешнего фокализатора и нарратора сливаются, когда мы воспринимаем «внутреннюю точку» зрения какого-либо персонажа глазами внешнего наблю-

34. Эти расхождения, связанные с конструированием точки зрения в фильмах Аббаса Киаростами, представляют благодатную почву для изучения с применением знаменитой «теории шва», однако она зачастую подверглась критике с позиций кинонarrатологии.

дателя³⁵. Но кто выступает этим внешним невидимым нарратором?

Вспоминая о съемках «Вкуса вишни», Киаростами подчеркивал ту важность, которой для него обладал тот факт, что он ни разу не разместил Бадии и его попутчиков в одном кадре. По воспоминаниям режиссера, он сам находился в машине попеременно то на сиденье водителя, то на соседнем кресле и сам оттуда вел съемку³⁶. Отсутствие совместного устанавливающего кадра, в котором бы оказался Бадии со своими попутчиками, объясняется тем фактом, что во время съемок такой диспозиции попросту не существовало. Разумеется, если бы этот выбор объяснялся одними лишь техническими условиями съемки, то такой кадр легко можно было бы добавить искусственно, однако Киаростами намеренно этого не делает. И монтажные рассогласования кадров, и необъяснимые скачки точки зрения между внутренней и внешней объясняются присутствием визуального нарратора, обладающего «тотальной» перспективой, но остающегося невидимым. Его ощущимое присутствие в мире истории репрезентируется через целый ряд субъективных кадров, которые не могли бы принадлежать никому, кроме него. Его роль не сводится ни к функции соглядатая, ни к функции «всевидящего ока». Он — рассказчик этой истории, выбирающий, что именно ввести в поле репрезентации, а что оставить невидимым.

Он и сам остается невидимым — впрочем, всего лишь до последних кадров «Вкуса вишни», в которых происходит металептическая трансгрессия и кино показывает нам завершение собственных съемок. Тогда же мы слышим голос Аббаса Киаростами: «Мы записали все звуковые эффекты. Съемка окончена», — и видим его в кадре.

Так в диегезисе фильма оказывается еще один участник «мира истории» — невидимый до поры до времени внутридиегетический нарратор, реализующий функцию съемок этого фильма. Если в большей части кинонarrатива его присутствие распознается по «следам» внутренней точки зрения, не принадлежащей никому из других персонажей, то в finale он «воплощается» в виде режиссера всего фильма. Его присутствие в мире истории наделяет разворачивание кадров тотализующей функцией, но одновремен-

35. Ibid. P. 101–104.

36. Lessons with Kiarostami. P. 95.

но приводит к неустойчивости и колебаниям в зрительском восприятии. Вспомним сцену, в которой Бадии находит мастерскую таксiderмиста и, заглядывая через окно внутрь мастерской, жестами просит выйти его наружу. Мы видим, как камера долго фокусируется на лице Бадии, снятом через стекло, и параллельно слышим голос таксiderмиста, объясняющего ученикам, как нужно препарировать перепелок. В этом эпизоде нет «обратного кадра»: мы не видим мастерскую глазами Бадии. Эту сцену можно воспринимать двояко: либо учитывая, либо не учитывая присутствие в ней «невидимого нарратора». Так, не учитывая его присутствие и когнитивно находясь на уровне внутреннего диегезиса (истории Бадии, или *embedded narrative*), мы воспринимаем сцену в мастерской как внутреннюю точку зрения Бадии. В то же время, учитывая возможность того, что в этой истории присутствует режиссер, и ментально перемещаясь на обрамляющий уровень нарратаива (*embedding narrative*³⁷), мы воспринимаем эту же самую сцену глазами «невидимого нарратора»: то есть режиссера, который долго фокусируется на лице Бадии вместо того, чтобы снять «обратный кадр» и показать нам работу таксiderмиста³⁸. Эти колебания, ловушки и осцилляции обеспечиваются не столько «стихией взгляда» (Ж.-Л. Нанси), сколько нарративной логикой фильма Киаростами.

Возвращаясь к идее Нанси о «мобилизации взгляда», нельзя не отметить, что эта «мобилизация» управляема невидимой инстанцией нарратора, который не просто направляет этот взгляд и позволяет ему реализоваться, но и заставляет его достраивать мир истории до эстетической полноты.

37. См.: Nelles W. Embedding //The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / D. Herman et al (eds). L.: Routledge, 2010. P. 134–135. Pier J. Narrative Levels//The Living Handbook of Narratology. URL: http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Narrative_Levels.html.

38. В целом подобные парадоксы точки зрения в фильмах Киаростами нуждаются в том, чтобы анализировать их и дальше с помощью более нюансированного нарратологического инструментария и с учетом визуальной и аудиовизуальной специфики организации материала: в частности, с привлечением категорий окуляризации и аурикуляризации, однако мы не можем этого сделать в силу ограниченности жанра статьи, «не позволяющей сказать все» по Томасу Павелу.

Mise en abyme: реальное, вымышленное, иллюзия

Финал фильма «Вкус вишни», который я рассмотрела выше, выполнен в технике классической нарративной трансгрессии, или «нарушения пакта репрезентации»³⁹. Обнажение съемок фильма в процессе самого фильма обеспечивается работой метафункциональных фигур, которые обеспечивают переход между разными нарративными уровнями и обиходно понимаются как приемы, подчеркивающие вымышленное измерение нарратива. Однако именно с этим и спорит Нанси:

Несомненно, иллюзионистская тема, вместе со всеми парадоксами репрезентации, все еще присутствует—однако она больше не наделена той функцией, или функциями, какие ей отводились в «фильмах о фильме» (например, в «Американской ночи» Франсуа Трюффо). В противоположность тому, что поначалу, кажется, усмотрели некоторые комментаторы в творчестве Киаростами, эта тема никогда не входит в его замысел. Его не интересует фильм о фильме или фильм в фильме, он не затягивается в водоворот этой рекуррентности [il ne tourne pas autour de la *mise en abyme*.—Л. М.]. Тема обмана у него не ведет ни к чему другому, как к правде, а тема видимостей вводится только затем, чтобы подчеркнуть то, как вместе и сразу мобилизуется взгляд и реальность⁴⁰.

Нанси настаивает на том, что если Киаростами и использует *mise en abyme*, то функции и роль этой фигуры существенно иные. По мнению философа, *mise en abyme* нарушает свой традиционный потенциал, реализованный, в частности, в фильмах французской «новой волны», и вместо создания эффекта иллюзии подчеркивает полюс реальности.

Размышая об этой тенденции, Нанси противопоставляет взгляд и иллюзию, располагая взгляд на полюсе реальности и очевидности, а иллюзию—на стороне вымысла и видимости, обеспечиваемых миметическим потенциалом кино. Но что такое *mise en abyme*?

39. Métalepses: Entorses au pacte de la representation /J. Pier, J.-M. Schaeffer (dir.) P.: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

40. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 42.

Mise en abyme в нарратологии понимается как фигура умножения художественной реальности за счет включения в произведение элементов, коррелирующих по принципу семантического сходства с содержащим их текстом⁴¹. Франко-швейцарский теоретик Люсьен Дэлленбах, одним из первых разработавший типологию различных видов *mise en abyme*, определял эту фигуру как «любой текстовый фрагмент, устанавливающий подобие с содержащим его текстом»⁴². Однако, хоть явление *mise en abyme* и отождествляется с «текстом-в-тексте», оно вместе с тем выходит за его границы. Этим термином обозначается не только конструкция внутреннего удвоения, но также и процесс создания произведения, показанный внутри произведения, и эффект внутреннего зеркала («визуальные метафоры»), и проекция акта рецепции, выведенного в объект вторичной репрезентации. Кроме того, *mise en abyme* может работать и интертекстуально, выстраивая отношения подобия между редупликацией и другим текстом⁴³.

Одной из основных функций *mise en abyme* является проблематизация границ между вымышленным и реальным. Расслоение между «вставной» и «обрамляющей» историей, между «первичной» и «вторичной» репрезентацией обиходно ранжируется по принципу иерархии фикциональных эффектов. Одним из известнейших заблуждений в теории является попытка рассматривать ярусы «текста-в-тексте» по принципу увеличения градуса фикциональности: чем дальше от первичного нарратива — тем вымышленнее. Примерно в этом же духе и воспринимает *mise en abyme* Жан-Люк Нанси, заявляя о том, что этот прием вводит иллюзию, зрелище и обман. Однако это не так, и (мета)фикциональные эффекты *mise en abyme* в нарративе работают иначе. Уже в знаменитой шекспировской «Мышеловке», в которой актеры должны воспроизвести перед новым королем Дании сцену убийства его брата, *mise en abyme* не прибавляет градус фикциональности, но, напротив, обнажает скрытую реальность первичного «мира истории».

41. Муравьева Л. *Mise en abyme* и медиаrefлексия в кинонарративе; *Она же. Mise en abyme: вариации значения*//Новое литературное обозрение. 2023. № 1 (179). С. 133–150.

42. Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. P.: Seuil, 1977.

43. Муравьева Л. *Mise en abyme* в фокусе интертекстуальности//Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 311–328.

Mise en abyme в фильмах Киаростами — одна из самых частотно используемых нарративных фигур. Это и обнаружение съемок фильма, показанных в самом фильме («Вкус вишни», «Крупный план»), и редуплицирующиеся в истории «внутренние зеркала» («Копия верна»), и визуальные метафоры («Вкус вишни», «Ветер унесет нас»). Кроме того, *mise en abyme* у Киаростами выходит за рамки собственно фильма и начинает работать на уровне интертекстуальных перекличек: так, знаменитый «план в зеркале» из фильма «Ветер унесет нас» отсылает к подобному плану в фильме «Репортер», а фильм «Сквозь оливы» показывает съемки предыдущего фильма «Жизнь продолжается», который, в свою очередь, отсылает к картине «Где дом друга?». Почему Киаростами проявляет такое внимание к метафикациональным конструкциям и как он организует отношения между вымыслом и реальностью в своих фильмах?

В основе большинства фильмов Киаростами лежат реальные факты, будь то землетрясение или процесс над делом Сабзиана. Но, как замечает Юсеф Исагпур, без камеры режиссера эти события не только остались бы в плоскости происшествий, *faits divers*, но и приобрели бы иное значение для участников этих событий⁴⁴. Дети из фильма «И жизнь продолжается» не стали бы эмблемой всех детей, пострадавших от землетрясения, а суд над Сабзианом в фильме «Крупный план» мог бы закончиться куда хуже для фиктивного режиссера. Вмешательство кино оказывает влияние на реальность, меняет ход самой истории, подобно тому, как городок Илье под влиянием эпопеи Пруста приобретает имя Илье-Комбрэ.

Сам Киаростами признавал: задача режиссера — аранжировать реальность, собрать из нее букет. «Я как флорист, который не выращивает цветы, а только расставляет их»⁴⁵ — говорил он. Однако, отталкиваясь от реальности для создания кинематографического мира, Киаростами трансформирует эту реальность, оставляя в ней пространство для вымысла и воображения. Модель вымысла по Киаростами: оттолкнувшись от реальности, выбрав в качестве материального носителя пойманный в камеру образ реальности, создать такую вымышленную вселен-

44. Ishaghpour Y. Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami. Belval: Circé, 2007. P. 31.

45. Lessons with Kiarostami. P. 14.

ную, которая бы «достраивала» реальность до необходимой ей полноты, придавала бы миру недостающее ему совершенство.

Mise en abyme для Киаростами — это способ создания эстетической иллюзии: но не иллюзии в смысле иммерсивного погружения в вымышленный мир, а иллюзии как балансировки между иммерсивностью и критической дистанцией.

Как замечает Вернер Вольф, эстетическая иллюзия «состоит из воображаемого и эмоционального погружения в представленный мир и переживания этого мира, похожего на реальную жизнь, но не идентичного ей. В то же время, однако, это впечатление погружения уравновешивается скрытой рациональной дистанцией, обусловленной культурно приобретенным осознанием разницы между репрезентацией и реальностью»⁴⁶. «Эстетическая иллюзия, — продолжает он, — характеризуется амбивалентностью, на которую <...> одновременно в разной степени (увеличивающейся или уменьшающейся) влияют два полюса — полная рациональная дистанция <...> или полное погружение <...> в представляемый мир»⁴⁷. По мнению Вольфа, обычно эстетическая иллюзия располагается ближе к полюсу погружения, нежели к полюсу дистанции, однако именно этот эффект и оказывается нарушен метафикциональными фигурами, в частности *mise en abyme*.

Кажется, что именно этот эффект и интересует Киаростами: амбивалентность между погружением и дистанцией, между реальностью и вымыслом, между жизнью и искусством. Режиссер говорил:

Вы всегда должны помнить, что смотрите фильм. Даже в те моменты, когда все кажется очень реальным, я бы хотел, чтобы по обе стороны экрана мигали две стрелки, чтобы зрители не забывали, что они смотрят фильм, а не реальность. Или фильм, который мы сняли на основе реальности⁴⁸.

Это желание как нельзя лучше объясняет его интерес к *mise en abyme*. *Mise en abyme* для Киаростами — это осцилляция между эстетической иллюзией и выходом из нее.

46. Wolf W. Illusion (Aesthetic)//The Living Handbook of Narratology.

47. Ibidem.

48. Цит. по: Ishaghpoor Y. Op. cit. P. 45.

В итоге противоречие между взглядом и иллюзией, предложенное Нанси, оказывается кажущимся. Как утверждает философ и нарратолог Жан-Мари Шеффер, «кинозритель воспринимает фильм не как нечто, что кто-то ему показывает, а как перцептивный поток, который является его собственным»⁴⁹. В этом смысле и взгляд, и рефлексия над взглядом (включающая в том числе осознание того, что мы смотрим фильм) встраиваются в один перцептивный поток и служат одному и тому же эффекту, который достигается именно за счет того сложного нарративного устройства фильмов Киаростами, который производит колебания между «видимостью» и «очевидностью». Как говорил он сам: «Идеальный вариант – находиться в вечном движении между реальностью и страной грез, между миром и воображением»⁵⁰.

Заключение

Играя со смысловыми полями термина «фильм», Нанси словно бы жонгирует ими, перекатывая значения между «движением» и «пленкой», между кино как симуляцией и кино как особой реальностью. Точно так же, как камера Киаростами, оставаясь неподвижной, соединяет на одной оси движение взгляда и движущуюся реальность, Нанси пытается найти эквивалент в теоретическом языке тем текущим и ускользающим свойствам кино Киаростами, которые с трудом подпадают под классические категории дискурса о кино. Подбирая эквиваленты в языке, Нанси совершает «трансмедиальный переход», перенося кинообразы в пространство языка и наделяя их категориальным значением. Так, перекатывание объектов в кадрах Киаростами приводит к рефлексии о «перекатывании значений», а неполнота презентации – к мыслям о полноте восприятия.

Но ни одна медиация не может быть абсолютно прозрачной и ни один перевод не может обойтись без искаений. Пытаясь перевести феноменальность кино Киаростами в плоскость философского дискурса, Нанси сам себя вгоняет в ловушку. Кино Киаростами настолько явно балансирует и осциллирует, что ни один теоретический дискурс не бу-

49. Schaeffer J.-M. Pourquoi la fiction? P.: Seuil, 1999. P. 301.

50. Lessons with Kiarostami. P. 14.

дет достаточным, чтобы приблизиться к его изоморфному воспроизведению.

Нarrатологический подход предлагает всего лишь еще один альтернативный взгляд на кино Киаростами. Кино, которое, по его собственному замечанию, не служит никакой иной цели кроме как предоставить каждому зрителю максимальную свободу. Как замечал сам режиссер: «Я хочу, чтобы каждый смотрел мои фильмы со своими собственными интерпретациями»⁵¹.

Библиография

- Женетт Ж. Повествовательный дискурс//Он же. Фигуры: В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–280.
- Муравьева Л. *Mise en abyme* в фокусе интертекстуальности//Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 311–328.
- Муравьева Л. *Mise en abyme* и медиафефлексия в кинонарративе: случай Киаростами//Кинема.Science. 2022. № 4. С. 49–60.
- Муравьева Л. *Mise en abyme*: вариации значения//Новое литературное обозрение. 2023. № 1 (179). С. 133–150.
- Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами/Пер. с фр. А. Гараджи. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.
- Погодин И. Психотерапия, фокусированная на переживании//Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2012. № 1. С. 62–75.
- Branigan E. Point of View in the Cinema. N.Y.: Mouton, 1984.
- Carracciolo M. The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. B.; Boston: De Gruyter, 2014.
- Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1978.
- Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. P.: Seuil, 1977.
- Fludernik M. Towards a “Natural” Narratology. L.; N.Y.: Routledge, 1996.
- Gaudreault A., Jost F. Le récit cinématographique: films et séries télévisées. P.: Armand Colin, 2017.
- Ishaghpoor Y. Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami. Belval: Circé, 2007.
- Keating P. Point of View (Cinematic)//The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory/D. Herman et al. (eds). L.: Routledge, 2005. P. 440–442.
- Kozloff S. Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1988.
- Lessons with Kiarostami/P. Cronin (ed.). N.Y.: Sticking Place Books, 2015.
- Métalepses: Entorses au pacte de la représentation/J. Pier, J.-M. Schaeffer (dir.). P.: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.
- Nancy J.-L. L'Evidence du film: Abbas Kiarostami, suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy transcrise par Mojdeh Famili et Téresa Faucon et d'un cahier d'images choisies par Téresa Faucon. Bruxelles: Y. Gevaert, 2001.
- Nelles W. Embedding//The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory/D. Herman et al. (eds). L.: Routledge, 2005. P. 134–136.

51. Ibid. P. 21.

- Niederhoff B. Focalization//The Living Handbook of Narratology/P. Hühn et al. (eds). Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.
- Pavel T. Univers de la fiction. P.: Éditions Points, 2017.
- Pier J. Narrative Levels//The Living Handbook of Narratology/P. Hühn et al. (eds). Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels-revised-version-uploaded-23-april-2014>.
- Prust R. C. The Phenomenology of Film Narration//The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory/D. Herman et al. (eds). L.: Routledge, 2005. P. 425-426.
- Ryan M.-L. Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology//Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology/M.-L. Ryan, J.-N.Thon (eds). Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2014. P. 25-49.
- Schaeffer J.-M. Pourquoi la fiction? P.: Seuil, 1999.
- Verstraten P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Wolf W. Illusion (Aesthetic)//The Living Handbook of Narratology/P. Hühn et al. (eds). Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic>.

The Invisible Narrator: A Critique of the Opposition of Gaze and Illusion. In Dialogue with Jean-Luc Nancy's "The Evidence of Film"

Larissa Muravieva, Independent researcher, larissa.muravieva@gmail.com.

This article offers a polemical interpretation of Jean-Luc Nancy's philosophical text, "The Evidence of Film: Abbas Kiarostami" (2000), from a narratological perspective. Jean-Luc Nancy posits that Kiarostami's art develops a particular view of cinema as reality, which replaces the view of cinema as illusion. The dichotomy of perception and illusion revolves around not only Kiarostami's experiments with the film medium but also his directorial "new use" of narrative figures traditionally defined within narratology as metafictional (in particular, *mise en abyme*).

Kiarostami's narrative is directly dependent on "invisible" instances in the film medium. First and foremost, this concerns the very organisation of audiovisual material, which is subject to a narrative sequence. Secondly, it is related to a specific way of constructing a point of view, which in Kiarostami's films coincides with the point of view of the 'invisible' intradiegetic narrator. The third aspect of the controversy is related to Nancy's claim that Kiarostami's films are devoid of fiction: there is no *mise en abyme*, which supposedly serves only an illusionist effect. However, the functional potential of the narrative figure *mise en abyme*, which is the basis of most of Kiarostami's films, is much broader: this figure creates an optical trap effect that allows the viewer to oscillate between reality and fiction. By polemicizing with Nancy on the narrative structure of Kiarostami's films, the author tries to show how reflection on the look is actualized in the film narrative and what role "invisible" narrative instances play in this.

Keywords: Jean-Luc Nancy; Abbas Kiarostami; cognitive narratology; film narratology.

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-84-118

References

- Branigan E. *Point of View in the Cinema*, New York, Mouton, 1984.
- Carracciolo M. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2014.
- Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1978.
- Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Fludernik M. *Towards a "Natural" Narratology*, London, New York, Routledge, 1996.
- Gaudreault A., Jost F. *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017.
- Genette G. *Povestvovatel'nyi diskurs* [Discours du récit]. *Figury: V 2 t. [Figures: In 2 vols]*, Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 1998, vol. 2, pp. 60–280.
- Ishaghpour Y. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Belval, Circé, 2007.
- Keating P. *Point of View (Cinematic)*. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (eds D. Herman et al.), London, Routledge, 2005, pp. 440–442.
- Kozloff S. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988.
- Lessons with Kiarostami (ed. P. Cronin), New York, Sticking Place Books, 2015.
- Métalepses: Entorses au pacte de la représentation (dir. J. Pier, J.-M. Schaeffer), Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.
- Murav'eva L. *Mise en abyme i mediarefleksiya v kinonarrative: sluchai Kiarostami* [Mise en abyme and Media Reflexivity in Film Narrative: The Case of Kiarostami]. *Kinema.Science*, 2022, no. 4, pp. 49–60.
- Murav'eva L. *Mise en abyme v fokuse intertekstual'nosti* [Mise en abyme in the Focus of Intertextuality]. *Kritika i semiotika* [Criticism and Semiotics], 2017, no. 1, pp. 311–328.
- Murav'eva L. *Mise en abyme: variatsii znacheniya* [Mise en abyme: Variations of Meaning]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 2023, no. 1 (179), pp. 133–150.
- Nancy J.-L. *L'Evidence du film: Abbas Kiarostami, suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy transcrète par Mojdeh Famili et Téresa Faucon et d'un cahier d'images choisies par Téresa Faucon*, Bruxelles, Y. Gevaert, 2001.
- Nancy J.-L. *Ochevidnost' fil'ma: Abbas Kiarostami* [Eyewitness to the Film: Abbas Kiarostami] (tr. A. Garadzha), Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Gazrazh", 2021.
- Nelles W. *Embedding*. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (eds D. Herman et al.), London, Routledge, 2005, pp. 134–136.
- Niederhoff B. *Focalization*. *The Living Handbook of Narratology* (eds P. Hühn et al.), Hamburg, Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.
- Pavel T. *Univers de la fiction*, Paris, Éditions Points, 2017.
- Pier J. *Narrative Levels*. *The Living Handbook of Narratology* (eds P. Hühn et al.), Hamburg, Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels-revised-version-uploaded-23-april-2014>.
- Pogodin I. *Psikhoterapiya, fokusirovannaya na perezhivanii* [Experience-Focused Psychotherapy]. *Psichologiya. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki* [Psychology. Journal of the Higher School of Economics], 2012, no. 1, pp. 62–75.
- Prust R.C. *The Phenomenology of Film Narration*. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (eds D. Herman et al.), London, Routledge, 2005, P. 425–426.
- Ryan M.-L. *Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology*. *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*

- (eds M.-L. Ryan, J.-N. Thon), Lincoln, London, University of Nebraska Press, 2014, pp. 25–49.
- Schaeffer J.-M. *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999.
- Verstraten P. *Film Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Wolf W. Illusion (Aesthetic). *The Living Handbook of Narratology* (eds P. Hühn et al.), Hamburg, Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic>.

Всматривание как (дис)функциональная оптика: что дает «плохая» видимость?

Мария Грибова

VERSUS

ТОМ 3 №3 2023

119

Мария Грибова. Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Россия, marvlagri@gmail.com.

Видимость, представленность взгляду является своеобразной презумпцией медиума кино. Режиссерские стратегии ее оспаривания работают как с приматом наглядности, которому способна противостоять, например, сила слова; так и с приматом оптической «гладкости», против какового выступает актуализирующая гаптическое восприятие «шероховатость». Однако и в том и в другом случае смотрящий продолжает видеть достаточно отчетливо — будь то монохромный цвет, черный экран или «палимпсестные» текстуры. Рутинная же зрительская практика — в силу тех или иных технических причин (обилие света в окружающем пространстве, копии в низком разрешении, маленькая диагональ дисплея) — способна нарушить или даже разрушить порядок отчетливого видения. Невозможность увидеть, охватывая скользящим взглядом разворачивающееся на экране, вынуждает всматриваться, тем самым модифицируя опыт просмотра. И хотя подобным «плохо видимым» фильмом по причине обозначенных выше условий может стать, пожалуй, любой фильм, в данной статье предполагается сосредоточиться исключительно на интенциональных режиссерских экспериментах. В частности, на экспериментах с намеренным затемнением изображения, минимизацией света в кадре. Такие эксперименты погружают смотрящего в «сумеречную» зону дестабилизированного видения, которое пробуждает не просто телесное восприятие кино, но интерцептивное ощущение собственного зрительского тела.

Ключевые слова: *всматривание; восприятие; слабость зрения; черный экран; кино-ноктюрн.*

« **К**ино смотрят» — рутинное замечание, которое определяет приоритетный способ взаимодействия с этим медиа: вопреки признаваемой синтетической природе, фильм воспринимается, в первую очередь, на зрительном уровне. Эта своеобразная сенсорная монополия неоднократно становилась предметом критики и провоцировала теоретиков на попытки иного картирования киноопыта, в результате чего работа фильма начинала анализироваться в его связи, например, с аудиальной или тактильной перцепцией. Однако видимое — даже в жесте его негации или преодоления — сохраняет собственную силу и влияние. Более того, примат механической наглядности диктует условия не только зримости, но и определенной «гладкости», упрощающей визуальное схватывание: становление кино во многом обусловлено «историей аудиовизуальных технических разработок», до сих пор предполагающей эволюционный характер и опирающейся на логику, которая «сплавляет вместе понятие прогресса и большую четкость аудиовизуального поля»¹.

Стабильность данных условий, со своей стороны, ставит практиков кино перед выбором — принять эту дистанцированную стратегию ясного видения или подвергнуть ее сомнению. Магистральное решение кажется очевидным, и все-таки некоторые режиссеры отвечают на второй вызов, экспериментируя с техническими данными, зрительским восприятием и онтологическими основаниями медиа. Благодаря таким ответам возникают фильмы, нарушающие цельность и различимость образа, — здесь можно вспомнить как режиссеров, которые работали с аналоговыми носителями (от Стэна Брэкеджа до Моны Хатум), так и тех, кто исследует дигитальные практики, вроде Жака Перконтса². Появляются работы, уклоняющиеся от изобразительности, наподобие монохромных опытов Нам Джун Пайка, Тони

1. Beugnet M. Introduction//*Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*/M. Beugnet et al. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 5.

2. Можно составить целый список кино- и видеоисследований режиссеров и художников, обращающихся к подобным стратегиям нарушения репрезентативной нормативности. Однако в рамках текста приходится ограничиваться всего несколькими. В данном случае см., например: «Прелюдия: Собака Звезда Человек» («Prelude: Dog Star Man», 1962, реж. Стэн Брэкедж); «Меры расстояния» («Measures of Distance», 1988, Мона Хатум); «Перед низвержением горы Монблан» («Avant l'effondrement du Mont Blanc», 2020, Жак Перконт).

Конрада или Дерека Джармена³. Наконец, создаются ленты, и вовсе отказывающиеся от видимого, как это происходит у Ги Дебора или Маргерит Дюрас⁴.

Беглый перечень имен и стратегий не дает полноценного представления о работе сопротивления той визуальной, оформленной и без особого труда распознаваемой данности, в которой находит себя кинематографический образ. Однако он позволяет понять, что в субверсивном процессе зачастую остается незатронутой отчетливость зрительского ви́дения: хотя черный экран Дюрас, синее полотно Джармена или «палимпсесты» Хатум ведут за пределы наглядного — к голосу, письму, прикосновению, — сами по себе они остаются легко различимыми, (вы)данными осваивающему их взгляду⁵. И пусть этот взгляд затем увязает в сетке нанесенного поверх изображения текста, отражается гладкой поверхностью синевы, вызывающей резь в глазах, или, наоборот, погружается в глубину черноты, первое столкновение с видимым на экране его не смущает, не заставляет судорожно искать иную, подходящую оптику.

Смущение же, которое способно подорвать силу наглядного, — того видимого, что реализует собственную власть посредством подыгрывания зрительскому схватыванию, — скорее всего, уже знакомо взгляду. Как ни странно, оно не нуждается в режиссерских изобретениях и зачастую возникает благодаря спонтанности повседневности. Так, отчетливое ви́дение легко нарушается техническими сбоями в вариативности их проявлений: не только избыток

3. См., например: «Дзен для пленки» («Zen for film», 1962, реж. Нам Джун Пайк); «Желтые фильмы» («Yellow Movies», 1970-е, Тони Конрад); «Синий» («Blue», 1993, Дерек Джармен). Хотя «Желтые фильмы» представляют собой серию инсталлируемых листов фотобумаги, покрытых эмульсией и обрамленных нарисованными рамками, соотношения сторон которых пропорциональны сторонам классического киноэкрана, и потому в буквальном смысле не являются фильмами, включить их в данный список представляется допустимым, учитывая экспериментальный характер работ Конрада вообще и интенцию этого проекта запечатлеть образование фотографического следа в частности.

4. См., например: «Вопли в пользу де Сада» («Hurlements en faveur de Sade», 1952, реж. Ги Дебор); «Человек с Атлантикой» («L'homme atlantique», 1981, Маргерит Дюрас).

5. Кажется, случай Хатум и других режиссеров, экспериментирующих с цельностью и «чистотой» пленки, должен не соответствовать данному заявлению. Однако важно учитывать, что речь идет именно о «палимпсестах»: пока визуальные формы, скрывающиеся, как у Хатум, под убористой вязью, остаются сложно распознаваемыми, возникающий результат такого наслаждения становится резко зиримым.

света в просмотровом пространстве, но ситуативные блики мешают рассмотреть изображенное на экране; малость его собственной диагонали провоцирует уменьшение деталей, превращая их в неразличимые элементы; низкая четкость копии преобразует фильм в хаос пикселей, не становящихся, однако, самостоятельным объектом интереса смотрящего (как это происходит, например, в глитч-экспериментах). Подобные ситуации препятствуют устремляющемуся к экрану взгляду, сбивают его охватывающее и усваивающее движение. Не позволяя *увидеть*, что именно демонстрируется, сбои побуждают зрителя *всматриваться* в показываемое, в результате чего, помимо видимого, трансформирует-ся и опыт взаимодействия с ним.

Хотя никем не инициируемое стечание обстоятельств представляется преимущественной практикой субверсии доминантного способа смотрения кино, существуют режиссеры, которые намеренно отказываются от отчетливости того, что дано восприятию. Это намерение способно принимать разные формы реализации — будь то тотализация эффекта размытия, какую демонстрируют, например, «Сомнологи» (*«Somniloquies»*, 2017) Люсьена Кастен-Тейлора и Верены Паварель, или фрагментация трудно идентифицируемых объектов, которую предлагает «Чувственный сон» (*«Voluptuous Sleep»*, 2011) Бетси Бромберг, — однако наиболее эффективной кажется стратегия удаления света и погружения видимого во тьму, ставящая под сомнение саму способность смотреть. К экспериментаторам, предпочитающим последний метод, стоит отнести, в первую очередь, Фила Соломона и Скотта Барли — преданных «никтофилов»⁶, чьи бессюжетные работы складываются в серии «кино-ноктюрнов»⁷.

Одновременно существующие и растворяющиеся в кинематографической ночи, фильмы этих режиссеров оказываются «плохо видимыми» и потому не поддающимися

6. В частности, так себя называет Барли. См., например: *Baldassari L. Interview: Scott Barley On His Shadows* // Lo Specchio Scuro. 04.06.2015. URL: <https://specchioscuro.it/interview-scott-barley-on-his-shadows>.

7. «Кино-ноктюрн» — «жанр», теоретизируемый Скоттом Макдональдом и связываемый им с соответствующими традициями в музыке и живописи. В качестве примеров Макдональд приводит, помимо фильмов Соломона, работы Питера Хэттона, Лауры Ваддингтон, Чик Страндт, Ребекки Мейерс и уже упомянутой Бромберг. Подробнее о «жанре» см.: *MacDonald S. Gardens of the Moon: The Modern Cine-Nocturne* // *Technology and the Garden*/K.I. Helpman, M.G. Lee (eds). Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2014. P. 201–229; *Idem. Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

различающему взору. Они не лишены освещенных участков, но их число минимизировано, благодаря чему создается смутное пространство видения, побуждающее зрителя напряженно глядываться в сгущающуюся на экране темноту, сквозь которую объекты могут лишь едва пропасть. Слабое мерцание, которое выводит предметы из толщи мрака, препятствует привычным отношениям с черным экраном, «универсальность и аффективная сила» которого обязана способности «охватывать как поверхность, так и пространство»⁸: оно мешает беспечному скольжению взгляда и в то же время воспрещает проникновение в глубину, из-за чего смотрящему остается только озадаченно сосредоточиваться в попытке рассмотреть содержимое.

Будто бы ставя своей целью вернуть значение *obscuritas* в кинематографическую *camera obscura*, работы Барли и Соломона оспаривают опирающуюся на фотографический исток идею, согласно которой свет является одной из ключевых эссенциальных моделей кино. Начавшая утверждаться еще в 1920-е, когда Абел Ганс синонимизировал кино с «музыкой света»⁹, Луи Деллюк писал об «алгебре света»¹⁰, а Риччотто Канудо и вовсе призывал освободить «интенсивность» света от рабства «репрезентации человеческих фигур»¹¹, эта идея сохранила свою силу и впоследствии. Так, во второй половине века она равно привлекала внимание представителей визионерского авангарда и структурного кино: при всех различиях в подходах Стэна Брекеджа и Петера Кубелки невозможно не отметить определенное сходство их представлений кино в качестве «ритмизованного света»¹² и «учащенной проекции световых импульсов»¹³. И даже констатируемая тенденция затемнения (в том числе ориентированных на массовую аудиторию) фильмов XXI века обратным образом свидетельствует о примате преж-

8. Misek R. The Black Screen//Indefinite Visions. P. 38.

9. Ганс А. Время изображения пришло!//Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911–1933/Сост., пер. с фр. М. Б. Ямпольского, под общ. ред. С. И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 78.

10. Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые вехи, 1924. С. 40.

11. Canudo R. Reflections on the Seventh Art//French Film Theory and Criticism: A History: Anthology. 1907–1939. Vol. 1: 1907–1929/R. Abel (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1988. P. 297.

12. Suranjan G. All That is Light: Stan Brakhage on Film//British Film Institute. 12.01.2023. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/all-that-light-stan-brakhage-film>.

13. Кубелка П., Мекас Й. Люди пока что – дети//Сеанс. 28.09.2018. URL: <https://seance.ru/articles/mekas-kubelka-talk>.

ней логики: «Кажется, в современном голливудском кино и в целом в глобальной нуарификации кино, восходящая темнота — это темнота, подчиненная свету в целях управления вниманием с намерением увековечения капитала»¹⁴.

Подобная вера в свет должна была бы спровоцировать интерес к противоположному положению тьмы, однако эстетические и онтологические перспективы последней редко становились прицельным объектом теоретических исследований. Если на затемнение видимого и обращали внимание, то им чаще всего становилась тень — бесспорно, обладающая метафорическим потенциалом для противопоставления сиянию и все-таки несамостоятельная, побочко продуцируемая работой собственного оппонента. Своебразное пренебрежение к темноте допустимо объяснить тем, что она — в своей автономии абсолютного черного — невозможна в экранных медиа, «которые либо отражают, либо излучают свет как базис их работы», по причине чего «черный обладает специфическим качеством быть только виртуальным»¹⁵. Вместе с тем стоило бы предположить, что нежелание теоретиков обращаться к демонстрируемому в кино мраку в его коррелирующей связи с окружающей чернотой экзегетического пространства просмотра есть результат особой силы влияния: «Красный — это цвет. Темнота — это состояние»¹⁶, «Черный — не совсем объект, но он представляет собой предел опыта»¹⁷. Наконец, можно было бы сказать, что тьма в ее кантовском статусе *nihil privativum*, отсутствия света¹⁸, является столь же вторичной, как и тень, — не обладая притом приоритетом синхронности, позволяющим выступать в антиномическом сопротивлении, — а потому не требует обособленного рассмотрения.

14. Brown W. Tachyon, Tactility, Drawing and Withdrawing: Cinema at the Speed of Darkness//Panoptikum. 2021. Vol. 26. P. 35.

15. Cubitt S. The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies From Prints to Pixels. Cambridge, MA; L.: MIT Press, 2014. P. 21.

16. Elcott N.M. Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media. Chicago: University of Chicago Press, 2019. P. 3.

17. Cubitt S. Op. cit. P. 42.

18. Стоит отметить, что в «Критике чистого разума» примером *nihil privativum* выступает тень. Однако трудно допустить, чтобы под тенью здесь подразумевалось привычное оптическое явление, представляющее собой лишь отдельный, менее освещенный участок пространства. «Понятие об отсутствии предмета» требует, чтобы тенью обозначалась тотальная редукция света, которая предполагает наступление темноты. И действительно, несколькими строками ниже тень получает название тьмы. См.: Кант И. Критика чистого разума//Соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Мысль, 1964. С. 334.

Несмотря на наличие собственной аргументации у каждого из перечисленных положений, сложно принять их в качестве реальных факторов отсутствия теоретического увлечения. Причина этого — обратная сторона самих же утверждений. Так, невозможность (ре)презентации темноты в кино является лишь частным случаем недостижимости ее в действительности:

Технически черный цвет — то, что мы бы увидели, не излучайся свет и не отражайся, условие, которое почти невозможно достичь. Даже самый темный углерод выдает немного отражающего сияния, пока его температура не снизится до абсолютного нуля, состояния, которое не может вынести ни один человеческий наблюдатель¹⁹.

Со своей стороны, предельность опыта провоцирует на его нюансировку, стремление к разработке в согласии со специфичностью. Наконец, привативный характер темноты, вопреки его этимологической «отрицательности», подразумевает двойственную природу «ничто», способного превратиться в «нечто»: с одной стороны, кантовская тень есть, по-прежнему, отсутствие света, ничто, способное быть увиденным только до или после него; с другой — она и есть само оставшееся, неявленное и неизвестное до погашения, то, что в своей изначальной скрытости предполагало возможность увидеть свет.

Похоже, в отличие от теоретиков, практики кино учитывают эти оборотные стороны темноты и черноты, используя их для фильмов, нарушающих приоритет ясного, ведающего видения посредством создания таких условий, которые парадоксальным образом провоцируют взгляд интенсифицировать силу сосредоточения. Однако достичь такого сосредоточения взгляд не может: Барли и Соломон, будто бы работая с *nihil privatum* темноты, уже воплощающимся в «нечто», которое дает основание свету, позволяют проявиться видимым сквозь мрак объектам, но не допускают их выхода в сияние иллюзорного узнавания. Напрягающийся взор зрителя влечется к мерцающим предметам, но никогда их не достигает, потому что тьма заволакивает их обратно — обнимающая чернота не работает по принципу каше, она не служит ни зрителю, ни режиссеру, как де-

19. Cubitt S. Op. cit. P. 21.

ляет массовая техника «нуаризации», «используемой, чтобы сузить внимание, усилить контроль, минимизировать мышление»²⁰.

Хотя подобные работы опираются на намеренное затмение, сгущение мрака, они не прибегают к знакомым манипулятивным приемам хорроров, обещающим настороженное зрительское ожидание. Сюжет последних обеспечивает значимость скрытого в темноте, при этом он сам же разоблачает сокрытость — даже если таящееся «зло» не предъявляет себя, демонстрируя в свете конкретные предикативные черты, оно всегда представлено в очевидности пусть абстрактной, но субъектности: я как зритель не знаю, каков таящийся «монстр», но я знаю, что в темноте таится несомненно «монстр». Данная очевидность определяет характер заинтересованности смотрящего — одновременно интенсивной и нестабильной в силу предсказуемости того, что еще должно быть выявлено. «Кино-ноктюрны» же Барли, Соломона и других режиссеров, наоборот, отрицают важность потаенного: утопающее в темноте тонет само по себе, без стремления утаить(ся). Эта ничем не мотивированная и ни к чему не взывающая неважность, за которой не следует никакого представления о перспективах разоблачения, — тьма с равной возможностью охватывает абрис лошади, фигуру человека или контуры корней (как это происходит, например, в фильме «Сон обнял ее дом» (*Sleep Has Her House*, 2017) Барли) и так провоцирует смотрящего попытаться узнать, что же именно он не различает и «плохо» видит.

Вместе с тем «никтофилы» не реализуют и стратегию Филиппа Гранриье — создателя мрачных, опасных пространств, в которых у зрителя не остается возможности сохранить дистанцию. Фильмы последнего режиссера — с их говорящими названиями: «Угрюмый» (*Sombre*, 1998), «Несмотря на ночь» (*Malgré la nuit*, 2015), «Беспокойство» (*Unrest*, 2017) — запирают смотрящего в клаустрофобных зонах, где нет горизонтов, какие позволили бы установить координаты для стабилизирующего ситуацию взгляда. Теряющийся в темноте неопределенного места, взор уступает сенсорную власть телу, которое на тактильном уровне начинает ощущать присутствие там же заточенного жуткого и непредсказуемого кинематографического Другого. Это угрожающее нахождение рядом в определенный момент становится очевидным и восстановливающимся взгляду,

20. Brown W. Op. cit. P. 27.

когда Гранрийе начинает подсвечивать анатомированное тело Другого; однако еще до того оно ясно определяется через звук — дыхания, сопения, шорохов, — уверенно сообщающий, что рядом есть кто-то и этот кто-то непозволительно близок. В свою очередь, Соломон и Барли не заигрывают с преодолением дистанции и не создают условий для замены видения другим способом восприятия — так, в фильмах Соломона «Ноктюрн» (*«Nocturne»*, 1980) и «Псалм I: Запоздалость часа» (*«Psalm I: The Lateness of the Hour»*, 1999) звук вовсе отсутствует, а в работах Барли, если он и не минимизирован, как в «Окраинах» (*«Hinterlands»*, 2016), то чаще всего собирается из шумов дикой природы — ветра, падающей воды, грома, треска ветвей — и электронной музыки, что размыкает пространство и создает пустынь невидимый, но объем. Это приводит к тому, что у Барли даже «Чрево» (*«Womb»*, 2016) — фильм, сосредоточенный на фрагментированном, кажущемся безжизненным теле и потому ассоциирующийся, например, с «Белой эпилепсией» (*«White Epilepsy»*, 2012) Гранрийе, — не провоцирует тактильный отклик у зрителя, беззвучно модифицируя сложно различимое туловище в столь же трудно схватываемые складки и напластования голого «ландшафта».

Неуловимая прорисовка и обратное рассеивание объектов в «кино-ноктюнах», таким образом, определяет специфику зрительской встречи с фильмами. В предлагаемой здесь ситуации «плохой» видимости — которая, что важно, становится давлеющей самой по себе, — смотрящий не может ориентироваться на сюжет, актуализировать рефлексию последовательно развивающейся истории; но равно он не способен и поддаться аффективному проживанию воздействия визуальных и аудиальных сил кино. На смену отчетливому, дифференциирующему видению приходит напрасное, но от того не менее сосредоточенное всматривание, напряжение которого мешает погрузиться в предлагаемое лентой пространство, зато становится приоритетным и самостоятельным ощущением.

Это ощущение — реакция на не стабилизирующиеся или и вовсе не достигающие конкретики различимости изображения, которые сменяют друг друга в режиме появления и исчезновения во тьме. Их осциллирующее движение напоминает о «каждомостях», феноменальное «парение» которых призывал не останавливать интенциональным схватыванием Марк Ришир. Доступ к такому «архаическому» уровню феноменальности, по его мнению, предоставляя-

ется гиперболическим ёпохή, способным приостановить не только влияние естественной установки, но и «застать врасплох в том числе и сами явления и являющееся (то есть сами интенциональные структуры)»²¹. В результате обращения к нему и возникает иная оптика, открывающая многообразие и непредсказуемость феноменального мира: «вместо того чтобы сразу же распознать в проплывающем облаке привидевшуюся нам фигуру дракона, нужно позволить облаку парить как ничему кроме облака, вместе с мерцанием в нем других форм и других композиций»²².

«Кажимости» мимолетны, изменчивы, и к подобной темпоральной характеристике взывают временно просвечивающие сквозь темноту силуэты, а вслед за ними — и ощущение всматривания: пусть само оно достаточно легко и отчетливо распознается, оно не обладает долгосрочностью испытывания — напрягающийся взгляд способен привыкать и к расстилающейся перед ним черноте, и к самому напряжению. Однако этого недолгого времени (которое, разумеется, невозможно исчислить универсально и количественно) достаточно для переориентации зрительского внимания с «плохо видимого» фильма на собственную телесность, которая вдруг становится заметной через давление в глазном яблоке, натяжение век. И хотя уже обнаруживающаяся явственность мешала ассоциации всматривания с предстоянием перед мерцанием неопределенных и не адресующих ни к чему иному, кроме себя, «кажимостей», именно данная переориентация-на-себя как перципирующего характеризует радикальное отличие двух способов взаимодействия с живой феноменальностью.

Здесь выдает себя череда парадоксов: на те секунды, что зритель «отворачивается» от экрана, — который благодаря скучной зримости представляемого заставляет этого смотрящего на себя пристально смотреть, — он погружается в собственное тело, к чему фильм, на экране так или иначе разворачивающийся, не взвывает. То внутреннее чувство усиления сосредоточения взгляда, связанное с физическим ощущением напряжения глаз, провоцирует интенсификацию инteroцептивного возбуждения зрительского тела, которое оказывается не идентично телесному восприятию

21. Ришир М. Елохή, мерцание и редукция в феноменологии// (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами /Сост. С. А. Шохова, А. В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 215.

22. Там же. С. 223.

кино (как происходит, например, при столкновении с работами Гранрийе). В процессе переориентации, происходящей на фоне запускаемой фильмом блокировки охватывающего взора, не тело становится видящим, но взгляд — отелесенным. Так подрывается не только универсализированная теорией (или лучше, теориями — психоаналитической, «базового кинематографического аппарата») «привычная» практика просмотра «конвенциональных» фильмов, которые пассивируют зрителя, вводя его в предустановленный скопический режим; но и дестабилизируется кинофеноменологическая перспектива отношений между смотрящим и тем, (на) что он смотрит, — отношений, основанных на аналогии, обратимости и обоюдности, обрисовывающих интерсубъективное поле взаимодействия.

Ситуация же всматривания задает иной порядок: взгляд зрителя направляется, пытается интенсифицироваться, но не реализует намерения, потому что видимое, которое должно показываться фильмом, уходит вглубь почти неразличимого. Взор упирается в экран, — в эту поверхность не случающегося примыкания — в результате чего возникает разрыв, не позволяющий первому уверенно скользить или проникать и побуждающий его обращаться к собственным телесным предпосылкам. Так, кино — что важно, тщетно — активизирует зрителя, чтобы через упомянутый разрыв невозможности схватывания учредить дистанцию и предотвратить установление фиктивной идентификации или поиск метафорической идентичности опытной сборки.

Одновременно «отторгающееся» от просмотра и «пробуждающееся» благодаря всматриванию, тело зрителя становится привилегированной точкой в неидентифицируемом из-за помех видения пространстве. В таком статусе оно превращается в своеобразный «нулевой километр», какой не маркирует проведение границы между мной и фильмом, но иначе картирует наши отношения. В подобных отношениях кино перестает равно мыслиться как ограниченный мир, сдерживаемый «рамкой», и как окружающая зрителя среда, видная в «окне», но благодаря провоцируемому извне интероцептивному опыту²³ смотрящего превращается

23. В данном случае предпочтительно говорить именно об интероцепции, поскольку описываемые ощущения отчетливы и пространственно локализуемы, что позволяет выделять их из поля «висцерального», зачастую характеризующегося через представления о единстве и/или смутности, доступ

в сферу — автономную, дистанцированную и вместе с тем разомкнутую навстречу смотрящему — не имеющему права в ней расположиться, но способному разместиться у входа, чтобы вдруг испытать самого себя.

В результате эта (дис)функциональная процедура не разрушает описанную выше сенсорную монополию смотрения, не изменяет ключевой канал восприятия — ибо глаза, а вслед за ними и взгляд, адаптируются к просмотровым условиям и оптике всматривания, — но она открывает зрителя самому же себе в качестве проживающего в теле, предстоящим перед обособленно существующим кино, которое не обязано это тело удовлетворять или вовлекать в проживание, у которого нет нужды идентифицироваться с человеческой телесной схемой и о котором в итоге можно ничего не узнавать.

Библиография

- Ганс А. Время изображения пришло!//Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911–1933//Сост., пер. с фр. М. Б. Ямпольского, под общ. ред. С. И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 78–87.
- Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые вехи, 1924.
- Кант И. Критика чистого разума//Соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Мысль, 1964.
- Кубелка П., Мекас Й. Люди пока что — дети//Сеанс. 28.09.2018. URL: <https://seance.ru/articles/mekas-kubelka-talk>.
- Ришар М. Елохј, мерцание и редукция в феноменологии//Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами//Сост. С. А. Шоплухова, А. В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 209–226.
- Baldassari L. Interview: Scott Barley On His Shadows//Lo Specchio Scuro. 04.06.2015. URL: <https://specchioscuro.it/interview-scott-barley-on-his-shadows>.
- Barker J.M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Beugnet M. Introduction//*Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*/M. Beugnet et al. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press. P. 1–13.
- Brown W. Tachyons, Tactility, Drawing and Withdrawing: Cinema at the Speed of Darkness//Panoptikum. 2021. Vol. 26. P. 19–38.
- Canudo R. Reflections on the Seventh Art//French Film Theory and Criticism: A History: Anthology. 1907–1939. Vol. 1: 1907–1929/R. Abel (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1988. P. 291–303.
- Cubitt S. *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies From Prints to Pixels*. Cambridge, MA; L.: MIT Press, 2014.
- Elcott N.M. *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

к чему, например, Дженинджер Баркер ищет через темпоральную составляющую. См. подробнее: Barker J.M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.

- MacDonald S. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- MacDonald S. *Gardens of the Moon: The Modern Cine-Nocturne//Technology and the Garden*/K.I. Helphand, M.G. Lee (eds). Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2014. P. 201-229.
- Misek R. *The Black Screen//Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*/M. Beugnet et al. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press. P. 38-52.
- Suranjan G. *All That is Light: Stan Brakhage on Film//British Film Institute*. 12.01.2023. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/all-that-light-stan-brakhage-film>.

Peering-into as (Dys)Functional Optics: What Gives “Poor” Visibility?

Maria Gribova. Saint Petersburg State University (SPbU), Russia, marvlagri@gmail.com.

Visibility, as a cornerstone of the cinematic medium, often goes unquestioned. Directors employ strategies to resist the primacy of visibility and the dominance of optical “smoothness,” often introducing “roughness” that actualizes haptic perception. Nevertheless, in both scenarios, viewers typically maintain a relatively clear vision, whether confronted with monochrome color, a black screen, or “palimpsest” textures. Conversely, routine viewing experiences, driven by various technical factors—such as an excess of ambient light, low-resolution copies, or a small display diagonal—can disrupt or even obliterate the coherence of clear vision. The inability to casually see what unfolds on the screen necessitates a more focused gaze, thereby altering the viewing experience. Although any film can fall into the category of “poorly visible”, this article exclusively delves into intentional cinematic experiments. In particular, it considers films with dimming of images, minimizing the light in frames. These experiments immerse viewers in a “twilight” realm of destabilized vision, evoking not only a bodily engagement with cinema but also an interoceptive awareness of the viewer’s own body.

Keywords: *peering-into; perception; vision impairment; black screen; cine-nocturne.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-119-133

References

- Baldassari L. Interview: Scott Barley On His Shadows. *Lo Specchio Scuro*, June 4, 2015. URL: <https://specchioscuro.it/interview-scott-barley-on-his-shadows>.
- Barker J.M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Beugnet M. Introduction. *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* (eds M. Beugnet et al.), Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 1-13.
- Brown W. Tachyons, Tactility, Drawing and Withdrawing: Cinema at the Speed of Darkness. *Panoptikum*, 2021, vol. 26, pp. 19-38.
- Canudo R. Reflections on the Seventh Art. *French Film Theory and Criticism: A History: Anthology. 1907-1939*, vol. 1: 1907-1929 (ed. R. Abel), Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 291-303.
- Cubitt S. *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies From Prints to Pixels*, Cambridge, MA, London, MIT Press, 2014.
- Dellyuk L. *Fotogeniya kino* [Photogeny of Cinema], Moscow, Novye vekhi, 1924.

- Elcott N.M. *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
- Gans A. Vremya izobrazheniya prishlo! *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoe kino: 1911–1933* (comp. and tr. M. B. Yampol'skii, ed. S. I. Yutkevich), Moscow, Iskusstvo, 1988, pp. 78–87.
- Kant I. Kritika chistogo razuma [Kritik der reinen Vernunft]. *Sochineniya: V 6 t. [Works: In 6 vols]*, vol. 3, Moscow, Mysl', 1964.
- Kubelka P., Mekas J. Lyudi poka chto – deti [Humans are Still Children]. *Seans [Seance]*, September 28, 2018. URL: <https://seance.ru/articles/mekas-kubelka-talk>.
- MacDonald S. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- MacDonald S. Gardens of the Moon: The Modern Cine-Nocturne. *Technology and the Garden* (eds K. I. Helphand, M. G. Lee), Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2014, pp. 201–229.
- Misek R. The Black Screen. *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* (eds M. Beugnet et al.), Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 38–52.
- Rishir M. Епохή, mertsanie i reduktsiya v fenomenologii [Епохή, Flicker, and Reduction in Phenomenology]. *(Post)fenomenologiya: novaya fenomenologiya vo Frantsii i za ee predelami* [(Post)Phenomenology: New Phenomenology in France and Beyond] (comp. S. A. Sholokhova, A. V. Yampol'skaya), Moscow, Akademicheskii proekt, 2014, pp. 209–226.
- Suranjan G. All That is Light: Stan Brakhage on Film. *British Film Institute*, January 12, 2023. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/all-that-light-stan-brakhage-film>.

Место травмы, свидетеля, памяти, или Зачем кино зияющие раны?

Ольга Давыдова

VERSUS

Ольга Давыдова. Факультет свободных искусств и наук,
Санкт-Петербургский государственный университет
(СПбГУ), Россия, ol.davydova@inbox.ru.

Статья посвящена аналитике стратегий репрезентации травматического опыта на примере творчества немецкого режиссера Кристиана Петцольда, одного из ключевых представителей Берлинской школы. Непредставимость и сопротивление любым формам миметического удвоения — один из частых сюжетов рефлексии о травме (Кэти Карут, Джейфри Александер, Томас Эльзессер, Эрик Сантнер). В разговоре о кинематографе это свойство непредставимости оказывается предельно проблематичным: как можно зафиксировать то, что бесконечно сопротивляется превращению в образ? Именно поэтому травма оказывается одним из способов помыслить кино вне оптического, представить кинематограф не как форму, фиксирующую присутствие, но наоборот: как структуру, включающую в себя фигуры отсутствия, умолчания. Сотканный из таких фигур, кинематограф Кристиана Петцольда позволяет переосмысливать классическое — и неоднократно подвергавшееся критике (Жак Рансье) — распределение метафорической власти в поле репрезентации за счет смещения акцентов с драматизации действия на отказ от его воспроизведения в теле кино, с инстанции контролирующего наблюдателя на позицию утверждающего существование свидетеля, с травмы как сингулярного события на травматический опыт как повторяющуюся через рассказывание историю. Манифестация присутствия травмы внутри кинематографической ткани, но вне прямой репрезентации, рассматривается как один из механизмов работы постпамяти (Мария Анна Хирш).

Ключевые слова: Кристиан Петцольд; травма; репрезентация травмы; эллиптический монтаж; наблюдатель; свидетель.

НЕМЕЦКОЕ кино, пожалуй, представляет собой один из наиболее ярких примеров работы с коллективной травмой, коллективной виной и фигурами умолчания. Редкий текст о послевоенном кинематографе ФРГ не содержит размышлений о том, как и почему режиссеры осмысляют прошлое, бесконечно пытаясь ответить на вопрос, как и кем было допущено то, что произошло в середине XX века. Едва ли эта рефлексия, столь очевидная в «новом» и «молодом немецком кино», завершается; скорее, современный кинематограф Германии, представленный в том числе знаменитой Берлинской школой (Томас Арслан, Кристиан Петцольд, Ангела Шанелек, Кристофф Хоххойслер)¹, развивается в рамках все того же диалога с прошлым — с тем самым, которое так утомительно тащить с собой и которое вместе с тем невозможно преодолеть. Фильмы представителей Берлинской школы нередко порождают двойственное и странное ощущение. Это смутное чувство можно описать в терминах тревоги, или беспокойства, или неясного предчувствия, что — каким бы ни был финал фильма — хорошо все равно не будет, потому что в прошлом есть нечто, что преодолеть, разрешить и перешагнуть совершенно невозможно. Прошлое — это место травмы. Именно это слово кажется определяющим для творчества немецкого режиссера Кристиана Петцольда — одного из ключевых представителей Берлинской школы. Его кинематограф — кинематограф травмы. Она может быть личной, семейной, как в фильмах «Призраки», «Йелла» или «Йерихов»; может быть коллективной и даже межпоколенческой, как в фильмах «Внутренняя жестокость», «Барбара», «Транзит» и «Феникс». Каким образом эта травма, никогда не будучи показанной, становится нам доступной?

Понятие «травма», кажется, принадлежит к числу тех, что никогда не утратят своей актуальности. Оно давно перестало быть достоянием исключительно психоаналитического дискурса, прочно обосновалось в исследованиях памяти, стало отправной точкой для отдельной ветви гуманитарного знания (*trauma studies*) и бесконечно воспроизводится как в дискурсе бытовой повседневной психологии («мы травмированы»), так и на территории науки. Концептуальная связка «травма — память» стала общим местом в размышлениях о том, как репрезентирован холокост или, например, опыт

1. Подробнее о Берлинской школе см., например: *Abel M. The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, NY: Camden House, 2013.

расового, гендерного, колониального насилия. Коллективная память, описанная Морисом Хальбваксом² и детализированная в исследованиях Яна и Алейды Ассман³, нередко структурируется через травму — или, если выражаться точнее, именно травма становится одним из поводов для того, чтобы коллективная память проявила себя как феномен, принадлежащий группе людей и способный выступить объектом транс- и интерпоколенческого переноса. Репрезентация травмы всегда так или иначе связана с фигурой отсутствия — будь то отсутствие самого носителя этого опыта, или невозможность говорения, или намеренное умолчание. Еще у Джеки Александера идет речь о том, что травма может рассматриваться в «просвещенческой» и «психоаналитической» перспективах. Первая подразумевает, что, когда люди осознают наличие травматического опыта и собственного переживания по этому поводу, они могут начать вполне осознанно задумываться о причинах, которые к такому переживанию привели, и опять же осознанно стремиться с этими причинами разобраться, вплоть до смены политического строя. Психоаналитическая перспектива, наоборот, настаивает на том, что травматическое переживание всегда вытесняется, и поэтому травматический опыт принципиально непредставим. О нем невозможно говорить, его невозможно представить никаким способом. Можно только свидетельствовать — или же застыть в немоте⁴. Так или иначе, речь идет о том, что нечто выпадает из поля репрезентации, не подлежит миметическому удвоению вследствие избыточности пережитого⁵, не может быть передано через воплощение в образ или эстетические трансформации.

Эта игра — или балансирование — между присутствием и отсутствием является определяющей, когда речь заходит о том, как работает с травмой кинематограф. Очевидно хрестоматийные примеры вроде «Шоа» (1985, реж. Клод Ланцман) строятся в том числе на отказе прямо репрезенти-

2. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.

3. См., например: Ассман А. Забвение истории — одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019; Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.

4. Alexander J. Toward a Theory of Cultural Trauma//J. Alexander et al. Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley, CA: University of California Press, 2004. P. 3–8.

5. Карут К. Травма, время и история//Травма: пункты/Под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561–581.

ровать травматический опыт в визуальном поле. Не менее хрестоматийный «Ночь и туман» (1956, реж. Ален Рене), хоть и содержит канонические изображения холокоста, все равно оперирует фигурой отсутствия. Лишенные людей (как карателей, так и жертв) полуразвалившиеся бараки, жуткий остов медицинского кресла, заросшие травой железно-дорожные пути, ведущие к воротам концлагеря, — все это одновременно маркеры присутствия травмы, элементы «мест памяти»⁶, но вместе с тем и указание на исчезновение, стирание, вытеснение, непредставимость происходившего ужаса. И в фильме Алена Рене, и в работе Клода Ланцмана местом присутствия является голос — в обоих случаях голос (или голоса) выживших, свидетельствующих о прошлом. Как если бы голос мог решить проблему дурного удвоения, преследующую кинематографическое подобие и облекающую кинорепрезентацию на пошлость, жанровую эксплуатацию и тотальную дереализацию опыта выживших.

Впрочем, едва ли голос справляется с этой задачей. В статье «Невыносимый образ» Жак Рансьеर, восстанавливая критику образа как провоцирующего пассивное разглядывание, указывает на как будто бы необходимость «обращения к действию»:

...необходимы <...> образы подлинной реальности или образы, непосредственно переводимые в свою подлинную реальность, чтобы показать нам, что быть просто зрителем, просто рассматривать образы — это нечто дурное. Действие предлагается как единственный ответ на зло образа и виновность зрителя⁷.

Именно «утверждение власти голоса» указывает на то, что образ не способен вместить в себя действительность: «реальное никогда полностью не растворяется в видимом»⁸. Голос, предлагающий свидетельство вместо улики, претендует на то, чтобы быть стратегическим инструментом перераспределения чувственного в ситуации распада установившейся политики репрезентации и ее критики. Но едва ли эта претензия оправдывается:

6. *Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire//Representations*. 1989. Vol. 26. P. 7–24.

7. *Рансье́р Ж. Невыносимый образ//Он же. Эманципированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 86.*

8. Там же. С. 87.

Голос — это вовсе не проявление невидимого, противопоставленного видимой форме образа. Голос сам включен в процесс конструирования образа. Это всегда голос некоего тела, преобразующего одно чувственное событие в другое, стремящегося дать нам «увидеть» то, что видело оно, показать то, что оно нам говорит⁹.

Кинематограф, предлагающий вместо визуальной презентации аудиальное присутствие, остается, по мнению Рансьера, в рамках той же авторитарной логики, в рамках политики презентации, где есть имеющие право говорить и показывать, быть услышанными и показанными, быть воспроизведенными. Стало быть, ни картинка, ни голос не могут быть доминирующими, если мы хотим преодолеть авторитарность политики презентации.

Не стоит ли нам, в таком случае, начать мыслить в категориях отсутствия? Пусть не будет ни звука, ни изображения; пусть мы будем иметь дело с фигурами умолчания, не-показывания, элиминации. Для немецкого кино такой ход вполне привычен. Например, Томас Эльзессер именно в «новом немецком кино» обнаруживает «иную логику презентации, основывающуюся на отсутствии»¹⁰. В своих размышлениях Эльзессер отталкивается от того, каким образом «новое немецкое кино» 1960–1970-х маркирует присутствие евреев; парадоксальным образом это маркирование происходит именно через категорию отсутствия — которое, собственно, и было целью политики гитлеризма:

Отсутствие евреев в фильмах «нового немецкого кино» прежде всего подтверждает, отображает и в этом смысле достоверно фиксирует (во всей его чудовищности) тот факт, что их отсутствие в публичной и частной жизни Западной Германии в 1960-х и 1970-х не было упущено¹¹.

Именно так, как отсутствующее сообщество, евреи становятся не видимыми, не репрезентируемыми, но существующими внутри фигур умолчания, складывающихся в немецком кинематографе.

9. Там же. С. 91.

10. Elsaesser T. The Politics and Poetics of Parapraxis: On Some Problems of Representation in the New German Cinema // Idem. German Cinema: Terror and Trauma. Cultural Memory Since 1945. N.Y.: Routledge, 2014. P. 95.

11. Ibid. P. 99.

Кинематограф Кристиана Петцольда тоже может быть описан как изобилующий лакунами, разрывами, фигурами умолчания, не-показывания — словом, теми элементами, которые так или иначе делают отсутствие заметным и тем самым как будто указывают на его наполненность чем-то, что никак не может преодолеть невозможность быть репрезентированным. Это могут быть разрывы в стабильности и цельности жанровой структуры, как в фильме «Внутренняя безопасность» (2000), который попеременно оборачивается то триллером, то *road movie*, то драмой взросления, обманывая зрительские ожидания и смягчающая жесткость жанровой конструкции. Но и на более локальном, внутрифильмическом уровне кинематограф Петцольда изобилует лакунами и разрывами в ткани самого фильма. Действия героев его фильмов — это почти всегда реакции на новые обстоятельства, которые подкидывает героям жизнь, а точнее — конкретный тип общества. Одно из общих мест в разговоре о творчестве Петцольда — то, что его фильмы «фокусируются на сильных женских персонажах; прослеживают связь между любовью и деньгами; изучают воздействие неолиберального политэкономического режима на жителей Германии»¹². Фильмы Петцольда проблематизируют современное пространство, лишенное стабильности, пребывающее в постоянном движении (отсюда перекресток или транспортная развязка, одна из любимых режиссером локаций) и изменении, требующее от человека активных действий по восстановлению покоя. Социально-экономическая проблематика в фильмах Петцольда почти всегда переплетается с любовной, демонстрируя неразделенность либидинальных потоков в современном неолиберальном мире. Однако, помимо этих выведенных в поле репрезентации сюжетов, всегда есть нечто, стоящее у этих героев за спиной — в прошлом. Это нечто редко проговаривается прямо; чаще всего мы имеем дело только с намеками.

Например, Барбара, героиня одноименного фильма (2012), почему-то вынуждена покинуть престижную берлинскую клинику «Шарите» и начать работать в провинции. За Барбарой следят, с определенной периодичностью к ней приходят крайне неприятные люди, подвергая ее унизительным процедурам обыска в доме и физического досмотра. Сама сцена досмотра спрятана в монтажной склейке; мы видим, как женщина надевает медицинские перчатки

12. Abel M. Op. cit. P. 69.

и предлагает Барбаре пройти в ванную комнату; следующий кадр — Барбара курит в кровати. Вовсе не обязательно знать, что существовали ФРГ и ГДР, что работали сотрудники «Штази» и разделение Германии было очевидно травматичным. Петцольд работает не с фактом, а с состоянием: фильм конструирует напряжение, сопутствующее нахождению под контролирующим и подавляющим взглядом, создает желание вырваться, скинуть диктат тотального контроля, работает с ощущением тревоги и страхом быть обнаруженной и пойманной.

Ханс и Клара, герои фильма «Внутренняя безопасность» (2000), вынуждены скрываться, переезжая с места на место, не имея возможности работать и устроить свою пятнадцатилетнюю dochь Жанну в школу. Очевидно, составная часть их истории — какое-то прошлое, никак не совместимое со спокойной жизнью, о которой они не менее очевидно мечтают и к которой стремятся. Увидев Клару с пистолетом, отслеживая разговоры героев с бывшими друзьями, мы можем догадаться о том, что их прошлое связано с чем-то незаконным и подразумевающим прямую насилиственную интервенцию в социальное пространство. Но нигде в фильме прямо не сказано, что родители Жанны — бывшие члены RAF; это нам подсказывает синопсис и смутные намеки, разбросанные по фильму.

Итак, травма прошлого присутствует в фильмах Петцольда чаще всего в виде намеков — или и вовсе в виде фигур умолчания. А если травма и проявлена (как в фильме «Феникс», где совершенно понятно, что пережила герояня, спасенная из концлагеря; или «Транзит», в котором ясно, от чего бежит герой, мечтающий сесть на пароход в Штаты), то едва ли эта травма становится проговариваемой в каких-то диалогах. И вообще, герои Петцольда очень много и часто молчат, заменяя слова выразительными долгими взглядами, нередко на зрителя и зачастую без обратной монтажной склейки, демонстрирующей объект взгляда. Героини фильма «Призраки» (2005) — две девушки, Нина и Тони, — знакомятся с женщиной, одержимой желанием отыскать свою давно потерянную dochь. Женщина называет приметы — в том числе находящуюся между лопаток родинку в виде сердца; Тони не верит, для нее эта женщина — не в своем уме. А Нина пытается разглядеть в зеркале собственную спину: «Есть там сердце?» И этот вопрос, оперирующий явной метонимией, и ответный молчаливый взгляд Тони на Нину через зеркало обращены, конечно, к зрителю, как будто он

должен увидеть нечто в этом отсутствии следующего кадра, услышать в молчании, ощутить присутствие того, что не может быть преодолено через спасительное миметическое удвоение.

В статье о репрезентации травмы Эрик Сантнер, указывая, как и многие другие, на принципиальную непредставимость травматического опыта, выстраивает своеобразную критику прямого присутствия травмы в повествовании:

Под «нarrативным фетишизмом» я понимаю конструирование и использование нарратива, сознательная или бессознательная цель которого состоит в том, чтобы стереть следы той травмы или утраты, которая, собственно, и дала жизнь этому нарративу. Использование нарратива в качестве фетиша можно противопоставить иному способу символического поведения, которое Фрейд назвал «работой скорби» (*Trauerarbeit*). И нарративный фетишизм, и скорбь являются ответом на утрату, ответом на прошлое, которое отказывается уходить в силу своего травмирующего воздействия. ...Нарративный фетишизм — это способ, с помощью которого неспособность скорбеть или отказ от скорби сюжетно оформляют травматические события; это способ фантазматического развенчания потребности в скорби путем симуляции состояния целостности, которое обычно достигается посредством подмены места и причины утраты. Нарративный фетишизм освобождает человека от необходимости переосмыслить свою идентичность в «посттравматических» условиях; в нарративном фетишизме «пост» отложен на неопределенный срок¹³.

Стратегия Петцольда как раз позволяет избежать фетишизации травмы — и вместе маркировать ее неизбежное присутствие. Однако, чтобы фигура умолчания была не просто молчанием и тишиной (то есть отсутствием), а именно умолчанием, то есть замалчиванием, молчанием о чем-то (то есть присутствием), кино должно это самое присутствие как-то производить. Как это происходит?

Когда речь заходит о разрывах внутри фильма, на ум приходят, пожалуй, две яркие кинематографические стратегии. Первая принадлежит традиции политиче-

13. Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышляя о репрезентации травмы // Травма: пункты. С. 392.

ского модернизма во главе с Жан-Люком Годаром, Жан-Мари Штраубом и Даниэль Юи; вторая связана с именем Робера Бressона и феноменом эллиптического монтажа. Помимо других черт, составляющих так называемый трансцендентальный стиль¹⁴ режиссера, в том числе именно эллипсы в монтаже обеспечивают Бressону возможность транслировать присутствие Бога. Не показывать отношения с ним, но как бы неявно вмонтировать эту непредставимую, неподвластную чувственному схватыванию трансцендентную инстанцию в свои фильмы. Бог у Bressona напрямую никогда и никак не явлен — ни через институции, ни через молитвы — разве что музыка Жан-Батиста Люлли, например, в «Карманнике» (1959) может помочь нам осуществить жест семиотической интерпретации и начать разговор о знаках божественного. Но в целом — Бог не представлен ни в структуре означающих, ни как элемент миметического удвоения; он присутствует разве что в лакунах монтажных склеек, в немом взгляде, обращенном к нему, в лаконизме бressоновских сцен, в том, что на экране остается всегда только то, что важно для передачи идеи, — и никогда не то, что важно для визуализации повествования. Так кино и становится местом присутствия — не показывания, но именно присутствия — божественного. Петцольд тоже использует эллипсы, только место бressоновского божественного у немецкого режиссера отдано травматическому опыту. Страшное всегда скрыто в монтажных склейках и всегда фигурирует через отсутствие — иногда буквальное. Героиня фильма «Вольфсбург» (2003) приезжает к сыну в больницу — ребенку сбила машина. Она проводит с ним некоторое время и решает съездить домой за вещами. Когда она возвращается в больницу, ее ждет пустая палата. Точнее, не палата — а пустота на том месте, где стояла кровать мальчика. Все в палате осталось по-прежнему: медицинские приборы, прикрепленные к потолку конструкции, занавески, мебель — но на месте больничной койки зияет пустота. «Я пытались вам дозвониться», — говорит медсестра, и мать принимается искать телефон в сумке. Монтажная склейка — и мы видим мужчину за рулем автомобиля. Этот монтажный эллипс скрывает то, на что пространство палаты лишь указывает — смерть.

Эллиптический монтаж может быть и не столь буквальным. В начале фильма «Йелла» (2007) мы видим женщину

14. Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. N.Y.: Da Capo Press, 1972.

в поезде; она смотрит в окно, затем молча переодевается и наконец выходит на перрон. Она куда-то направляется, и камера то и дело предлагает зрителю крупный план ее лица с очевидно четко направленным взглядом. Такой взгляд сканирует пространство на предмет опасности, он знает, чего ищет, — потому что обладатель взгляда знает, что может эту опасность представлять. Таким взглядом мы смотрим налево и направо, пересекая проезжую часть. Йелла тоже пересекает улицу, но странных оглядываний не прекращает. Как будто ищет того, кто за ней следит. В финале открывающего фильм эпизода наконец возникает фигура наблюдателя: она персонифицируется в мужчине, который очевидно преследует Йеллу на своем автомобиле. Так к концу эпизода — ретроспективно — эта череда взглядов наконец обретает объяснение, а монтажные склейки внутри эпизода становятся скрывающими то, о чем Йелла знает и чего боится, — но о чем не говорит и не скажет прямо.

«Йелла» начинается с дороги, с путешествия. Вообще, герои фильмов Петцольда нередко пребывают в этом состоянии. Никуда не едут разве что персонажи картин «Феникс» (2014), «Йерихов» (2008) и «Призраки» (2005). Это состояние «нигде», связанное к тому же с поиском дома, нового места, новой — как будто лучшей — идентичности тоже можно описать как своего рода эллипс, пример отсутствия ключевого элемента в структуре жизни. Когда мы в дороге, у нас нет никакого «своего» места; местом нашего «присутствия» становятся воспоминания. Может, именно поэтому ситуация дороги, нахождения нигде лучше всего обнажает как раз эту невозможность встречи с собственной травмой. Герои Петцольда вообще почти всегда находятся «между» — не только в состоянии дороги, но и между разными решениями и разными идентичностями. Они почти всегда хотят быть кем-то другим, — чтобы убежать от прошлого, которого не видно, но оно есть, и поэтому стать кем-то другим не очень получается.

Итак, эллипс как формальный прием позволяет создать внутри фильма пустотность, сконструировать фигуру умолчания, которая самой своей выпуклостью будет свидетельствовать об этой пустоте, и не может быть прочитана в категориях отсутствия. И все же, вопрос о том, как именно производится присутствие, оказывается открытym.

Кэти Карут в своей знаменитой монографии «Невостребованный опыт: травма, нарратив и история» описывает

травму не как укол сингуляриного события, но как структуру повторения, реализуемую в том числе через инстанцию свидетеля — рассказчика о травме. Так свидетельство становится рассказом об опыте и травме другого.

Травма кажется чем-то гораздо большим, чем патология или просто болезнь раненой души: это всегда история о ране, которая вопиет, которая обращается к нам в попытке рассказать нам о реальности или правде, иначе недоступных. Эта правда в своем запоздалом появлении и своей запоздалой адресации не может быть связана только с тем, что известно, но и с тем, что остается неизвестным в самих наших действиях и в нашем языке¹⁵.

Кажется, это напряжение — между опытом моим и опытом Другого, свидетелем которого я являюсь, — в какой-то степени соответствует и напряжению между присутствием и отсутствием в репрезентации, между знанием и незнанием.

То, что передается здесь, — это не просто событие, то есть нечто, что может быть рассказано обычным образом, но неспособность события обрести смысл, стать частью сознания. Чтобы видеть, надо не осознавать. <...> Видимая «буквальность» образа поэту есть не репрезентация события, но сила его непостижимости или сопротивляемости осмысливанию. Образ на самом деле говорит: есть что-то, что ты еще не понял¹⁶.

И далее:

Травма состоит не просто в молчании, окружающем событие. Скорее, это само событие заключается именно в онемении. <...> История, которая мне не принадлежит, есть история молчания. И это молчание не является моей собственностью, но несет в себе историю других¹⁷.

Очевидно, для того чтобы кино — через разрывы и фигуры умолчания — могло быть носителем травматического опыта Другого, оно должно производить фигуру свидетеля, того,

15. Caruth C. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore; L.: Johns Hopkins University Press, 1996. P. 4.

16. Карут К. Указ. соч. С. 565.

17. Там же. С. 578.

кто осуществляет возвращение травматического, превращает сингулярное событие в историю и рассказ.

Фильмы Петцольда не всегда предлагают нам фигуру свидетеля напрямую — воплощенную в персонаже (хотя в актерских дуэтах «Барбары», «Йеллы», «Йерихова» и «Феникса» вполне можно отписать эту роль мужчине); скорее, позиция свидетеля возникает в этих фильмах благодаря вводу инстанции наблюдателя. Здесь, конечно, невозможно не вспомнить, что Кристиан Петцольд учился у Харуна Фароки, для которого проблемы взгляда и насилия, смотрения и контроля, оптики и войны были одними из центральных мотивов творчества. Так, нередко взаимодействие и даже знакомство героев начинается именно с ситуации наблюдения; например, завязка в фильмах «Призраки» и «Драйлебен: что-то лучшее, чем смерть» (2011) связана с тем, что героиня и герой соответственно наблюдают за сценами насилия по отношению к девушкам, которые позже в фильмах станут их партнерками. Появляясь в начале как наблюдатели, невидимые для глаз своих будущих партнерок, герои этих фильмов воплощают фантазию о том, что увиденное может быть рассказано, представляют собой условие для потенциального возвращения травматического. Они не фигурируют как угроза; напротив, они и сами позже оказываются носителями травматического опыта прошлого, нуждающегося в свидетеле для высвечивания собственного присутствия. Наблюдение как визуальный троп у Петцольда часто связывается не с инстанцией контроля (хотя иногда и с ней тоже) или опасности, как в фильме «Йелла», а еще и с возможностью быть увиденным и тем самым не оказаться одному перед лицом травматического переживания.

Частые спутники его фильмов — и здесь сложно вновь не вспомнить Харуна Фароки — сцены, снятые с камер наблюдения (они появляются, например, в фильмах «Внутренняя безопасность», «Драйлебен: что-то лучшее, чем смерть», «Транзит»). Обезличенный наблюдатель — это маркер того, что свидетельство может состояться и опыт может быть передан. Георг, герой фильма «Транзит»¹⁸, бежит из Парижа в Марсель в надежде спастись от близящегося немецкого

18. Фильм снят по мотивам одноименного романа, написанного Анной Зепперс в 1944 году. Этот факт принципиально важен для разговора о том, что кинематограф Петцольда может быть описан как феномен постпамятии — или по меньшей мере как опыт работы с коллективной памятью, о чём пойдет речь чуть позднее.

вторжения (сразу отметим, что, несмотря на очевидные исторические аллюзии, Петцольд лишает фильм визуального сходства с Европой восьмидесятилетней давности, оставаясь в рамках условности, которую так любит; действие происходит в современном городе, в окружении современных машин и вполне современных полицейских). С рюкзаком за спиной он входит в город; закадровый голос сообщает: «Никто не обращал на него внимания, и это было самым ужасным. Ужасно было не то, что они его не замечали — его грязное лицо, его грязную одежду, — самое ужасное было в том, что они вообще его не видели». Как раз на середине этой фразы Петцольд меняет медиа: мы видим черно-белую запись камеры наблюдения, фиксирующей, как Георг разглядывает карту — именно в тот момент, когда думает, что его никто не видит. Эта краткая вставка — амбивалентная игра с тревогой, которая, с одной стороны, усиливает напряжение от опасности нахождения под надзором, а с другой — наоборот, разрешается, потому что даже при отсутствии человеческого агента есть взгляд, утверждающий существование Георга.

Последняя мысль как будто удваивается, когда в конце эпизода к Георгу подбегает девушка — очевидно, она искала его, и тоже его видела (как и камера наблюдения), пока приближалась к нему. Ее касание плеча героя — как будто решение вопроса дистанции, которой всегда отмечен взгляд, как будто более точное и прямое выражение существования. «Я тебя вижу, а значит — ты есть. Я тебя касаюсь, а значит — ты точно существуешь»¹⁹. Но свидетель — это не только тот, кто видит, но и слышит. И если фигура наблюдения как свидетельствования может быть воплощена в обезличенном взгляде, то фигура слышания — в музыке. Пожалуй, самый яркий пример — финал фильма «Феникс» (2014). Позволю себе кратко восстановить сюжет. Главная героиня, Нелли Ленц, попала в концлагерь по доносу собственного мужа. Спасвшись оттуда с обезображенными лицом, она переносит пластическую операцию и просит хирурга вернуть ей то же лицо, что было. Хирург делает все возможное, и Нелли вполне похожа на прежнюю себя. Она находит Йоханнеса, своего мужа, но он ее не узнает и решает, что эта — безумно похожая на его погившую жену — женщина могла бы сыграть

19. Ср.: «Главным визуальным выражением травмы часто оказывается метка на теле, шрам или татуировка» — Хирш М. Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021. С. 128.

ее роль, чтобы получить наследство. Так Нелли оказывается вынуждена играть саму себя. В финале Нелли просит аккомпанировать ей для исполнения песни — той самой, что еще до войны они с мужем часто презентовали публике, — и начинает петь. Только тогда Йоханнес понимает, что все это время он имел дело с той, кого любил и предал. Именно песня становится той точкой, в которой позиции наблюдателя (мужа) и свидетеля ужаса (героини) наконец-то совмещаются. Это точка, в которой травма наконец обнаруживается как открытая, зияющая рана — и голос здесь выполняет функцию утверждения присутствия этой травмы, как будто сшивая воедино разорванные предательством, неверием, нравственной слепотой и неведением памяти ткани.

Итак, я постаралась показать, как работают фигуры умолчания в кинематографе Кристиана Петцольда и как событие травмы становится доступным зрительскому опыту через конструирование внутри фильмов позиции свидетеля (как наблюдающего, так и слышащего происходящее). Но прежде чем подвести итоги, стоит ненадолго вернуться назад, к тому моменту, где разговор о травме возникает в контексте размышлений о возможности интерпоколенческого переноса — как травматического опыта, так и памяти. В конечном итоге апелляция к травме в фильмах немецкого режиссера запускает работу памяти, представляющей собой «действие в настоящем субъекта, который определяет себя посредством ряда идентификаций, осуществляемых поверх временных, пространственных и культурных разрывов»²⁰. И далее: «В акте памятования, как и в акте фантазирования, субъект одновременно и действует, и наблюдает <...>; мы действуем и параллельно наблюдаем за собой, действующими»²¹ — это ли не описание сложной структуры взглядов, колебания между наблюдением и свидетельством, характерных для фильмов Петцольда?

Эти цитаты взяты из программной монографии Марианны Хирш «Поколение постпамяти», где автор подробно описывает разные стратегии межпоколенческого переноса и приводит массу доводов в пользу того, что такой перенос и правда возможен. Чтобы не повторять здесь всю линию аргументов Хирш, отмечу лишь тот, который представляется одним из ключевых в связи с кинематографом, — аргумент о гетеропатическом процессе идентификации, описанном

20. Там же. С. 234.

21. Там же. С. 244–245.

Каждый Сильверман. Ссылаясь на книгу Сильверман «На пороге невидимого мира», Хирш описывает процесс гетеропатической идентификации как способ

...связи «не-я» с «я» без его интериоризации или, говоря ее языком, «вводя „не-я“ в свой резерв памяти». Через «дискурсивно имплантированные воспоминания» один человек может «приобщаться к желаниям, борьбе и страданиям другого». <...> Таким образом, человек может участвовать в том, что Сильверман называет «идентификацией-на-расстоянии» – такой идентификацией, которая не присваивает или интериоризирует другого, но выходит за пределы себя и собственных культурных норм, чтобы соединиться, через замещение, с другим человеком²².

В отличие от знаменитой теории первичной и вторичной идентификации в кино, предложенной Кристианом Метцем, позиция Сильверман обеспечивает зрителю гораздо большую свободу и самостоятельность – более того, Сильверман удается учесть зрительскую инстанцию как способную к самостоятельной, а не провоцируемой кинематографическим аппаратом чувственности. Ключевая для аналитики классического кино оппозиция активности аппарата и пассивности зрителя распадается, причем распадается дважды: и в поле теории, и на территории самого кино в случае фильмов Петцольда, буквально сотканных из точек отсутствия и, следовательно, предъявляющих зрителю массу вопросов взамен предоставления комфортной иллюзии присутствия. Через отказ от миметического удвоения, отказ от прямой презентации, через раны и зияния – в монтаже, в повествовании и в речи – фильмы Петцольда парадоксальным образом манифестируют присутствие травмы, пережитой предыдущим поколением (сам Петцольд, родившийся в 1960 году, принадлежит как раз к тому поколению, которое Хирш называет «поколением постпамяти», и более того, мотивный слой его фильмографии исследователи склонны связывать с его биографией²³), и оказываются примером кинематографа постпамяти.

22. Там же. С. 136.

23. См., например: Fisher J. Christian Petzold. Urbana: University of Illinois Press, 2013.

Библиография

- Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Карут К. Травма, время и история//Травма:пункты/Под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561–581.
- Рансьер Ж. Невыносимый образ//Он же. Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 82–101.
- Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышляя о презентации травмы//Травма:пункты/Под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 389–407.
- Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.
- Хирш М. Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021.
- Abel M. The Counter-Cinema of the Berlin School. Rochester, NY: Camden House, 2013.
- Alexander J. Toward a Theory of Cultural Trauma//J. Alexander et al. Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley, CA: University of California Press, 2004. P. 1–30.
- Caruth C. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore; L.: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Elsaesser T. The Politics and Poetics of Parapraxis: On Some Problems of Representation in the New German Cinema//Idem. German Cinema: Terror and Trauma. Cultural Memory Since 1945. N. Y.: Routledge, 2014. P. 94–114.
- Fisher J. Christian Petzold. Urbana: University of Illinois Press, 2013.
- Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire//Representations. 1989. Vol. 26. P. 7–24.
- Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. N. Y.: Da Capo Press, 1972.

Why Do Cinema Bear Gaping Wounds?

Olga Davydova. Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint-Petersburg State University (SPbU), Russia, ol.davydova@inbox.ru.

This article delves into the analysis of strategies for portraying traumatic experiences, using the works of German director Christian Petzold, a prominent figure in the “Berlin school,” as a case study. The concept of inconceivability and resistance to any form of mimetic duplication is a recurring theme in discussions of trauma. When applied to cinema, this property of unrepresentability becomes particularly challenging: how can one capture something that persistently resists becoming an image? This predicament leads us to view trauma as a means to think about cinema beyond its visual aspects, to present it not merely as a medium for preserving presence but vice versa—as a framework encompassing elements of absence and silence. Christian Petzold’s cinematography, woven from such figures, makes it possible to rethink the classical and repeatedly criticized allocation of metaphorical power in the realm of representation by shifting the emphasis from dramatization of the action to the rejection of its reproduction in the cinema body, from the instance of the controlling observer to the position affirming the existence of the witness, from trauma as a singular event to traumati-

ic experience as a story recurring through storytelling. The manifestation of trauma's presence within the cinematic fabric, yet outside the domain of direct representation, is explored as one of the mechanisms of post-memory, as proposed by Marianne Hirsch.

Keywords: *Christian Petzold; trauma; representation of trauma; elliptical editing; cinematic observation; witness.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-134-151

References

- Abel M. *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY, Camden House, 2013.
- Alexander J. Toward a Theory of Cultural Trauma. *Cultural Trauma and Collective Identity* (J. Alexander et al.), Berkeley, CA, University of California Press, 2004, pp. 1-30.
- Assman A. *Zabvenie istorii – oderzhimost' istoriei* [Oblivion of History – Obsession With History], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
- Assman Ya. *Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory. Writing, Past Memory, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity], Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2004.
- Caruth C. *Travma, vremya i istoriya* [Trauma, Time, and History]. *Travma:punkty* [Trauma:points] (eds S. Ushakin, E. Trubina), Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 561-581.
- Caruth C. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Elsaesser T. The Politics and Poetics of Parapraxis: On Some Problems of Representation in the New German Cinema. *German Cinema: Terror and Trauma. Cultural Memory Since 1945*, New York, Routledge, 2014, pp. 94-114.
- Fisher J. *Christian Petzold*, Urbana, University of Illinois Press, 2013.
- Halbwachs M. *Sotsial'nye ramki pamяти* [Les Cadres sociaux de la mémoire], Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2007.
- Hirsch M. *Pokolenie Postpamyati. Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta* [The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust], Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2021.
- Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 1989, vol. 26, pp. 7-24.
- Rancière J. Nevynosimyi obraz [L'image intolérable;]. *Ehmannsipyrovannyi zritel'* [Le Spectateur émancipé], Nizhnii Novgorod, Krasnaya lastochka, 2018, pp. 82-101.
- Santner E. Istorya po tu storonu printsipa naslazhdeniya: razmyshlyaya o reprezentatsii travmy [History Beyond the Pleasure Principle: Thoughts on the Representation of Trauma], *Travma:punkty* [Trauma:points] (eds S. Ushakin, E. Trubina), Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 389-407.
- Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York, Da Capo Press, 1972.

Любительское кино против нормативности институций: случай Фестиваля невидимого кино

Дарина Поликарпова

VERSUS

Дарина Поликарпова. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Санкт-Петербург, Россия, darinet2711@mail.ru.

Статья посвящена Фестивалю невидимого кино как комплексу кураторских, производственных и зрительских практик. Проект родился в 2019 году и до сих пор реализуется на площадке книжного магазина «Порядок слов» в Санкт-Петербурге. Сравнивая кураторский проект Дариной Поликарповой, Ксении Ильиной и Анастасии Волоховой с ретроспективой «невиданного кино» Брюса Познера и тематизацией «кино аттракционов» после Брайтонской ретроспектины, автор предлагает осмысливать «невидимость» как непреходящее качество фильмов, предполагающих специфические условия производства и просмотра и обладающих определенным набором кинематографических свойств. Гипотеза статьи, таким образом, состоит в том, что невидимое кино способно предложить новый кинематографический диспозитив, для которого режим «невидимости» удерживается в качестве императива. В области производства такие фильмы создаются режиссерами-любителями (автор опирается на анализ любительского кино, предпринятый Лаурой Раскаролли и Патрисией Циммерманн, и на анализ политики видимости у Жака Рансьера), что обуславливает неотделенность времени и пространства кинопроизводства от времени и пространства повседневной жизни и приводит к разрушению существующей профессиональной сепарации сообщества «кинематографистов». Использование любительской техники позволяет определить «невидимое кино» через чувственно различные качества: «любительский экспесс» (Раскаролли), «стерильные движения» (Жан-Франсуа Лиотар), «бездна» (Михаил Брашинский). Любительский характер производства и техники приводит также к тому, что невидимое кино, в отличие от кино видимого, предполагает внимание к фрагментарному и мимолетному, что сближает его с «чистым кино» как стихией свободных становлений. Наконец, если рассматривать невидимое кино как диспозитив, то можно ожидать трансформации отношений между режиссерами, кураторами и зрителями в рамках реформированного фестивального формата. Однако в последней части автор, скорее, делится с читателем сомнением относительно тех возможностей, которые открывает для демонстрации цифровое пространство.

Ключевые слова: *невидимое кино; фестиваль; архив; диспозитив; любительское кино; экспериментальное кино; кураторство; Жак Рансье; Жак-Франсуа Лиотар.*

Введение

В 2005 ГОДУ куратор и архивист Брюс Познер выпустил на DVD собрание ранних фильмов американского авангарда. Его проект, объехавший полмира в виде диковинной ретроспектины, получил название «невиданное кино» (*unseen cinema*). С 2019 года в петербургском книжном магазине «Порядок слов» время от времени проводится «Фестиваль невидимого кино» — андеграундный киносмитр фильмов, для которых, как настаивают кураторки¹, «невидимость» (*invisibility*) является определяющим качеством.

Перспектива сравнения двух не связанных друг с другом проектов возникает потому, что в русском языке прилагательные «невиданное» и «невидимое» настолько похожи по звучанию и написанию, что их легко спутать или намеренно употребить как синонимы. Вместе с тем в свете предстоящего разговора куда важнее подчеркнуть не возникающее здесь паронимическое сходство, а семантическое расхождение, при ближайшем рассмотрении оказывающееся довольно значительным.

Ретроспектива, подготовленная Познером, знакомила зрителей с *невиданными фильмами* — неизвестными примерами экспериментального кино, созданными до того, как американский киноавангард осознал себя в качестве сложенного движения после Второй мировой войны. Таким образом, найденные, отреставрированные, отобранные Познером фильмы в начале XXI века были представлены публике, которая их *еще не* видела, но уже — благодаря сложившемуся за прошедшее время критическому дискурсу — знала, чего от них ожидать. Его ретроспектива устранила историческую несправедливость: кино, по праву претендующее на вхождение в авангардный канон, слишком долго таилось в архивах, хотя вполне достойно того, чтобы стать увиденным. Его *невиданность* — не сущностное качество, а временное состояние, которое мгновенно устраняется самим процессом демонстрации. Задача Познера — приобщить утерянные и по оплошности забытые фильмы к актуализированному

1. Честно будет сразу предупредить читателя, что наравне с киножурналисткой Ксенией Ильиной и режиссеркой Анастасией Волоховой кураторкой Фестиваля невидимого кино долгие годы была и я сама. В 2023 году в состав кураторок вошли также Екатерина Бронникова и Полина Каменецкая.

архиву истории кино и структуре киноинституций, превращая невиданное кино в наконец увиденное².

Изначально цель Фестиваля невидимого кино формулировалась схожим образом. В манифесте и в анонсах новых показов присутствовала идея аналогичной трансформации: «сделать невидимое кино видимым». Но вскоре у нас возникли сомнения в корректности этих формулировок. Знакомство с присланными работами все чаще указывало на то, что «невидимость» — слово, помогающее схватить определяющее для фильмов качество, а не просто маркировать недостаток институционального внимания. Чтобы избежать смысловых повторов, а также — продемонстрировать, что такого рода интуиция возникла давно, позволю себе процитировать фрагмент обзора, написанного мной еще в 2019 году:

Есть подозрение, что «невидимость», в отличие от «невиданности», не переменчива даже в присутствии зрительских глаз. Хоть иногда мы и говорим, что невидимое кино делаем видимым, полнота этого превращения грозила бы фестивалю концептуальным фиаско. Невидимость — это качество, не уничтожаемое ни словом, ни взглядом, позволяющее фильму всегда оставаться несколько чуждым, непроницаемым; хранить потенции невидимости, не расшифровывая себя ни режиссеру, все еще не понимающему, что именно он делает с камерой, ни зрителю, которому в этот раз никто не попытался объяснить, почему это стоило посмотреть³.

Этот фрагмент призван не столько объяснить, сколько поэтизировать невидимость, указывая на своеобразие отношений, которое такого рода кино предлагает режиссеру, зрителе-

2. Подробнее об этом, в том числе о мотивации ранних экспериментаторов, можно прочитать в интервью Познера журналу *Senses of Cinema: Conomos J., Mousoulis B. Unseen Cinema: An Interview with Bruce Posner//Senses of Cinema. 2022. № 21. URL: https://www.sensesofcinema.com/2002/festival-reports/posner.* Как отмечает сам Познер, многие ленты, вошедшие в ретроспективу, хотя и рождались в контексте экспериментального кино (были связаны с американской Лигой кинофотолюбителей, показами Гарри Алана Потамкина), могли осмысляться их создателями не как проекты, сделанные в рамках традиций раннего авангарда, а как продукты любительского экспериментирования, что сближает их с «невидимым кино», которое будет определено далее. Вместе с тем очевидно, что в качестве кураторского проекта начала 2000-х годов «Невиданное кино» утратило коннотации невидимости,valorизировав найденные Познером работы путем вписывания их в авангардный канон.

3. Поликарпова Д. Ты пришел из пустоты во имя красоты//Colta.ru. 24.12.2019. URL: https://www.colta.ru/articles/cinema/23293-festival-nevidimogo-kino.

лю и куратору. Но «невидимое кино» не только организует особое пространство переживаний, где фестиваль обретается как коллективное событие, но и порождает смысловое поле, нуждающееся в более строгой расшифровке. Гипотезу (как фестиваля, так и посвященного ему текста) можно сформулировать так: «невидимость» именует особый диспозитив, регламентирующий положение кино в жизненном пространстве и отношения власти, возникающие в ходе его производства и демонстрации. В каждом из пунктов он отличается от того диспозитива, что предполагается «видимым» кино, а в некоторых—даже намеренно ему противостоит. Характер этих отношений—в которых кинофильму, его создателям, зрителям и кураторам предлагаются новые способы осуществления политической и эстетической субъектности—я далее и попробую определить, стараясь совместить позицию стороннего критика с ангажированной речью куратора, сообщающего не только о фактах, но и о сомнениях, мечтах, нереализованных планах⁴.

Производственные аспекты невидимости

На последнем просмотре Фестиваля невидимого кино (декабрь, 2021) одним из обладателей приза зрительских симпатий стал фильм «Склад» Андрея Фидлера. Его название маркирует пространство, где были сняты все вошедшие в работу кадры—неназванное складское помещение, обладающее собственной персонажной структурой, размеренным ритмом, отчетливым характером места. Большую часть времени камера направлена на одного из работников—мужчину, осуждающего деградацию современного кино, отчасти адресуя насмешки и снимающему его Андрею. Их диалоги перебиваются то панорамой рабочего процесса, то натюрмортом товаров, прихотливо разложенных на широких полках.

4. Стоит оговориться, что «невидимость» в данном случае сближается по смыслу с «контрвизуальностью» — термином, предложенным Николаем Мирзоевым для обозначения практик, организующих «право на взгляд» не как на репрессивную процедуру, а как на механизм освобождения, дарящий «право на реальность» и осуществление собственной субъектности. Впрочем, если у Мирзоева взгляд служил не только буквальным, но и метафорическим измерением социальных отношений, то в нашем случае, поскольку речь идет о кино, «(не)видимость» и «взгляд» в большинстве случаев следует понимать более буквально. Подробнее об этом см. статью: Мирзоев Н. Право на взгляд//Versus. 2021. № 1 (1). С. 214–252.

Использование производственного пространства для создания документального фильма – не большое новаторство. Можно вспомнить левые активистские проекты режиссеров *cinéma vérité*, «Смерть рабочего» Михаэля Главоггера, из российского – «Последний лимузин» Дарьи Хлесткиной или «День шахтера» Андрея Грязева. Режиссеры отправляются в закулисье больших производств как в экспедицию, со стороны рассматривая или вблизи расспрашивая диковинных героев, находящихся в их естественной среде обитания. Но случай Андрея другой: склад для него – не *terra incognita*, куда он приходит в специально отведенные съемочные часы, а место работы, где он регулярно проводит время бок о бок с теми, кого снимает, объединяя тем самым трудовое пространство с творческим.

Я привожу «Склад» как парадигмальный пример именно потому, что здесь эта спаянность двух пространств не остается за кадром, а оказывается предъявленной в самом фильме. Но не стоит мыслить работу Фидлера как исключительный случай: встроенность съемочного процесса в повседневные для авторов маршруты свойственна большинству фестивальных видео. Отказ обособлять съемочное пространство и съемочное время от других пространств и времен экзистирования – одновременно и один из скрытых критериев, помогающих распознать *позитивную невидимость как качество кинопроизводства*, и повод оставить подобные практики в зоне *негативной институциональной невидимости*.

Случай «Склада» хорошо подходит как иллюстрация особого типа «разделения чувственного», характерного для создателей невидимых фильмов. В институциональном дискурсе существует четкое деление авторов кино на «любителей» и «профессионалов», из которых только вторые находятся в зоне видимости, так что позиция режиссера подразумевает весьма четкую профессиональную принадлежность. За очень редким (и оттого резонансным для индустрии⁵) исключением кинематографист, в полном согласии

5. Дополнительный интерес к фильму «Клерки» был вызван тем, что Кевин Смит снимал его в том же магазине, где сам стоял за прилавком. Можно также привести в пример якутского режиссера Дмитрия Давыдова. Разговор о фестивальном успехе его фильма «Пугало» сопровождался постоянным биографическим уточнением, что Давыдов долгое время был не режиссером, а школьным учителем. Что характерно, после институционального признания Давыдов вынужден был оставить основную работу, чтобы таковой一下子 стала режиссура.

с разделением труда, должен быть только кинематографистом. Жак Рансьер неоднократно описывает, как подобная диспозиция была подробно представлена в платоновском «Государстве», где ремесленник должен посвятить себя только ремеслу, не участвуя в политической жизни, потому что не сможет хорошо справляться сразу с двумя занятиями из-за нехватки времени⁶. В этом смысле, продолжает Рансьер, наиболее противоречивой для государственной организации оказалась фигура поэта, который, как раз в силу бытности поэтом, мог через подражательное описание и акт фантазирования становиться и кем-то другим, запутывая установленное распределение ролей⁷. Но в нашем случае фигура режиссера невидимого кино становится еще более противоречивой, поскольку не просто мимикирует под чужое дело, примеряя на себя, как сценический костюм, не вмененную ему позицию, а удерживает два дела и две позиции — он может быть и работником склада, и режиссером, и, что еще более важно, — быть обоими одновременно, в одном и том же пространстве, превращая труд складского рабочего в материал собственного фильма об этом труде.

Такая фигура вносит резонанс сразу в два производственных порядка. Даже если отбросить в сторону очевидные вопросы трудового регламента и допустить, что сама съемка проводится в нерабочее время, кто может гарантировать, что во время работы на складе режиссер не обдумывает будущий фильм, пусть и держит в руках не камеру, а руль погрузочной машины? Перед тем как осуществить съемку, он должен разглядеть в работе склада материал — а значит, быть способным переключать свой взгляд, свою расположность по отношению к месту пребывания с трудовой на творческую. И момент этого переключения, в отличие от фактического занятия, не поддается контролю — разве что в антиутопическом мире, где у руководителя предприятия будет возможность отслеживать направление взгляда и ход мысли своих работников с тем, чтобы подчинить их неотрывному следованию общей для всех цели. Получается, что невидимое кино — найденное, а затем и воплощенное в месте, отведенном для других задач, помогает проявить скрытую индивидуальность взгляда и телесного опыта в том

6. См. например: *Рансьер Ж. Разделяя чувственное*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 14.

7. Там же. С. 15.

пространстве и процессе, которые принято определять как коллективно обезличенные.

Становясь зрителями и путешественниками [или кинематографистами! – Д. П.], они переворачивали разделение чувственного, согласно которому у тех, кто трудится, нет времени гулять где придется и смотреть куда хочется, а у членов коллективного тела нет возможности уделять время формам и знакам индивидуальности⁸.

Но и второй – кинематографический – производственный порядок, санкционирующий разделение труда, предлагающий четкую систему отношений между производящими искусством (кинематографистами) и потребляющими его (зрителями прочих профессий), – оказывается нарушен этим смешением. Можно, конечно, сказать, что в этом нарушении едва ли есть принципиальная новизна, и вновь вспомнить давно существующее деление на «любителей» и «профессионалов». Однако в известных работах на эту тему всегда подчеркивается тесное соседство (хотя и не совпадение) категории *amateur filmmaking* и *home movies*, что обнажает любопытный тезис: капиталистическая логика допускает существование непрофессионального кино только как формы досуга (недаром домашние пленки и вправду составляют большую часть архивов любительских фильмов – с записями праздников, загородных пикников и семейных путешествий).

Но если отказаться от навязанной аффилиации любительского кино с «домашним» контекстом, можно ли сказать, что фигура режиссера-любителя совпадает с фигурой того, кто снимает невидимое кино? Вполне, хотя второе (как будет показано дальше) требует дополнительных уточнений со стороны образной специфики. В слове «любитель» многим видится оттенок пренебрежения. Но помимо не-профессионализма как «недостатка профессионализма», здесь много действительно важных, совсем не уничижительных коннотаций: тесная связь с глаголом «любить» (кино), свобода от профессиональных конвенций в силу их незнания или сознательного нежелания им следовать⁹, стремление не от-

8. Рансье Ж. Эмансирированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 22.

9. Последняя характеристика, впрочем, несколько утопична. В статье Майи Хов, посвященной тому, как на послевоенное любительское кино влияло

делять жизненное пространство и время от того континуума, в котором обитает кино.

Для создателя невидимого кино «любительский» статус – не промежуточное состояние на пути к профессионализации, а осознанное стремление оставаться в зоне, позволяющей ускользать от определенности и эмансипировать себя через вольное совмещение нескольких типов деятельности. Иными словами, режиссер-любитель как режиссер невидимого кино – это тот, кто демонстрирует собственное видение и берет в руки камеру без санкции профессионального предписания. Более того: этому предписанию режиссер невидимого кино с разной степенью открытости противостоит, будучи носителем «истерического дискурса» и подозревая дискурс институционализированного кино («дискурс университета») с его школами, грантами, фестивалями, премиями, прокатом – в купировании желания¹⁰. И это противостояние – важная составляющая этоса режиссера невидимого кино. Он(а) не желает войти в сообщество имеющих «право на взгляд», поддержав тем самым устоявшуюся герметичность профессионального сообщества, – он(а) реализует принцип, по которому такое право имеет каждый. «Право на взгляд утверждает независимость – не индивидуализм или вуайеризм, но претензию на политическую субъективность и коллективность»¹¹.

Какой же, в таком случае, может быть роль Фестиваля невидимого кино? В рансьеровском смысле слова его даже можно назвать политическим, ведь политика начинается, когда

...существа, обреченные пребывать в невидимом
пространстве труда, не оставляющем времени для
других занятий, используют это недостающее вре-

предшествующее ему увлечение любительской фотографией, рассказываеться, как продавцы оборудования для домашних камер выпускали инструкции, в которых объяснялось, как следует снимать в домашних условиях, подразумевая наличие определенного канона даже для этой, казалось бы, предельно индивидуальной практики. Howe M. The Photographic Hangover: Reconsidering the Aesthetics of the Postwar 8mm Home Movie // Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web / L. Rascaroli et al. (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 39–50.

10. Здесь я ссылаюсь на комментарий к концепции Жака Лакана о четырех дискурсах, изложенный здесь: Кудряшов М. Введение в теорию дискурсов Лакана: модель четырех дискурсов // Syg.ma. 14.03.2021. URL: <https://syg.ma/@insolarance-cult/vviedenie-v-tieoriu-diskursov-lakana-modiel-chietyriokh-diskursov>.

11. Мирзоев Н. Указ. соч. С. 216.

мя, чтобы заявить о себе как о соучаствующих в общем мире, чтобы сделать видимым то, чего не было видно¹².

Стоит также добавить, что для такого режиссера Фестиваль невидимого кино выполняет не ту функцию, что обычно закреплена за фестивалями. Вместо того чтобы премировать отдельных авторов и гарантировать единичным фильмам долгую постфестивальную жизнь (то есть обеспечивать возможность перехода к профессионализации из лиминального состояния любительства), наш проект обретает ценность, становясь архивом невидимых фильмов и демонстрируя многообразие очагов невидимого производства, с помощью которого кино может быть высвобождено из профессиональной сегрегации и возвращено неразмеченному жизненному пространству.

Качественный аспект невидимости: плохие движения, любительский эксцесс, бедное кино

Вернемся снова к различию невиданного и невидимого. Хотя оно тщательно выдерживается в области производства, в практике показа отношения этих модальностей более диффузны, и эффект от невиданного может через критическое усилие реализовывать потенциал невидимого. Тому есть хороший пример.

В отличие от ретроспективы Познера, которая так и осталась для теории кино выставкой достижений раннего кинематографа, знаменитая Брайтонская конференция 1978 года, на которой исследователям были представлены фильмы, снятые в первые годы существования кинематографа, поначалу подавалась как презентация невиданного — если и не невиданного никогда, то, по крайней мере, основательно забытого. Но теоретический резонанс, который создал этот показ, определенно был связан не с экзотичностью материала, а с его качествами, внезапно распознанными в режиме коллективного просмотра. Речь идет не о том, что ленты, за которыми с тех пор, благодаря статьям Тома

12. Рансьер Ж. Эманципированный зритель. С. 59.

Ганнинга и Андре Годро¹³, закрепилось название «кино аттракционов», походили по своим качествам на фильмы Фестиваля невидимого кино, а о том, что коллективный просмотр и следующая за ним рефлексия позволили раскрыть в них утвердительный потенциал, противостоящий тем канонам и нормам, которые установились благодаря господствующей норме нарративного фильма и поддерживались десятилетиями благодаря университетскому дискурсу истории кино. Собственно, близость этой аналогии проблемам нашего фестиваля заключается в том, что желание сорвать и показать невидимые фильмы не исчезает чествованием описанного в предыдущем параграфе режима производства. Мы предполагаем, что в выбранных и сохраненных нами фильмах можно будет различить качества, определяющие «невидимость» с точки зрения кино — через специфику запечатленных образов, а не только в контексте противостояния производственным предписаниям.

В таком случае: как же невидимость становится видимой?

В невидимом кино присутствует то, что исследовательница Лаура Раскаролли назвала «любительским экскеском»¹⁴. Это ощущение пронизывающей фильм DIY-ности, непредсказуемости режиссерского поведения, несовершенства техники, неловкости и неуклюжести — все это зрительский глаз различает как неудобства, складки и потертости, заметные там, где фильм должен походить на хорошо выглаженную ткань. Учитывая непричастность к профессиональным институциям, очевидно, что с точки зрения условий производства это кино рождается в *бедности*, но бедность невидимых фильмов не остается за кадром, и из характеристики режиссерского положения превращается в качество образа, становится чувственно различимой. Здесь важно, что бедность определяется не только авторской «неуклюжестью» в процессах съемки и монтажа, но и технической бедностью самого кино, следы которой не ретушируются во имя транспарентности образа, а остаются видимыми. Как режиссеры структурного кино, озабоченные медиальной спецификой, стремились сделать заметной перфора-

13. Подробный рассказ о событиях этой конференции: *Gunning T. Attractions. How They Came Into the World//The Cinema of Attractions Reloaded/W. Strauven (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 31–40.*

14. *Rascaroli L. Working at Home: Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age//Amateur Filmmaking. P. 237.*

цию, пленочное зерно, негатив — так и проводники невидимого кино, вопреки ожиданиям от качественного продукта, делают *low-fi* изъяны частью кинематографического потока. Иными словами, бедность такого кино определяется не лишенностью, а избытком.

Фильм Елика Вишни «У меня в квартире какие-то звуки» снят с бросающимся в глаза хромакеем. В «Старинной волшебной карте сокровищ» Александра Белова актеры-друзья бутафорскую кровь заменяют краской. Глеб Колондо подписывает названия условных локаций фломастером на картонках в «Варум ду ю край Хитлер». Анастасия Тутынина («А ты веришь, что уже весна?», «Предзеркалье») снимает фрагменты своей жизни на под руку попавшиеся камеры, у каждой из которых собственный рисунок цифрового шума и произвольно выставленный баланс белого. «Если мы не отбираем движения, мы соглашаемся на случайность, грязь, смуту, неправильное, небрежное, плохо кадрированное, кривое, пересвещенное»¹⁵. Это фрагмент из программной статьи Жана-Франсуа Лиотара, постулирующей, что не только для самоназванных режиссеров, но и для кино освобождение от диктата институциональной прагматики приходит через бережное сохранение «плохих движений» — ни к чему не ведущих, растратных, бракованных, бесполезных. Часто — не преднамеренных, а иногда — нежелательных, возникающих вопреки режиссерской воле. В нашей кураторской практике был показательный случай. В предыдущем тексте о фестивале я написала, что в уже упомянутом фильме Елика Вишни особые симпатии зрителей заслужила «намеренно идиотическая работа с хромакеем»¹⁶. Но в разговоре с автором оказалось, что комический эффект вовсе не был спланирован, так что для него мой неаккуратный комментарий о профанности спецэффектов, который должен был стать комплиментом, на самом деле прозвучал оскорбительно. Для Елика «бедность» — то, от чего он как автор хотел бы избавиться, но одновременно и то, что силами кино просачивается на экран вопреки режиссерским интенциям.

В статье Михаила Брашинского, описывающей становление и характер американского независимого кино, техническая и производственная бедность образа подается как его важнейшая отличительная черта еще со време-

15. Лиотар Ж.-Ф. L'acnéma // Cineticle. 2020. № 26. URL: <https://cineticle.com/la-cinema-jean-francois-lyotard/>.

16. Поликарпова Д. Указ. соч.

мен институционально зависимых, но творчески свободных фильмов «категории Б»¹⁷. Для последних, впрочем, бедность была не самоцелью, а удобным способом уйти от студийного контроля: они ее не желали, но с азартом принимали возможности, которые она открывала. Для других героев статьи Брашинского – Квентина Тарантино, Стивена Содерберга – бедность оказалась промежуточным состоянием, не благодаря, а вопреки которой продюсерам удалось разглядеть их потенциал для создания кино профессионального, дорогого и сделать им предложение, на которое они с охотой откликнулись. Вспоминая случай с Вишней, я не вижу оснований предполагать, что все режиссеры, отправляющие работы на Фестиваль невидимого кино, чтут свою бедность как источник определяющих их фильмы качеств. Потому для невидимого кино бедность должна пониматься именно как принадлежащая образу, а не как осознанный режиссером прием с прогнозируемым эффектом.

Второе важное качество, отличающее невидимое кино и также тесно связанное с описанным выше режимом его производства – чувствительность к фрагментарности, случайности, незначительности, мимолетности, осколочности. То, что невидимое кино предпочитает двигаться обходными путями, избегая специально подготовленных для его появления часов и площадок, приводит к тому, что его наполнением становятся какие угодно события. С точки зрения привычной прагматики их сингулярность, опять же, по-лиотаровски плоха, поскольку не ведет фильм к завершению. Видео Урсулы Гондыревой «Терпеть» и «Гражданин небесный, полицейский земной» Насти Лапши – короткий монтаж уличных наблюдений: людей, стоящих в очередях, танцующих на площади, едущих в метро, движения поездов, птиц, собак, заоконных огней, поз, которые принимают вороньи на дереве, уставший ребенок в парке или режиссерка, поймавшая собственное отражение в зеркале. Такие фильмы – не рассказывающие истории, а фиксирующие беззачальный и бесконечный поток повседневности как единичных событий – на фестивале мы называем «параллельной документалистикой», подразумевая, что ее авторы всегда стремятся двигаться по обочинам. Хотя это и есть то самое невидимое кино, «скрытое в пластиках повседневности»,

17. Брашинский М. Страннее, чем край. Наброски к истории «бедного кино» США // Сеанс. 04.04.2016. URL: <https://seance.ru/articles/strannoe-chem-kraj>.

такой подход, разумеется, не был изобретен режиссерами фестиваля. Ровно так снимали вертовские «киноки», а позже — представители не структурной тенденции в экспериментальном кино: Маргарет Тайт, Йонас Мекас, Джойс Виланд, Сол Левин, ранний Стэн Брэкедж и движение модернистов.

Мелькнувшее в этом перечислении слово «модернизм» здесь не случайно: хотя его можно наполнять разным смыслом, невидимое кино — как кино не загнанное в институциональные рамки — родственно тому модернизму, рождение которого Рансьеर связывал с «эстетической революцией» конца XIX века и появлением иного типа речи, речи вещей, как в романах Бальзака и Флобера. Именно кино, способное любой крупный план превратить в след, который жизнь оставляет в предметах,

...собирает следы пережитого и переписывает иероглифы, изображаемые самой конфигурацией темных или заурядных вещей. Он[о] возвращает незначительным деталям прозы мира их двойную, поэтическую и знаковую силу. В топографии места, в облике фасада, в покрое и износе костюма, в хаосе выставленных товаров и сваленного в кучу мусора он[о] распознает элементы некой мифологии. А в фигурах этой мифологии позволяет распознать подлинную историю общества, времени, коллектива¹⁸.

Едва ли в акте простой фиксации невидимое кино само становится герменевтом, но для последующих толковательных процедур оно способно предоставить необходимый материал. Ровно такой расшифровкой регулярно занимается одна из кураторок фестиваля Анастасия Волохова, вписывая в самодельную таблицу повторяющиеся в разных фильмах элементы, за счет внимательного всматривания вырастающие до масштаба фигур.

Одним из манифестарных заявлений нашего фестиваля было «возвращение кино самой жизни». В нем таилась старая идея о том, что кино как стихия движения-изменения-становления существовало всегда, просто не было изобретено аппарата, способного зафиксировать модуляции

18. Рансье́р Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.; М.: Machina, 2004. С. 36–37.

этой стихии в адекватной им форме¹⁹. Институциональная логика, направляющая процессы кинопроизводства и задающая им рыночную прагматику, достаточно быстро расправилась с анархической бесполезностью этого подхода: кино не может рождаться где угодно, оно должно обитать на подготовленной для него территории, обращая свой взгляд, наставнически направленный человеческой рукой, в сторону событий неоспоримо ценных, чья явленность киноаппарату будет заранее продумана. Лиотар считал, что освобождение кино, его пироманское возрождение, придет со стороны экспериментальных практик, особенно популярных в 1960–1970-е годы: они интенсифицировали движение, превращая кино в фейерверк, или, напротив, по-нуждали замереть в статичном контрапункте. Нельзя сказать, что Лиотар заблуждался, однако за прошедшие годы логика рынка продемонстрировала, что готова без труда превращать в товар и такие практики, — пусть и не для мультиплексных забав, а для музеиных экспозиций, которые без особенного труда обслуживаются знакомые с таким форматом производители.

Впрочем, есть риск, что, как только качества невидимого кино: техническая бедность, тяготение к случайному и мимолетному, совпадение съемочного пространства с жизненным — оказываются названы, перечислены и осмыслены, они тут же превращаются в материал для стилизации и могут быть воспроизведены вне положенного им производственного диспозитива. Яркий тому пример — «Полезные советы от Джона Уилсона», сериал, заказанный у «невидимого» режиссера крупнейшим американским телеканалом HBO. Похождения городского обывателя Джона Уилсона сняты ручной камерой от первого лица. Его невротическое отношение к вещам, с которыми он делит повседневные жизненные пространства, заставляют фокусироваться на конфигурации строительных лесов, товарных этикетках в магазинах, архитектуре мусорных баков и хореографии автомобильного движения. Не стремясь в чем-либо уличить самого Джона Уилсона (который и до сотрудничества с HBO придерживался подобного стиля), все же отметим, что современная индустрия начинает подступать-

19. Отчасти эта позиция сходится с первыми тезисами Делёза о том, что кино основано на работе не с привилегированными позами, а с «какими угодно» произвольно взятыми мгновениями происходящего движения-изменения. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 18–19.

ся к невидимому кино и, возможно, вскоре нейтрализует его, выхолостив до формы, лишенной всякого андеграундного содержания.

Кураторский аспект невидимости

Предстоит обсудить еще один момент – специфику кураторского и зрительского аспекта невидимости. И здесь придется сразу предупредить: зафиксировав выше, что Фестиваль невидимого кино обитает в двух формах – *фестиваль как показ и фестиваль как архив* – кураторки так и не определились, каким своеобразием (кроме отсутствия жюри, премий и красных дорожек) они должны обладать и какие способы соучастия могут предложить зрителям.

Намек на движение в сторону решения этих проблем недавно пришел с неожиданной стороны – через обновление дизайна. Алена Столетова разработала для Фестиваля невидимого кино детализированный вариант айдентики, который содержит несколько образных решений, не просто подбирающих визуальный эквивалент к уже существующим практикам, но и действующих на опережение – предвосхищающих еще не до конца реализованный потенциал проекта, его устремленность. Одно из таких решений – прием *высвечивания*. Пользователь открывает монохромную страницу, на которой текст и другие графические элементы становятся ясно различимыми только при активном перемещении курсора, мимикрирующего под включенный фонарик (см. рис. 1).

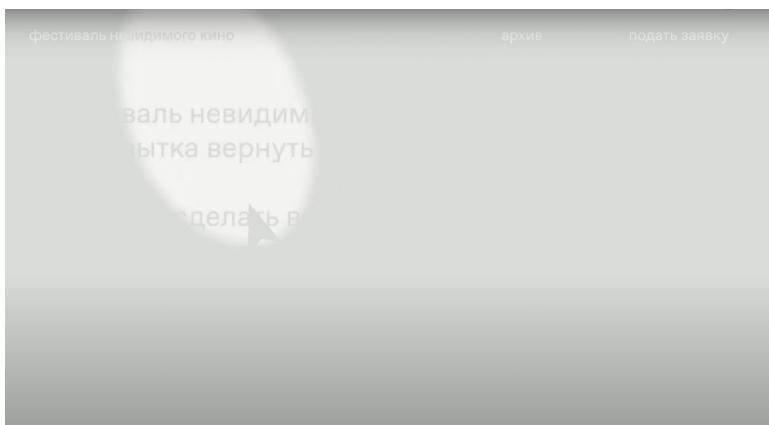


РИСУНОК 1. Проект сайта. Дизайнер Алена Столетова



РИСУНОК 2. Афиши. Дизайнер Алена Столетова

Здесь важно не только образное соответствие оппозиции *видимое—невидимое*, но и встроенное в этот прием представление о горизонтальной агентности, способной переключать названные регистры. Не кураторы и организаторы (не институция), а сообщество смотрящих, говорящих, приходящих — скользят между полюсами «видимого» и «невидимого». Благодаря непостоянству, текучести этого сообщества, такая процедура никогда не приводит к окончательной смене статуса — курсор перемещается по странице, и то, что только что было ясно различимым, снова исчезает в пикельном тумане. Второе решение относится не к сайту, а к фестивальным афишам, которые могут быть размещены в городском пространстве. Дизайн Столетовой предполагает концептуальный минимализм — черные прямоугольники с QR-кодом в углу (см. рис. 2). Идея, по сути, та же, что с сайтом: каждый, кто взаимодействует с фестивалем, занимает позицию соучастия — только в этом случае в темноте проявятся различимые фигуры.

Вместе с тем два пространства, охваченные единым дизайнерским замыслом, не равны с точки зрения организации событий. Любая дискуссия о валоризации и распространении любительского кино справедливо ассоциирует успешность этих процессов с расширением цифрового пространства: именно интернет становится зоной, где любому архиву любительских съемок находится место, а его потенциальному зрителю требуется совсем простая навигация, чтобы проложить маршрут к записям, не соотносящимся с порядком институциональной видимости. Вместе с тем на сегодняшний день очевидно, что фестиваль как показ

выстраивает свою идентичность в континтуитивном для его манифеста жесте: через серию «аналоговых» мероприятий, собирающих создателей, кураторов и зрителей в общем пространстве просмотра, структурно совпадающим с традиционным (но уже далеко не исключительным для кино) пространством кинозала. И здесь не просто постулировать, а воплощать «горизонтальность» проекта становится гораздо труднее.

С одной стороны, у организаторок получается осуществить перераспределение видимого и невидимого кино — посредством налаживания краткой встречи фильма и зрителя, отвоевав для нее место, традиционно ассоциирующееся с кино институционально видимым. Но поскольку проект направлен не на то, чтобы вернуть невидимому кино право быть видимым на тех же основаниях, что и любому другому, а еще и на трансформацию самого события просмотра, то придется признать, что эти задачи пока решены лишь частично: распределение ролей внутри ускользающего сообщества участников фестиваля все еще остается вполне консервативным. Определенные сдвиги происходили за счет локальных миграций: кураторки переходят в пространство зрительного зала, участница прошлых смотров занимает позицию кураторки, режиссеры и организаторы фильмов пишут о фестивале с позиции критиков, зрители занимают место жюри не только посредством формального голосования, но и в процессе коллективного обсуждения, одна из кураторок представляет на просмотре свои собственные фильмы (правда, вне конкурса). И все же, перечисленные обмены осуществляются внутри стандартного набора позиций. Желаемого размывания последних не происходит: едва ли приходящий в зал зритель и вправду чувствует себя участником процесса, а режиссер готов не просто предоставить созданный им фильм для наполнения программы, но и вовлечься в процесс общего просмотра и обсуждения других работ²⁰. Очевидно, что во многом причина этой неудачи — уже заранее сформированное ожидание от современного фестивального формата: четкое распределение на людей зарабатывающих деньги и их отдающих, производящих (фильм или событие) и потребляющих его, задающих вопросы и отвечающих на них (Q&A), приходящих за процессом (зрители)

20. Вопреки кураторским пожеланиям лишь небольшой процент режиссеров присутствует на фестивальных показах.

и ожидающих результата (режиссеры). И хотя манифест Фестиваля невидимого кино направлен на разрушение этих привычных разделений, преодолеть институциональную инерционность все еще не удалось.

Фестиваль как архив на данный момент также далек от исчерпания своих потенций. Сейчас это — лишь собранный в одном месте набор ссылок на показанные фильмы, сильно уступающий в интегративности своей архитектуры даже социальным сетям, где те, кто производит контент, всегда находятся в тесном контакте с теми, кто его смотрит, во многом — благодаря возможности разделить опыт проживания общего жизненного пространства. По структуре взаимодействия это напоминает все те же домашние видео, и в статье Патрисии Циммерманн есть хорошие примеры того, как в согласии с особенностями создания этого типа кино могут быть реформированы и способы его демонстрации. «Таким образом, архивная жизнь *home movie* концептуализируется не как продукт, а как процесс, не как место, а как взаимодействие, не как презентация, а как коллаборативное, динамическое пространство»²¹.

Воодушевляющие формулировки Циммерманн как будто и вправду резонируют с тем, чего мы хотели добиться: не поместить невидимое кино в чуждую его сути витрину, а мыслить и практиковать его как пространство сопричастности, в котором есть не только шифт позиций производителей-зрителей, но и возможность пережить более тесное смыкание кино с жизнью. В той же статье Циммерманн вводит понятие «диалогического архива»²², который не просто накапливает и сохраняет записи, но организует формы актуального взаимодействия с ними. В этом открывается любопытная перспектива не разделения, а совмещения фестиваля как показа и фестиваля как архива. Я могу представить себе, как подобное могло бы реализоваться с некоторыми участниками Фестиваля невидимого кино прямо сейчас. Мотив многих присланных фильмов — прогулка. Например, Глеб Колондо в фильмах «Все (не все) иллюзия (нет)» и «Мне уже 26 лет, а я до сих пор ни разу не был в космосе» — образцовый городской фланер, умеющий выманить невидимое кино из промышленных объектов и старых автобусных остановок. Вместе с тем

21. Zimmermann P. The Home Movie Archive Live//Amateur Filmmaking. P. 259.

22. Ibid. P. 262.

его прогулки — не экскурсии по (не)примечательным локациям городского ландшафта, они выходят за положенные им границы «видового фильма» и из «портрета места» превращаются в «портрет состояния» того, кто его исследует. Возможно, невидимые фильмы следовало бы смотреть там, где они были сняты, — делать зрителя соучастником режиссерских аффективных маршрутов.

В конце концов, возвращаясь к ранее упомянутой аналогии между невидимым кино и кино аттракционов, спрашено ли будет сказать, что если уж усматривать за тем и другим создание нового диспозитива²³, то мы вправе ожидать от зрителя готовности трансформировать привычные ему практики просмотра. Раз кино может рождаться в любой зоне в любое время, то и зритель имеет право быть не привязанным к точке, куда фильмы намеренно транспортировали для показа. Обретая, с одной стороны, свободу перемещений и ручного управления просмотром, зритель в то же время берет на себя дополнительный труд по освоению пространства, которое оказывается дополненным другой, уже сложившейся кинематографической перспективой.

И в то же время (я ведь обещала делиться ангажированным сомнением), не отказывая этому плану в привлекательности, он все-таки предстает сомнительным. Отстаивая идею горизонтальности и превращая зрительское сообщество в такое, где каждый приходящий в зал понимает, что в любой момент может оказаться по другую сторону процесса, кажется важным, что при сохранении потенции к такому обмену он все-таки не предопределен и не обязателен. Роль зрителя как смотрящего, того, к кому обращаются, — не менее важна для существования невидимого кино, чем позиция его операторов. И организация фестивального просмотра — это не столько попытка создать сообщество, сколько усилие по сталкиванию единичного режиссера с единственным зрителем, чтобы тот и другой удостоверились во взаимном существовании. И, возможно, нет более действенного способа засвидетельствовать такое присутствие, чем оказаться замкнутыми в одном помещении.

23. Именно этому теоретическому ходу посвящена статья Фрэнка Кесслера F. Kessler F. The Cinema of Attractions as Dispositif//The Cinema of Attractions Reloaded. P. 57–70.

Библиография

- Брашинский М. Страннее, чем край. Наброски к истории «бедного кино»
США // Сеанс. 04.04.2016. URL: <https://seance.ru/articles/strannee-chem-kraj>.
- Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Кудряшов М. Введение в теорию дискурсов Лакана: модель четырех дискурсов // Syg.ma. 14.03.2021. URL: <https://syg.ma/@insolarance-cult/vviedienieiev-tieoriu-diskursov-lakana-modiel-chietyrikh-diskursov>.
- Лиотар Ж.-Ф. L'acnéma // Cineticle. 2020. № 26. URL: <https://cineticle.com/lacine-ma-jean-francois-lyotard>.
- Мирзоев Н. Право на взгляд // Versus. 2021. № 1 (1). С. 214–252.
- Поликарпова Д. Ты пришел из пустоты во имя красоты // Colta.ru. 24.12.2019. URL: <https://colta.ru/articles/cinema/23293-festival-nevidimogo-kino>.
- Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.; М.: Machina, 2004.
- Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
- Рансьер Ж. Эмансионированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018.
- Conomos J., Mousoulis B. Unseen Cinema: An Interview with Bruce Posner // Senses of Cinema. 2022. № 21. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2002/festival-reports/posner>.
- Gunning T. Attractions. How They Came Into the World // The Cinema of Attractions Reloaded / W. Strauven (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 31–40.
- Howe M. The Photographic Hangover: Reconsidering the Aesthetics of the Post-war 8mm Home Movie // Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web / L. Rascaroli et al. (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 39–50.
- Kessler F. The Cinema of Attractions as Dispositif // The Cinema of Attractions Reloaded / W. Strauven (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 57–70.
- Rascaroli L. Working at Home: Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age // Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web / L. Rascaroli et al. (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 229–242.
- Zimmermann P. The Home Movie Archive Live // Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web / L. Rascaroli et al. (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 257–269.

Amateur Filmmaking vs the Normativity of Institutions: The Case of the *Invisible Film Festival*

Darina Polikarpova. National Research University Higher School of Economics (HSE University), St. Petersburg, Russia. darinet2711@mail.ru.

This article explores the “Invisible Film Festival,” focusing on its curatorial, production, and spectator practices. The project was born in 2019 and is still taking place in the “Poryadok slov” bookstore in St. Petersburg. Comparing the curatorial project created by Darina Polikarpova, Ksenia Ilyina and Anastasia Volokhova with the retrospective created by Bruce Posner’s “Unseen cinema” and the thematicization of “the cinema of attractions” after the Brighton conference, the author posits that *invisibility* is a lasting characteristic of films that require specific production and viewing conditions while

possessing distinct cinematic attributes. In terms of production, such films are crafted by amateur filmmakers, which challenges the traditional separation of film production time and space from everyday life that leads to destruction of the existing professional separation of the community of filmmakers.

The use of amateur technology allows the definition of invisible cinema through perceptual qualities, such as “amateur excess” (Rascaroli), “sterile movements” (Lyotard), “poverty” (Brashinsky). The amateur aspect of production and technology also results in the observation that, unlike visible cinema, invisible cinema necessitates a focus on the fragmented and transient elements, thus aligning it more closely with the concept of “pure cinema” as a domain of unrestricted evolution. Ultimately, if we regard invisible cinema as a dispositif, we can anticipate a shift in the dynamics among filmmakers, curators, and spectators within the context of a restructured festival format.

Keywords: *invisible cinema; festival; archive; dispositif; amateur filmmaking; experimental cinema; curating; Jacques Rancière; Jacques-François Lyotard.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-152-174

References

- Brashinsky M. Strannee, chem kraj. Nabroski k istorii “bednogo kino” SSHA [Stranger Than the Edge. Notes on the History of the “Poor Cinema” in USA]. *Seans* [Seance], April 4, 2016. URL: <https://seance.ru/articles/strannee-chem-kraj>.
- Conomos J., Mousoulis B. Unseen Cinema: An Interview with Bruce Posner. *Senses of Cinema*, 2022, no. 21. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2002/festival-reports/posner>.
- Deleuze G. *Kino* [Cinema], Moscow, Ad Marginem Press, 2013.
- Gunning T. Attractions. How They Came Into the World. *The Cinema of Attractions Reloaded* (ed. W. Strauven), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 31–40.
- Howe M. The Photographic Hangover: Reconsidering the Aesthetics of the Postwar 8mm Home Movie. *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (eds L. Rascaroli et al.), London, Bloomsbury, 2014, pp. 39–50.
- Kessler F. The Cinema of Attractions as Dispositif. *The Cinema of Attractions Reloaded* (ed. W. Strauven), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 57–70.
- Kudryashov M. Vvedenie v teoriyu diskursov Lakana: model' chetyryoh diskursov [An Introduction to Lacan's Discourse Theory: The Four Discourse Model]. *Syg.ma*, March 14, 2021. URL: <https://syg.ma/@insolarance-cult/vviedenie-v-teoriyu-diskursov-lakana-modiel-chietyriokh-diskursov>.
- Lyotard J.-F. L'acinéma. *Cineticle*, 2020, no. 26. URL: <https://cineticle.com/lacine-ma-jean-francois-lyotard>.
- Mirzoeff N. Pravo na vzglyad [The Right To Look]. *Versus*, 2021, no. 1 (1), pp. 214–252.
- Polikarpova D. Ty prishel iz pustoty vo imya krasoty [You Came From the Void in the Name of Beauty]. *Colta.ru*, December 24, 2019. URL: <https://m.colta.ru/articles/cinema/23293-festival-nevidimogo-kino>.
- Rancière J. *Ehmannapirovannyi zritel'* [Le Spectateur émancipé], Nizhnii Novgorod, Krasnaya lastochka, 2018.
- Rancière J. *Ehsteticheskoe bessoznatel'noe* [L'inconscient esthétique], Saint Petersburg, Moscow, Machina, 2004.
- Rancière J. *Razdelyaya chuvstvennoe* [Le Partage du sensible], Saint-Petersburg, EUSP Press, 2007.

- Rascaroli L. Working at Home: Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age. *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (eds L. Rascaroli et al.), London, Bloomsbury, 2014, pp. 229–242.
- Zimmermann P. The Home Movie Archive Live. *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (eds L. Rascaroli et al.), London, Bloomsbury, 2014, pp. 257–269.

«Мелодия дикого сердца»: гетеротопия *ek-stasis* и акустическая феноменология предельного опыта

Татьяна Вайзер

VERSUS

ТОМ 3 №3 2023

175

Татьяна Вайзер. Институт славистики, Дрезденский университет (TUD), Германия, tatiana.vaizer@tu-dresden.de.

Ekstasis (греч. — экстаз) — нахождение вовне, смещение, пребывание вне себя, состояние, которое превышает индивидуальное человеческое бытие, открывает человеку выход в то внечеловеческое надличное, где актуализируются другие, архаические, бессознательные, гетерогенные, чувственные, эrotические, животные силы. Тем более сложный курс художественных техник и более тонкий уровень концептуальной работы требуется современному артхаусу, чтобы эти экстатичные состояния выразить. Работа с понятием *ek-stasis* позволяет проблематизировать границы и структуру субъективности, перестройку и смещение границ между внешним и внутренним и проследить переход с визуального плана на аудиальный в современном кинематографе, который строится на их сложном взаимодействии. Источниками для анализа послужат концептуальные эксперименты современного (2000-х годов) артхауса: экзистенциальная экспериментальная драма «Озеро» Филиппа Гранрийе (2008) и психологическая драма «Эйфория» Ивана Вырыпаева (2006), взятая в ее социальном контексте. Выбранный ракурс будет раскрыт на пересечении христианско-мистической философии экстаза, современного психоанализа и акустической феноменологии. В конце на примере фильма «Энтузиазм. Симфония Донбасса» Дэнила Вертова (1930) будет показано, как аудиовизуальное кино позволяет не противопоставлять сенсорные модальности аудиального и визуального, а осуществлять *перевод, переложение* (*versionem, versio*) между ними.

Ключевые слова: *дар; экстаз; открытость; пространство психического; аудиальность; звуковой поток; феноменология звука.*

Не получается ли так, что с давних пор мы уже настолько *обиходены* этой находкой [бытием сущего — Т. В.], что совершенно не обращаем на нее внимания, т. е. настолько на нее не смотрим, что во всем своем отношении к сущему, в принципе, *не слышим* бытия — не слышим так, что начинаем придерживаться странного и даже невозможного мнения, будто мы держимся именно сущего и можем вполне обходиться без бытия?

Мартин Хайдеггер. Основные понятия метафизики. Мир — конечность — одиночество

ПРЕДСТАВИМ, что музыкальное произведение можно было бы переложить на язык поэзии или философии, кои дают несомненно большую свободу, чем строгое академическое рассуждение. Как бы слышался тогда этот текст? Возьмем, к примеру, *Cello Concerto in A minor*, Op. 129 Шумана (Концерт для виолончели с оркестром). Это сложнейший по композиционной технике концерт, соединяющий солирующую виолончель с симфоническим оркестром и который вошел в репертуар крупнейших виолончелистов мира. Теперь представим, что по этой композиционно сложной партитуре музыкального произведения построен текст: плавное мелодичное начало переходит в сконцентрированный драматизм, напряжение разряжается спокойным и медленным течением, местами ускоряющимся, порой почти вальсирующим; нисходящее движение основной темы переходит в подъем; запускается одновременно несколько тематических линий, которые обгоняют, или прерывают друг друга, или в скольжении неуловимых переходов вытекают одна из другой, синхронизируются и рассинхронизируются; одни и те же тематические сегменты возвращаются в разных вариациях, как бы цитируя друг друга; солирующая тема может становиться фоновой; каждый сегмент слышится как отдельное интонационное высказывание; сменяющиеся ритмы волнами обгоняют и перекрывают друг друга; части не имеют между собой интервалов и не дают передышки, ритмизируя дыхание, организуя его сбои, прерывистости и континуальности¹. Как бы слышался тогда этот философско-поэ-

1. Шуман экспериментировал с непрерывностями: «Давно уже собирался я учредить концерты для глухонемых; они послужили бы руководством, научили, как вести себя на концертах, и притом на самых лучших...», — сетовал он на отсутствие у зрителей должного уважения к паузам тишины между частями музыкального произведения. — Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2 т./Сост. Д. Житомирский. Т. 1. М.: Музыка, 1975. С. 217.

тический текст, читаемый глазами, в нашем внутреннем аудиальном пространстве? Как — партитурно — соотносились бы части его композиции? как взаимодействовали бы основные тематические линии? как вырисовывались бы связи между ключевыми семантическими сегментами? какого рода энергию сообщал бы этот текст? Возможности перехода от одной сенсорной модальности к другой — в нашем случае от оптической к аудиальной, — перевода, перевложения (*versionem, versio*) одной в другую и будет посвящена статья.

Ek-stasis — начало движения

Жизнь — это кинезис в пространстве.

Серджио Бенвенуто. «Избыточная радость» Эльвио Факинелли

Ek-stasis в переводе с греческого — выход из состояния статики, исходжение из устойчивого состояния (*stasis*), смещение вовне, в сторону внешнего, из неподвижности. Переход, перемещение в область Другого, где я теряет себя, пребываеет в сущностной трансформации, обретает себя видоизмененным. Можно выделить как минимум четыре значения этого понятия, отсылающих к различным (древнегреческой, средневековой и современной) толковательным традициям: 1) воодушевление, эйфория, восторг; 2) ненормальность, исступление, помешательство (далее также — эйфория); 3) переходность, лиминальность, открытость-на-другое; 4) растворение в континуальности, возникающее *in-between* (между нами, как наше-сопределенное-общее).

В античной философии (Аристотель, Плутарх, Плотин, Филон Александрийский и другие) экстаз описывался как движение души, выход человека за пределы вещественно-материальной и зримой реальности, соединение с высшим началом, абсолютом, Богом. Так, Плотин в «Эннеадах» описывает экстаз как созерцание или узревание душой Бога:

Собственно говоря, слова «созерцание», «зрелище» не выражают вполне характера этого состояния души в общении с Богом, ибо это есть скорее всего экстаз, превращение себя в нечто совершенно простое и чистое, прилив силы, жажда теснейшего

единения, напряжение ума в стремлении к возможно-
му полному слиянию с тем, которого желательно
зреть во святая святых единения, а в конце всего—
полнейшее успокоение, а кто рассчитывает как-ли-
бо иначе узреть Бога, тот едва ли когда достигнет
общения с Ним².

Это представление об экстазе было позже развито у неоплатоников, в Старом и Новом Завете, в патристике (Псевдо-Дионисий Ареопагит, Августин), в средневековой христианской мысли и предполагало слияние или соединение с Богом, восхождение души к Богу, со множеством оттенков этого смысла, которые касались соотношения внешнего и внутреннего, мирского и божественного (где, в чем именно, с кем, каким органом человеческого существа—душой, умозрением—и как именно происходит или восприемляется экстаз). Так, Павел в Послании Коринфянам писал:

Знаю человека во Христе, который... (в теле ли—
не знаю, вне ли тела—не знаю: Бог знает) восхищен
был до третьего неба. И знаю о таком человеке
(только не знаю—в теле, или вне тела: Бог знает),
что он был восхищен в рай и слышал неизреченные
слова, которых человеку нельзя пересказать³.

Павел, иными словами, сомневается пребывало ли сознание человека в- или вне тела в момент его причастности к Богу, и — что будет важно для нашего сюжета — в отличие от Бога, узревающего сущности, он не может иметь к этому внутреннему опыту доступа. Экстаз предстает здесь одновременно *внутренним*, то есть скрытым от глаз Павла, и *внешним*, то есть превосходящим рассудочное бытие человека опытом.

Парафраз сомнения Павла появится и в более поздних средневековых описаниях экстаза. Так, Симеон Новый Богослов, цитирующий Павла, описывает свой опыт экстаза:

В теле ли, не знаю, вне ли тела, Ты один знаешь,
сделавший это <...> Ибо он [великий свет.—Т. В.]
настолько укрепил—о, страшное чудо!—мои осла-
бевшие от многоного труда члены и нервы и придал

2. Плотин. Эннеады: В 2 т./Сост. С. Еремеев. [Т. 1]. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995.
С. 369.

3. 2 Кор. 12:2-4. Вариант перевода: «Было ли это в теле, или вне тела беседо-
вал я с этим светом, знает сам свет».

им силу, что показалось мне и явилось, будто я совершенно совлекся одежды тления. И не только это, но и великую умственную радость и ощущение и сладость, которая превыше вкуса всего видимого, влил он неизреченно в душу мою, а также свободу и забвение всех житейских помыслов даровал мне⁴.

Выйти сознанием за пределы тела («совлечься одеждой тления») предполагает и выход за пределы *видимого* в то неизрекаемое апофатическое, доступное только опытному переживанию, к которому можно приближаться посредством видимости и выразимости, но которое ими не ухватывается.

Мы будем отталкиваться от древнегреческой этимологии *ek-stasis* как смещения внутреннего опыта во-вне, перемещения-в-иное, бытия-вне-себя. Не ставя задачу реконструировать всю историю понятия⁵, мы обратимся к одной из наиболее поздних концепций — итальянского психоаналитика Эльвио Факинелли — которая вбирает все предшествующие и одновременно спорит с ними⁶. Из своих прямых предшественников Факинелли наследует идею

4. Симеон Новый Богослов, 16-е Огласительное Слово, 1414, 1415. Цит. по: Иларион (Алфеев), митрополит. Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание. М.: Издательство Московской патриархии Русской православной церкви, 2017. С. 342. Там же см. подробную историю понятия «экстаз» в христианской традиции в различных значениях: утрата разума, сумасшествие, безумие, изумление или удивление, трезвое опьянение, бодрственный сон, головокружение, бесстрастная любовь, возышение и устремление вперед, бытие в Духе, восхищение (восхождение) к Богу, осуществление в человеке образа и подобия Божиих, всецелое единение человека с Богом, молитвенное вдохновение, видение Божественного свeta и т. д.

5. О понимании экстаза в модерности см., например: Marsden J. After Nietzsche: Notes Towards a Philosophy of Ecstasy. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2002; Krell D.F. Ecstasy, Catastrophe. Heidegger From Being and Time to the Black Notebooks. Albany, NY: State University of New York Press, 2015; Нанси Ж.-Л. О событии//Философия Мартина Хайдеггера и современность/Под ред. Н. В. Мотрошевой. М.: Наука, 1991. С. 91–101; Он же. Непроизводимое сообщество. М.: Водолей, 2009; Он же. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999.

6. Эльвио Факинелли (1928–1989) — переводчик Фрейда, психоаналитик-«диссидент», живущий в Милане, основатель журнала *L'erba voglio*, считается одним из самых значительных итальянских психоаналитиков послевоенного времени. О нем см.: Benvenuto S. Elvio Fachinelli's "Excessive Joy" // European Journal of Psychoanalysis. 2021. Vol. 8. № 1. URL: <https://www.journal-pschoanalysis.eu/articles/elvio-fachinellis-excessive-joy>. Не имея доступа к самим текстам Факинелли, не переведенным с итальянского языка, мы вынуждены использовать фрагменты его текстов, опубликованные в журнале «Лаканалии», и многочисленные цитаты из него его исследователей.

экстаза у Жоржа Батая. Опираясь на опыт средневековых мистиков, Батай описывает экстаз как внутренний опыт, в котором я выходит за пределы рассудочного знания, совершают движение трансгрессии в потенциально бесконечное внешнее рассуждку. В написанном в самом разгаре войны в 1943 году «Внутреннем опыте» он скажет следующее:

Край возможного предполагает смех, экстаз, пугающее приближение смерти; предполагает заблуждение, тошноту, непрестанное брожение возможного и невозможного и, в конечном итоге, состояние мольбы, однако медленно-желанное, раздельно-постепенное. От того, что человек может знать с такой целью, нельзя увиличнуть без падения, без греха (а поскольку на кону самое главное, то я даже имею в виду наихудший позор, отступничество: кто однажды почувствовал себя званным, тому больше нет ни оправданий, ни извинений, остается только стоять где стоишь). Кто не стремится дойти до края — слуга или недруг человека... Каждый вид познания ценен в своих пределах, надо только понимать, чего оно стоит у края, что ему добавляет опыт крайности. Прежде всего, на краю возможного обрушивается само здание разума, в этот миг безумной смелости его величие рассеивается; если что и остается, какой-нибудь шаткий краешек стены, чувство смятения от этого не тише, а сильнее. Возмущаться глупо и бесстыдно: так было нужно, ничто не может устоять перед необходимостью двигаться дальше. Иной, если потребуется, заплатит и безумием⁷.

А чуть раньше, с приходом национал-социалистов к власти, Батай в «Проклятой доле» (1933) задумывается над эффектом накопления в нас избытка энергии, который невозможно рационализировать, сделать объектом расчета или прагматического целеполагания: «Изучаемое мной движение — движение избыточной энергии, выражющееся в бурлении жизни». Не будучи растроченной, эта энергия неизбежно нас переполняет и требует выхода, в худшем случае оборачиваясь деструкцией: война, убийство, разрушения оказываются следствием нерастроченного избытка, и есть, таким

7. Батай Ж. Внутренний опыт // Он же. Сумма атеологии: философия и мистика. М.: Ладомир, 2016. С. 112. Перевод незначительно изменен.

образом, неверная направленность этой энергии. Чтобы избежать этого неверного направления энергии, ее нужно уметь расходовать в непроизводительной трате (зрелища, празднества, потлачи, спортивные турниры, эротический опыт, трансгрессивное письмо и т.д.).

Будем исходить из простейшего факта: при положении вещей, определяющемся игрой энергии на поверхности земного шара, живой организм в принципе получает больше энергии, чем ему необходимо для поддержания жизни; излишняя энергия (богатство) может быть использована для развития системы (например, роста организма); если система не способна больше развиваться или если избыток не может быть полностью поглощен в процессе роста, нужно обязательно избавиться от него без пользы, растратить его —вольно или невольно, либо со славой, либо, в противном случае, посредством катастрофы. [Незнание истины] подвергает людей и их произведениям катастрофическим разрушениям. Ибо если мы не в силах уничтожать избыточную энергию, то она не может быть использована; и тогда, словно дикое, не поддающееся дрессировке животное, она сама уничтожает нас, мы сами расплачиваемся за неизбежный взрыв⁸.

Полувеком позже Факинелли в книге «Экстатический разум» (1989) напишет: «Избыток счастья, сердце экстатического опыта, остается [в современном психоанализе. — Т. В.] без внимания»⁹. Об избытке в интерпретации Факинелли пишет и Кристиана Чимино:

8. *Он же. Проклятая часть//Он же. Проклятая часть: сакральная социология.* М.: Ладомир, 2006. С. 116, 118. Ср.: Владимир Соловьев о Плотине: «Совершенное единство [здесь — Бог. — Т. В.] не может быть ограничением; абсолютное благо не может быть исключительным или замкнутым в себе. Оно необходимо есть избыток, изобилие или выступление из себя. Если для ограниченного существа человеческого выступление из себя к Богу (экстаз) есть возвышение над своей данной ограниченностью, то для Божества, обладающего бесконечным совершенством, как вечно данным, или пребывающим, выступление из себя может быть, наоборот, только нисхождением» — Соловьев В. Плотин (Статья из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона) // Плотин. Эннеады: в 2 т. [Т. 1]. С. 5–6. Курсив мой. — Т. В.

9. *Fachinelli E. Lacan e la Cosa//La mente estatica.* Milano: Adelphi, 1989. Р. 195, цит. по: Бенвенуто С. «Избыточная радость» Эльвио Факинелли //Лаканалия. 2017. № 23. С. 177.

В этой предельной точке <...> *реальное*—<...>—запечатлено на мгновение как с его пугающей стороны, в его абсолютной чуждости, инаковости (*unheimlich*), так и с другой, оставленной без внимания, где оно предстает безупречно чистым и радостным, предшествующим любой попытке его приручения. Связь этого движения в ничто с чувством ужаса разной степени интенсивности неизбежна, пишет Факинелли, и поэтому «многие, большинство, отступают, прекращают движение, и мало кто действительно знает о вторжении избыточной радости»¹⁰.

Для Факинелли, как и для Батая, экстаз не предполагает слияния с Единым, в Едином,— как то было у античных философов и некоторых средневековых мистиков,— а возможен только через границу. Граница необходима для осуществления трансгрессии (выходы за пределы). Она одновременно разделяет и соединяет: Другое, внешнее невозможно без полагания границы и соприкосновения с ним на этой границе.

Территория психики, которую Факинелли отважился исследовать на страницах «Экстатического разума», в особенности на последних страницах, представляется тонким хребтом, за которым слышен гул влечения смерти, повторения, ностальгии и желания прежнего единения, восстановления мифического состояния утраченного единства. Здесь, на территории, которая, кажется, еще не до конца исследована, открывается опыт экстаза [sic], нацеленный не на поглощение единством, но на обрыв цепи повторения и встречу с реальным <...> Экстаз— это радикальная открытость другому: говоря на языке психоанализа— бессознательному, говоря на языке Факинелли— «незваному гостю». Выход из себя предполагает нечто иное, нежели попадание в воображаемую ловушку фантазма непосредственной связи, возвращения в изначальное состояние утраченного единства, утоляющего любую ностальгию, любое беспокойство. Он предполагает экстатическую откры-

10. Чимино К. Экстаз и беспокойство. В окрестностях Танатоса // Лаканалия. 2017. № 23. С. 181 (цит. из: *Fachinelli E. Op. cit. P. 29–30*).

тость именно за счет дистанции, отделения, через окончательное разъединение¹¹.

Но если у Батая избыток энергии надо потратить, то у Факинелли, как мы увидим, его надо уметь воспринять — как *дар*, как *движение жизни*:

...место, нечто, связанное с пространством
(не «позиция» по Кляйн и не «фаза» у Фрейда):
в противопоставлении стазису времени, экстаз
(*ek-stasis*), среда которого — материнское чрево,
из которого мы происходим. Парадоксальный
выбор, учитывая, что по-гречески *ekstasis* означает
именно «выходить наружу», быть вне себя. Это
не неразличимость между матерью и плодом,
но вид отношений, в котором чрезвычайности дара
соответствует чрезвычайность принятия. Но если
быть в материнском чреве — это вершина радости,
а рождаться значит выпасть из него, верно и то, что
в жизни нужно выпасть еще много раз, — в этом
и состоит парадокс психоанализа — только выходя
наружу из исторического времени, настоящая
радость дара-принятия может быть, хоть на секун-
ду, вновь пережита¹².

На примере двух фильмов современного артхауса — «Озеро» Филиппа Гранри耶 (2008) и «Эйфория» Ивана Вырыпаева (2006)¹³ — мы покажем, что речь идет о своего рода *гетеротопии* — смещении экзистенциального локуса субъективности во внеличностное, надличностное, вненаходимое — иными словами, в измерение экстатического, в котором чисто человеческий опыт раскрывается на то внечеловеческое, что тем не менее является антропологически присущим человеку, если рассматривать его как трансгрессивное, незавершенное, потенциально бесконечное существо. Экстатические состояния, которые переживаются персонажами, глубинные архаические страсти, окружающие и уводящие во тьму невыразимого, молчания, не ухватываются средствами линейного фигуративного кинонarrатива и требуют перехода на другой — *аудиальный* — уровень событийности. Мы попробуем показать, что выраженное на экране пространствен-

11. Чимино К. Указ. соч. С. 180.

12. Беневенuto С. Указ. соч. С. 178.

13. «Озеро» — Венецианский кинофестиваль 2008, Малый золотой лев; «Эйфория» — Венецианский кинофестиваль 2006, Малый золотой лев.

но (в виде мест, протяженностей, дистанций) кореллирует с акустическим планом фильма, выраженным звуковым потоком, текучей материей звука, течением звука¹⁴.

В «Озере» это феноменологическое пространство шумов: природных, физиологических, телесных. В «Эйфории» это переключение между режимами обыденной речи, шепота (выпадения из речи в беззвучие), природных звуков, ка-кофонии танго, воспроизводящей движение самой деструктивной эйфории. В обоих фильмах — минималистичность действия, минимальная значимость текста, минимизация психологизма, эмоциональное напряжение антропологических состояний вписаны в ландшафты, в природные состояния. Нас будут интересовать возможности, во-первых, прочертить экзистенциальные (предельные, экстатические) состояния человеческой субъективности как аудиальный рисунок фильлического пространства; во-вторых, определить вписанность аудиальной феноменологии в протяженность физического пространства. На примере этих двух фильмов мы проследим две траектории выстраивания сюжета на аудиальном уровне, переложения сюжета в аудиальный план, встроенный в геометрию и протяженность пространства: 1) заполнение жизненного мира звуками и его обеззвучивание, остановка звука, подвешивание в его пустоте замершего внутреннего («Озеро»); 2) выпадение из обыденного языка в беззвучие и приведение через ка-кофонию (греч. *kakós*—дурной и *phōnē*—звук, голос: режущее слух сочетание звуков, неблагозвучие) к катарсису («Эйфория»). Мы

14. Выборка двух фильмов произвольна и обусловлена исключительно возможностью рассмотреть их как иллюстрации к интересующей нас аудиальной феноменологии экстаза. Сама традиция аудиальных образцов кинематографа довольно богата: от первых звуковых фильмов («Энтузиазм. Симфония Донбасса» Верто娃, 1930, «Берлин. Симфония большого города» Вальтера Рутмана, 1927) до европейского артхауса, позднесоветского и постсоветского кино («Июльский дождь» Марлена Хуциева, 1966, «Хрусталев, машину!» Алексея Германа, 1998). В традиции аудиальных исследований кинематографа см., например, работы одного из первых исследователей звуковой фактуры в кино Мишеля Шиона: *Шион М. Звук. Слушать, слышать, наблюдать.* М.: Новое литературное обозрение, 2021 (Глава 10. «Пара „звук–изображение“ в кино: аудиовидение»); *Chion M. Audio-vision. Sound on Screen.* Р.: Nathan, 1990 и другие его работы. Об аудиальном повороте в окуляроцентричной культуре см. также: *In the D. Listening and Voice. Phenomenologies of Sound.* Н. Й.: State University of New York Press, 2007. Из отечественных исследований см., например: Левченко Я. Смерть языка в фильмах Алексея Германа// Новое литературное обозрение 2015. № 1 (131). С. 20–39; и в целом тематический блок «Археология образа на границах речи» в указанном выпуске журнала, составителем которого выступила автор этого текста (URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/131_nlo_1_2015).

покажем, как смещение смыслового фокуса фильма с визуального на аудиальный план погружает зрителя в лиминальную ситуацию между выраженным и невыраженным и дает ему доступ к малодоступному внутреннему экстатическому опыту, являющемуся одновременно внешним человеческому рассуждку¹⁵.

Для нашего дальнейшего рассуждения будет важно, что экстаз: а) происходит от переизбытка энергии в нас; б) представляет собой движение внутреннего (опыта) вовне, в потенциально бесконечное внешнее. Необходимо будет прояснить: а) каков характер этого движения или состояния, проживаемого героями фильмов; б) что представляет собой то (физическое и феноменологическое) пространство, в котором это движение или состояние самоовнешнения разворачивается; в) как современное экспериментальное кино перекладывает эти экстатичные движения-состояния на фонологию экранного образа, в аудиальный план фильминского пространства. Иными словами, как связаны в кино феноменология звука и то иноположенное рассуждку пространство внешнего, которое мы условно обозначили в наименовании как *гетеротопия ek-stasis*¹⁶.

Феноменология звука: вхождение в пространство

Как пишет Дон Айди в своей программной работе «Слух и голос: феноменология звука» (2007), «исследование звука начинается с феноменологии». Феноменология позволя-

15. Среди прямых исследований-предшественников нашего сюжета мы нашли только одну работу, — доклад, где автор на материале отечественного кино исследует способы производства «звукового/метазвукового экстазиса» посредством музыки, какофонии (многократных оркестровых наложений), музыкальных шумов и хора. Она показывает, как режиссерам удается произвести «переживание звукового предела» и привести персонажа и, как следствие, зрителя к переживанию катарсиса. См.: Михеева Ю. Звукозрительный экстазис в экранизациях//Эстетика звука на экране и в книге. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года/Сост. и науч. ред. В.И. Мильдон. М.: ВГИК, 2016. С. 147–154. См. также: Она же. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016.

16. Само понятие *гетеротопия* (греч. ётєрос — разное, другое, иное; тόлоς — место) введено Мишелем Фуко, обозначает «место вне (реального) места» — концепция, которую мы будем развивать ниже, косвенно отталкиваясь от фукианского понимания. Об этом понятии у него см.: Foucault M. Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)//Architecture, Mouvement, Continuité. 1984. № 5. Р. 46–49, а также его книгу: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сад, 1994.

ет нам заново открыть утраченное богатство первичного глубинного опыта, вслушивание в звук «возвращает к са-мим вещам». Айди вел каталог аудиальных опытов в опре-деленный интервал времени, но при этом исходил из пред-посылки, что слушание — это не слушание слышимого, а приближение к неслышимому, к еще не услышанному. «Феноменология звука и слушания <...> — писал он, — начи-нается с вопрошания о структуре и формах звука [и обра-щена к] экзистенциальным возможностям слухового опыта, к широкому разнообразию человеческих опытов, в которых звук и слушание играют ключевую роль». В объекты такого феноменологического рассмотрения попадают речь, гово-рение, музыкальные феномены, шум, звуки окружающей среды, внутренний голос и так вплоть до тишины: «слушан-ние всегда есть вслушивание в —— »¹⁷. Но если мы скон-центрируемся на слуховом опыте, то, согласно Айди, нам нужно будет переопределить и другие способы восприятия (*senses*), например зрение. Обращение к аудиальному из-мерению бытия и происходит отчасти потому, что в жиз-ненном опыте слишком много невидимого: «Что остается скрытым от моих глаз, открывается моим ушам»¹⁸. Децен-трация визуального, отказ от самоочевидного (*taken-for-granted beliefs about vision and experience*) позволяет не заме-стить визуальное аудиальным, а обнаружить радикально иное понимание опыта, укорененного в феноменологии аудиального¹⁹.

В логике Айди звук всегда связан с пространством: звук всегда появляется в определенном месте и времени и — даже при необходимости заключить в скобки все предпосланные

17. «For listening is listening to ——» (по аналогии с интенциональностью сознания у Гуссерля). Подробнее о том, как Айди выводит феноменологию слуха из Гуссерля и Хайдеггера см.: Ihde D. Op. cit. (Ch.: «Under the Signs of Husserl and Heidegger», Р. 17–25). В частности, он показывает, почему сложившаяся модель феноменологии является оптикоцентричной. О феноменологии голоса у Гуссерля см. также: Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999.

18. Ihde D. Op. cit. Р. 71.

19. О возвращении к онтологическим основам через звук в отечественных исследованиях см.: Рясов А. К онтологии звука: вслушивание как способ бы-тия-в-мире// Новое литературное обозрение. 2017. № 6 (148). С. 87–93; и в целом тематический блок «Этика, прагматика и феноменология тишины» указанного номера журнала, составителем которого выступила автор этой статьи (URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/), а также другие блоки этого спецвыпуска, посвященного *listening studies* («Голос и литературное воображение», «Шум: звуковой, социальный, эстетический», «Звуковые ландшафты в антропологии науки и искусства»).

опыту суждения — не может быть редуцирован к «чистому» внеконтекстуальному звуку:

Не отрицая ни тесной связи между звуком и временем, ни богатства аудиального (опыта) в отношении темпоральности, [можно утверждать, что] истинно феноменологическое описание опыта начинается только с разговора о *пространственности*²⁰.

Он вводит понятие «аудиальная пространственность» (*auditory spatiality, spatiality for hearing*), то есть пространственность, которая открывается через аудиальный опыт и которая есть условие его возможности. Так, он описывает свой первый визит в Собор Парижской Богоматери: пустота и высокие своды равно поразили и подавили его своей монументальностью, но «внезапно хор запел и в безмолвный призрачный слепок давно ушедшей в прошлое цивилизации на мгновение вернулась душа, немое свидетельство прошлого ожило в ритуальном моменте»²¹. Если вслед за Айди мы задаемся вопросом, что значит слушать феноменологически, то задаемся и вопросом о том, как звук может помочь нам открыть пространство. Как мы можем «услышать» пространство, в которое входим через звук, доступ к сущности, к переживанию, к освоению которого дает звук?²²

20. Ihde D. Op. cit. P. 59.

21. Ibid. P. 51. Чуть ниже он опишет, как внезапно услышанное на концерте эхо может дать ощущение *слышимости* пространства («I hear the interior share of the auditorium» — Ibid. P. 71).

22. Один из примеров того, как феноменологическая концептуализация звука позволяет иначе мыслить пространство, вхождение в пространство (физическое и феноменологическое), мы находим в статье Педро Ребело «Осязательность и трансгрессия музыкального исполнения», где он рассматривает отношения между исполнителем и музыкальным инструментом и отношения между аудиторией и исполнением в свете эротической концепции Батая: граница, порог, отделяющий одно бытие от другого, одновременно преодолевается и прочерчивается в движении трансгрессии. Это движение есть желание, которое возникает у исполнителя в отношении к инструменту (в тактильном соприкосновении, взаимопроникновении вибраций) и у аудитории в отношении исполнения (желание-к-иному, инаковому, уникальному). Музыкальный перформанс — это одновременно *присутствие*, которое определяется взаимосвязью сенсорных модальностей: зрения, слуха, вкуса, запаха, прикосновения («мультимодальное сенсорное пространство соучастия»), и особый тип *вовлечения*. На примере исполнения Ребело показывает разницу между оптическим обладанием объектом и осязательной сопричастностью, соучастием: вслед за Делёзом и Гваттари он противопоставляет аудиальное осязательное (*auditory haptic*) пространство скользже-

Если вернуться к феноменологии начала XX века, мы увидим, что к вопросу об онтологической сущности пространства Хайдеггер подступается через отказ от пространства физически-технического:

Вопрос, что такое пространство как пространство, на этом пути еще и не поставлен, не говоря уж об ответе. <...> Пространство – не относится ли оно к тем первофеноменам, при встрече с которыми, по словам Гёте, человека охватывает род испуга, чуть ли не ужаса? Ведь за пространством, по-видимому, нет уже больше ничего, к чему его можно было бы еще возводить. От него нельзя отвлечься, перейдя к чему-то другому. Собственное существование пространства должно выявиться из него самого. Допускает ли оно еще и высказать себя? <...> На случай крайней нужды есть спасательный мостик, правда ветхий и шаткий. Попробуем прислушаться к языку. О чем он говорит в слове «пространство»? В этом слове говорит простирание. Оно значит: нечто просторное, свободное от препятствий. <...> Простор есть высвобождение мест. В просторе и дает о себе знать, и вместе таится событие²³.

Понимая вслед за Хайдеггером пространство как первофеномен протяженности и условие возможности события, нужно задаться вопросом, каким образом оно соотносится со звуком: звук (также первофеномен) помещен в пространство; звук располагается в пространстве; если он длителен, он протяжен в пространстве; он есть озвучивание (тишины) пространства собой (событием звука), обнаружение возможности расположить вещи в (еще пустом) пространстве. Если экспериментальное кино, как мы увидим, открывает нам доступ к простору, пространственной протяженности через звук, то как осуществляется это движение? Как феноменологическая сущность звука позволяет нам раскрыть феномен пространства? Вспомним рассуждение Хайдеггера

ния, которое возникает в момент музыкального исполнения, оптическому (картизианскому) пространству дискретности. См.: *Rebelo P. Haptic Sensation and Instrumental Transgression//Contemporary Music Review. 2006. Vol. 25. № 1/2. P. 27–35.*

23. Хайдеггер М. Искусство и пространство//Он же. Бытие и время. М.: Республика, 1993. С. 313, 314.

ра о привычном понимании пустоты как об отсутствии, нехватке, незаполненности полостей:

Но, возможно, как раз пустота, сродни собственному существу места и потому она вовсе не отсутствие, а произведение. Снова язык способен дать нам намек. В глаголе «пустить» звучит впускание, в первоначальном смысле сосредоточенного собирания, царящего в месте. Пустой стакан значит: собранный в своей высвобожденности и способный впустить в себя содержимое²⁴.

Продолжая его мысль, можно сказать, что звук есть движение, касание, но также и пустота, выражаемая в определенной форме звука. Самые древние инструменты из семейства пустотелых дудочек, где звук производился из выдолбленной в дереве полости (авлос, bansuri, брёлка, диджериду, дудка, зурна, флуер, торама, свирель и другие), дают нам представление об этом: звук — это пустота, захваченная в форме, придающей пустоте (то или иное, ибо каждый раз сообразное форме) звучание. Так устроен и человеческий голос.

В работе «Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика» Кристоф Кокс обращается к исследованию материалистической онтологии звука. Он описывает феномен звукового потока как анонимную материалистическую силу, которая предшествует появлению на земле человека и пре-восходит его субъективный опыт. Его интересует звук как физическая, материальная, энергетическая интенсивность, течение энергий, подобных любым другим природным энергиям и материям. Если метафизический или онтологический подход к звуку Айди позволяет поставить вопрос, что есть звук («нужна онтология аудиального», *ontology of the auditory*), то материалистический подход Кокса позволяет поставить вопрос, как мы можем слышать, если покидаем зону означивания, презентации:

Отталкиваясь от звуковой метафизики Шопенгауэра и Ницше, развивая эту метафизику через понятие интенсивности, разработанное Делёзом и Деландой, я набрасываю такую альтернативную теорию и ввожу понятие звукового потока. Я показываю, как звуковой материализм подрывает онто-

24. Там же. С. 315.

логию объектов и замещает ее онтологией течений, событий и эффектов²⁵.

Кокс концептуализирует саунд-арт как практику, которая позволяет увидеть границы музыки и визуального искусства. Звук, шум и тишина — опыты более онтологического природного порядка, существующие до схватывания их в музыкальных или визуальных формах.

Единственное мое требование к аудиальным исследованиям культуры — признать звуковой поток (и течения материи — энергии — информации в целом) как реальный и первичный, предшествующий всякому социальному кодированию и всегда разрывающий, декодирующий и переполняющий подобные человеческие вмешательства²⁶.

Если история искусств сосредоточена на визуальном, а дискурсивные теории — на текстуальном, то «у них нет шанса встретиться лицом к лицу с мощной, а-означающей (*asignifying*) материальностью, прступающей сквозь огромное количество экспериментальных работ со звуком»²⁷. И если звуковая материальность представляет собой «реальное» по отношению к означающему, то «произведение искусства создает условия для доступа к реальности опыта, погружая нас в материальное становление бытия»²⁸.

Попробуем, развивая идеи Кокса, посмотреть на кино как на художественную практику, которая выходит за пределы как чисто визуального, так и музыкального планов и для которой звук, фоновый шум первостепенен. Что представляло бы собой кино через призму материалистической концепции звука, в отказе от зрения как сенсорной парадигмы, определяющей наше восприятие мира, и в переходе к звуковой онтологии? Основные понятия материалистической теории Кокса: «аудиальное течение», «текущая

25. Кокс К. Звуковой поток. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 18, 22.

26. Там же. С. 22. «Безграничное и вечное течение шума», к которому Кокс хочет подступиться, сродни шуму бессознательного у Лейбница (ср.: Делёз о Лейбнице: «непрерывный акустический поток <...> который проникает мир и включает само молчание» — Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 16). Понятие «акустическое бессознательное» разрабатывается также в: Ryder R. The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge. В.; Boston: De Gruyter, 2022.

27. Кокс К. Указ. соч. С. 29.

28. Там же. С. 67. Курсив мой. — Т. В.

материя», «звуковое событие» или «звук как событие» («способность воспринять звук как физическое событие»). Опираясь на них, мы могли бы мыслить аудиальное кино как жизнь звукового потока в пространстве и времени, как раскрытие материального течения звука, как череду звуковых событий. Понятый так, фильм позволял бы зрителю услышать траекторию звука (звук может «возникать, продлеваться во времени, удерживаться, возвращаться, меняться, умирать и рассеиваться»²⁹) и переживать интенсивность фонового шума (его «длительность, давление, напряжение и расслабление, привлечение и отвращение, консистентность и разложение»³⁰). Как мы увидим далее, аудиальные эффекты в обоих фильмах (шум, скрежет, капли мокрого снега, дыхание, шепот) становятся событиями в не меньшей степени, чем визуализированные сюжетные³¹. И если возвращение (восприятия), по мысли Анатолия Рясова, к более ранним (то есть до оформления в структурированные композиции) звукам — это возвращение к более тесной связи с бытием, то можно сказать, что аудиальное кино возвращает нам эту связь. Если бессознательное, как у Факинелли, — это эротический и кинестетический опыт бытия, то вслушивание в шум — это возвращение к изначальному онтологическому движению *ek-stasis*, которое выводит нас из неподвижности.

Погружение зрителя в непривычный, местами дискомфортный, взрывоопасный аудиальный ландшафт «Озера» и «Эйфории» активизирует не только зрительные, но и слуховые органы восприятия. В протяженной длительности этих фильмов (как временной, так и пространственной) в многочисленных акустических модуляциях зрительское восприятие перенастраивается с глаза на слух. Как пишет Нина Савченкова о фильме «Озеро»:

Гранрие настаивает на принципиальном изменении наших кинематографических привычек. Если

29. Там же. С. 72.

30. Там же. С. 53.

31. Ср. у Фридриха Киттлера: «Фонограф не слышит так, как слышат уши, которые натренированы с ходу отфильтровывать голоса, слова и звуки от шума; он регистрирует *акустические события как таковые*» — Kittler F. Gramophone. Film. Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 23. «То есть он обнажает перед нами то, что Кейдж называл „единым пространством звуков“» — Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. С. 15. Цит. Киттлера и Кейджа по: Кокс К. Указ. соч. С. 132.

мы привыкли связывать опыт кинопросмотра с видением, с видением как презентацией, то здесь будут нагружены и все остальные наши органы чувств. Одна из фундаментальных установок — смотреть фильм не глазами... От нас требуется другой тип восприятия³².

Ср.: [Эйфория] — это трагическая симфония: написанная Айдаром Гайнуллиным закадровая музыка звучит, вопреки современной кинотрадиции, неумолчно, она ведет за собою фильм и сообщает ему другое измерение. В ней два лейтмотива: один напоминает гул высоковольтных проводов (этот образ тоже есть в фильме), другой — в такой же мере русский перебор на гармони, в какой и бандонеон Пьяццолы, отсылающий нас от России в мир и в космос³³.

Если относительно визуального кино Тарковского мы сказали бы, что камера есть *опространствление* взгляда в просторах и временных длительностях, то об аудиальном типе кинематографа мы могли бы сказать, что он предполагает *вслушивание в пространство материального течения звука*, иноположенное как фигуративному образу, так и структурирующей мир рассудочности в целом. Но что представляет собой само это пространство, которое открывается нам через феноменологию звука? Протяженность пространства в нашем случае — это *психическая реальность*, более того, это *экстатическая реальность*:

Сознание — узкая область, очерченный периметр, который стремится стать мерой всего психического, даже для тех, кто сам меряет его, кто ежедневно сталкивается с его границами, сужениями... Как все это записать? Ветер в лицо, гул моря, свет, оцепенение, мысли о принятии, радость, радость с оттенком благодарности — кому?³⁴

Психическое превышает размерность сознания и требует иного пространства, иной размерности пространства, пространственности вне физического пространства. В нашем

32. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрие «Озеро»//YouTube. 04.05.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVoA3uOAZGs>.

33. Кичин В. Венецианский кинофестиваль будет гостеприимен к российским картинам//Российская газета. 23.08.2006. URL: <https://rg.ru/2006/08/23/venecia-kino.html>.

34. Факинелли Э. На пляже//Лаканалия. 2017. № 23. С. 153.

случае размыкание на это другое — феноменологическое — пространство происходит за счет акустики, аудиального измерения. Снова обращаемся к Факинелли:

Гул моря похож на спокойное, глубокое дыхание.
Закрываю глаза. Нет необходимости быть бдительным. У звуков, не содерживаемых зрительными образами, большие пространства: они становятся отдельными голосами с другими тембром и фактурой. Слышу каждый из них, без ожидания, без страха.
С восхищением (курсив мой. — Т. В.)³⁵.

В цикле лекций «Пространство и время психического» Айтен Юран показывает, как психоанализ дает нам возможность вести разговор об опыте психического в пространственных категориях. Так, говорит она, для Фрейда психическое часто описывается в пространственных метафорах и терминах *топики, топического*, но при этом *психическое пространство* не равно физическому. Это психическое пространство протяжено, но несоразмерно или *иноразмерно* ему и иным образом структурировано. Пространственность нужна Фрейду как проекция протяженности психического аппарата: «Психика имеет протяженность, хотя об этом не ведает»³⁶. То же можно сказать и о времени психического в психоанализе:

[Благодаря Фрейду и Лакану] оказалось возможным обнаружить время свое, субъективное, переживаемое в глубинах... Обнаруживаемое время не имеет ничего общего с нивелированным, объективным, астрономическим временем. Это вихревое, вращающееся, нелинейное, субъективное время, время, подобное бергсоновской длительности, которое не приходит из-вне... [Такое] время-длительность нельзя измерить в часах, минутах, секундах... Ведь

35. Там же. С. 155.

36. Фрейд З. Заметки о «чудо-блокноте» // Он же. Психология бессознательного. М.: Фирма «СТД», 2006. С. 387–395. См. также его работы: «Наброски к одной психологии», «По ту сторону принципа удовольствия». Тематическое оформление этой линии топики психического у Фрейда—Лакана см. в: Юран А. Пространство и время психического (цикл лекций) // YouTube. URL: https://youtu.be/playlist?list=PLTOJer8r2KN8Ct_fOCNweovxS1n3rRqEa. Далее ссылки на этот цикл лекций Айтен Юран на YouTube канале «Открытого философского факультета» содержат указания номера лекции. Ту же тематическую линию в формате статьи см.: Юран А. Размышления у зеркала. Пространство и время в психоанализе // Психоанализ. 30.10.2018. URL: <https://psychoanalysis.ru/2018/10/31/freud-lakan>.

секунда может предстать вечностью, вечность пережиться мгновением³⁷.

Об этой же протяженности времени говорит Факинелли, когда описывает экстатическое состояние: «Растянутое время. Не недвижное, но как бы пульсирующее в покое»³⁸. Об этой же протяженности времени говорит и Кокс, когда анализирует Кейджа:

...произвольность темпоральной рамки (бесконечно эластичной и детерминированной случайными процедурами) и звуковой опыт, который она раскрывает, указывают на то, что «4'33» стремится вовлечь другой опыт времени — времени длительности, времени, которое... становится свидетелем движения общего акустического потока мира³⁹.

Современное кино и саунд-арт позволяют, словами Кокса, раскрыться *длительности* пространства и времени.

В этом — протяженном, феноменологическом — пространстве и времени смещается граница между *внешним* и *внутренним*. Внутреннее психическое пространство, несоразмерное физическому, выводит за пределы рассудочности в безграничность бессознательного⁴⁰. Пространственное понимание звучания в контексте фильма (то есть заполнение внутреннего филь�ического пространства звуком, шумом) открывает нам выход на это внешнее иное пространство психического. Граница смещается и между «внешним» зрителем и «внутренним» филь�ическим пространством: благодаря аудиальному потоку зритель перемещается во внутреннее филь�ическое пространство, как бы начинает обживаться во *внутреннем* психики персона-

37. Юран А. Пространство и время психического. Лекция 4//YouTube. 11.04.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bm9eeEXu-es&t=5049s>.

38. Факинелли Э. Указ. соч. С. 153.

39. Кокс К. Указ. соч. С. 213. «4'33» — минималистское произведение американского композитора и музыковеда Джона Кейджа (1952), в котором исполнители пребывают в абсолютной тишине на протяжении 4 минут 33 секунд, давая, таким образом, слушателям услышать естественные звуки окружающей среды.

40. Подробнее о смещении границ между внешним и внутренним в психоанализе см.: Юран А. Пространство и время психического. Лекция 3//YouTube. 23.03.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eVvIfz86DTY&t=10s>; Юран А. Размышления у зеркала.

жей, которая одновременно открывается на внерассудочное *внешнее*, иноположенное⁴¹.

Интересно, что пространственное понимание психики в психоанализе в начале XX века откликается пространственным поворотом в *sound studies* в конце. В 1970-е годы Макс Нойхаус пишет, что хотел бы развернуть локализацию звука от времени к пространству. «Разместить звук в пространстве» для него значило бы дать раскрыться сущности звука⁴². Инсталляции дают возможность войти в *пространство звука*. Возможность для слушателя «поместить [звук] в свое собственное время» (то есть слушать столько, сколько хочешь, погружаться в звучание в режиме собственной психической длительности) также раскрывает для него и пространственный опыт звука. Это — не физическое, а аудиальное — пространство также связано с представлением о длительности времени как бесцельного, ателеологического потока (Кейдж в музыке, Бергсон в философии).

Целью [произведений Кейджа] является открытость времени длительности и открытость музыкального

41. Насколько подвижна сама эта дихотомия внешнего-внутреннего, видно по французской философии трансгрессии (Батай, Бланшо, Нанси, Фуко). Так, «Внутренний опыт» Батая всецело посвящен экстазу, до середины книги он говорит о «внешнем» как о внешних (видимых, эмпирических) условиях бытия, в отмежевании от которых возможен внутренний опыт, потом вдруг уравнивает внутреннее с внешним другого порядка: «Движения [экстаза] изливаются во внешнее существование: в нем они пропадают, как бы „сообщаются“ с этой внеположностью, которая так и не обретает определенных очертаний и не воспринимается как таковая. Дойду ли я когда-нибудь до конца?» — Батай Ж. Внутренний опыт. С. 183. Наследуя этой традиции, Фуко в эссе «Мысль извне» (La pensée du dehors, 1966) опишет движение мысли за пределы рассудочного знания: «эта мысль по отношению к внутреннему характеру нашей философской рефлексии и по отношению к позитивности нашего знания составляет то, что можно было бы назвать „мысль извне“» — Фуко М. Мысль извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 129. Ср. о нем: «Во многом именно к концептуальному провещиванию зоны *внеположенного*, — того, что, будучи на первый взгляд внешним, в отличие от него категорически, принципиально не поддается освоению в качестве внутреннего, и сводятся разборы Фуко. Внеположенное в его понимании — то, что неподвластно дихотомии, не подпадает под диалектику внутреннего и внешнего (манихейский раскрой пространства на „интериорное“ и „экстериорное“, рефлектирующий противопоставлению дня и ночи, зримого и незримого, которое так часто проблематизируется у Бланшо); то, что не способно попасть(ся) внутрь и тем самым остается *вне* самого разграничения, этому разграничению, однако, с бесконечным упорством свидетельствуя» — Лапицкий В. Голос, пришедший извне // Бланшо М. Голос, пришедший извне. С. 171.

42. Подробнее об этом см.: Кокс К. Указ. соч. Гл. 5: Звук, время и длительность. С. 208–209.

опыта области всемирного звука. Еще одна цель — открыть человеческий опыт чему-то за его пределами: нечеловеческому, безличному течению, которое предшествует ему и превосходит его⁴³.

Как мы увидим, психическая протяженность коррелирует в фильмах с пространственной (степь, горы, лес, гладь озера, течение реки, медленное движение или статичное замирование камеры), но воспринимаемой уже не физически, а скорее феноменологически:

Понимание пространства в современном кинематографе все больше тяготеет к тому, что можно назвать хайдеггеровским словом «простор». Способность или неспособность простираться, распространяться, открытость и закрытость становятся главными характеристиками филь�ического пространства⁴⁴.

Если мы так — в лакановско-фрейдистской логике — понимаем психическое, становится понятна и задача режиссеров экспериментального кинематографа освободить, разредить экранное пространство и время от образов и событий, высвободить место для экстатического психического в его пространственной и времененной протяженности, длительности. Медленное разворачивание событий (минимальность или микромодуляции таковых), длительные сцены, постепенное вхождение в звуковой фон, протяженность физических пространств есть способ вывести зрителя за пределы видимого на экране в иную размерность происходящего, в топологию психического персонажей. Психическое — это длительность — не временная и не пространственная, но раскрывающаяся через длящееся пространство и время фильма⁴⁵. Как мы увидим, опыт субъективного переживания, его психическая интенсивность в фильмах в большей степени раскрывается через фонологию, аудиальное течение (а не заключена в визуальных об-

43. Там же. С. 214.

44. Савченкова Н. Кино как существование//Syg.ma. 14.07.2018. URL: <https://syg.ma/@nina-savchenkova-kino-kak-sushchestvovaniie?ysc-lid=lowczowh68>.

45. Ср.: «На самом глубинном и фундаментальном уровне кинематограф, как и другие искусства, но, возможно, в большей, чем они, мере, связан с бессознательными структурами нашей психики». См.: Ямпольский М. Кино без кино//Искусство кино. 1988. № 6. С. 94.

разах или сюжете). Попробуем представить, что вхождение в феноменологическое пространство фильма может быть помыслено как вхождение в онтологически первичный звуковой поток. Как в этом случае выстраивается феноменология звука применительно к кино? Что значит феноменологически вслушаться в звук, помещенный в фильическое пространство? Иными словами, каким образом разговор о феноменологии звука в экспериментальном кинематографе позволяет выстроить связь между аудиальной феноменологией, топологией психического и структурой субъективности⁴⁶?

Мой предел — в тебе: остановка звука, остановка сердца

Филипп Гранрийе (1954) — французский режиссер-экспериментатор, известный по фильмам «Сумрачный» и «Новая жизнь» как режиссер, работающий над обновлением киноязыка. Сам он о своей кинематографической технике рассказывал так:

Вопрос света [в кино] столь же фундаментальный, что и вопрос звука. Это желание сильного, витального, ослепительного источника, источника больших интенсивностей — равно аудиального, как и светового. Желание снимать на пределах, как если бы вещи были доведены до их полного истощения, когда свет истощен, когда звук практически не слышен, как если бы он пересекал плотное глубинное морское пространство, как если бы его слышали через эту плотность <...> мира, материи, воздуха... И чтобы свет равным образом был на пределе возможностей, где он практически перестает освещать пространство. Меня ведет <...> идея источника большой жизненной силы, больших интенсивностей в своем начале, но который мы замечаем только на его крайнем пределе, в остатке — аудиальном или световом <...> Кино становится мощным, когда обращает нас к архаическим, пер-

46. Ср.: «Топология психического и есть структура субъекта» — Юран А. Пространство и время психического. Лекция 2 // YouTube. 12.03.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vniQfgEwnwk&t=6413s>.

вородным ощущениям. В этой точке начинается мое желание снять фильм⁴⁷.

«Озеро» Гранрийе (2008) — один из экспериментов аудиального кино, в котором зритель погружен в фонологию. В фильме показана жизнь семьи, уединенно живущей на берегу озера как бы вне времени и пространства. Алекси, главный герой, страдает эпилепсией и платонически влюблен в свою сестру Хеге, которая встретив другого мужчину, уезжает с ним. Действие происходит в заснеженных горах, в лесу, на берегу озера. Фильм снимался во Франции, но мог бы сниматься и в горной части Северной Германии, и в Швейцарии, и в Канаде — *no man's land*. Событийный план смещен в фильме в аудиальное измерение: звук как событие, звукоряд как цепь событий. Звуки воды, падающего и тающего снега, звуки леса, удар топора о дерево, падение дерева, небесный голос Хеге, дыхание, смех, скрежет эпилептического припадка⁴⁸. Шумы создают то напряжение, которое схватывает и воспроизводит психоэмоциональное, экзистенциальное состояние героев. В фильме отсутствует музыка и почти отсутствует речь, а аудиальный фон вводит нас в тишину другого рода, в которую мы в конце фильма и погружаемся⁴⁹. Эта тишина маркирует собой то лиминальное состояние (сначала слияния с сестрой, а потом разрыва), в котором оказывается главный герой. Кажется, что в фильме все соприкасается со всем и это вписано в аудиальный фон, который одновременно является основной событийной канвой:

47. Philippe Grandrieux in Experimental Conversations//YouTube. 25.02.2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AsoZay4ApyQ>.

48. В этом смысле Фридрих Китлер и Кристофер Кокс говорят о «звуках как событиях» или об «акустических событиях». См., например, описание Коксом инсталляции Мунго Томсона «Немой фильм о дереве, падающем в лесу» (2005–2006) — Кокс К. Указ. соч. С. 131–132. Ср. у Нины Савченковой: «Зрелище, звук, событие падающего дерева, когда мы всматриваемся [вслед за взглядом Алекси] в верхушки стволов и там все совершенно неподвижно, а потом мы слышим треск веток, и в момент, когда мы слышим этот звук, мы понимаем, что будет происходить. Это величественное зрелище и вместе с тем математическое событие» — Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро».

49. В фильме играют русские актеры и легкий русский акцент французской фонетики не дает автоматически слушать речь — она как будто отчуждается от самого произносимого текста. Минималистические фразы-синтагмы произносятся редко и как бы окружены тишиной (ср. у Кокса о фильме внутри той же инсталляции Мунго Томсона: «фильм пребывает в модусе тишины»; или у Айди: «тишина невидимого оживает в звуке»).



Кадр из к/ф «Озеро»

Гранрийе реализует тактильную версию кинематографа. Ему важно воссоздать мир как систему телесных ощущений, попытаться увидеть, что представляет собой аффективная реальность⁵⁰.

При этом филь�ическое пространство заполнено в основном протяженностью физического пространства: лес, озеро, горы. Это «растянутое» физическое пространство корелирует с аудиальным фоном фильма, который дает доступ к топологии психического:

Отношения [близости брата и сестры.—Т.В.]—свойство пространства и свойство среды. Именно потому, что там нет ничего, кроме простора, ничего кроме дистанции. Именно поэтому там становится возможна невероятная [невозможная в городской среде] близость. Все восприятие мира выстраивается через прикосновение. Это парадокс пространства: через прикосновение в мире невероятной протяженности⁵¹.

50. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро». Об одной из анализируемых им инсталляций Кокс говорит как об эксперименте с частотами и текстурами в попытке передать «тактильность звукоформ». См.: Кокс К. Указ. соч. С. 27–28.

51. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро». Ср.: Айтен Юран о топологии психического у Фрейда: «[Речь идет о] пространстве, взятом под углом зрения его отношения к желанию» (Юран А. Пространство и время психического. Лекция 6 // YouTube. 22.04.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YmIS9IHVmE&t=1614s>. Начиная с 04:10).

Хеге поет Алекси песню:

*Mondnacht*⁵²

Es war, als hätt' der Himmel,
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Лунная ночь

Как если бы небесами
Поцелованная земля,
В мерцании цветов
Могла только мечтать о небесах.

Воздух струился через поля
И нежно качал колосья,
Тихо шелестел лес,
Ночь была такой ясной.

Что душа моя напряглась,
Расправив крылья,
И полетела сквозь безмолвные
земли,
Словно летела домой.

Для Алекси этот шумановский пространственный и фонологический пейзаж—стихия существования его души, разомкнутой равно на природный мир и экзистенцию сестры (ср.: «Он с душой сестры, с телом сестры находится в таких же отношениях, что со снегом»⁵³). Хеге—это его *дом*. Это то органичное для него пространство, одновременно внутреннего опыта и внешнего рассудку, куда экстатически смешено его внутреннее, где оно разворачивается в континуальности иноположенного, в «интенсивности нерационализируемого чувства».

«Это я, Юрген, я пришел рубить лес»,—говорит пришедший из леса незнакомец Алекси, сидящему у воды. Снова звуки воды, падающего и тающего снега.

Сексуальный акт Хеге с Чужаком, первый для нее, маркирует разрыв между ней и тем континуальным дологическим психическим, которым она была связана с опытом своей семьи. Это также разрыв того континуального пространства психического, в котором пребывал Алекси. «Он не такой, как раньше, твой голос»,—говорит он, слушая ее пение Шумана. Что означает, что после встречи с Чужаком («пришел, перевернулся, разрушил, изменил и изменил необ-

52. Liederkreis. Zwölf Gesänge von J. v. Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes. Op. 39, 1840. Перевод с нем. мой.—Т. В.

53. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро».

ратимо»⁵⁴) он начинает слышать Хеге как отчужденное неоднородное ему *внешнее*, а не как продолжение его *внутреннего* в их общем до сих пор недискретном экстатическом *психическом внешнем*.



Кадр из к/ф «Озеро»

Для Алекси ее уход из семьи — постижение собственного предела, прерывания, дискретности себя самого («Можно представить себе жизнь семьи *до*, но невозможно представить жизнь *после*»⁵⁵). Вероятно, и эпилепсия является следствием невозможности выхода вовне той экстатической психической энергии, которой он был связан с сестрой⁵⁶. Их внутренняя связь останавливается через разрывание, распад пространства между ними⁵⁷. Взгляд, остановленный в удаляющуюся точку лодки, на которой Хеге уезжает с Юргеном (это та же лодка, на которой сам Алекси впервые перевез Юргена к их дому), охватывает

54. Там же.

55. И в другом месте: «Это фильм феноменологический, он описывает до-предикативный опыт, то есть „до суждения“ <...> предельное напряжение всех сил и проживание этого напряжения <...> онтология в чистом виде» — Там же.

56. Ср.: «[Имя проблемы Алекси — нежность:] он не столкнулся бы с такой интенсивностью чувства, если бы не слабость (каковую придает ему эпилепсия)» — Там же.

57. Ср.: Айтен Юран со ссылкой на Лакана и Роже Кайу об образах распада пространства при психостении (понимаемой как «утраты субъектом собственного места»): «Субъект утрачивает место. Пространство буквально разлетается, фрагментируется на части. Этот распад сопровождается утратой места субъекта, утратой представления о границе между внешним и внутренним» — Юран А. Пространство и время психического. Лекция 6 (начиная с 32:00).

дистанцию и окаменевает в ней. Внутреннее движение Алекси (его *ek-stasis* в протяженное психическое внешнее) замирает на пределе себя самого, потому что то, что являлось его продолжением вовне, возможностью бытия вовне, трансценденции, — Хеге — покидает их дом. Камера медленно провожает ее лодку, пока в кадре не останется только бесконечная тишина озера и замершая тишина движения жизни во взгляде Алекси.

Сам Гранрийе в дискуссии говорил, что не может не быть оператором собственных фильмов, потому что он не находится вне происходящего, а включен в него, растворен в нем. Иногда растворение доходит до того, что он не может остановиться снимать то, что просто видит вокруг себя. Так, он рассказывает о своей концепции звука в «Озере»:

Я хотел бы, чтобы фильм можно было смотреть с закрытыми глазами. Чтобы его можно было слушать <...> Звук — начало всех вещей <...> он обладает особой скоростью, он дает моментальный доступ к вещам <...> это скольжение к ощущениям <...> к желанию, в данном случае⁵⁸.

Если отношения, персонажи, предметы еще визуализируются в фигуристивных образах, то протяженность психического пространства и времени, *гетеротопия психического*, на которую как на свое иноположенное внешнее размыкается сознание, становится ощутимой зрителем-слушателем через аудиальный план. Мы можем указать на нее через образы физического пространства, но не можем уложить размерность психического в физическую размерность. «Происходящее в бессознательном не поддается описанию с помощью <...> пространственно-временной локализации и функции времени»⁵⁹. Для самого зрителя это становится формой экстатического постижения реальности, смещением его статического положения зрителя в иноположенное

58. См.: Discussion avec Philippe Grandrieux autour de son film “Un Lac” (2009), cinéma La Clef (Paris), 2020 // YouTube. 30.10.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o5YQRNinH8A>.

59. Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основных понятия психоанализа (1964). М.: Гнозис/Логос, 2004. С. 56. Подробнее о соотношении психической и физической топик см. в: Юран А. Пространство и время психического. Лекция 4 (начиная с 17:15). Именно поэтому «Озеро» лучше «смотреть» в наушниках: стерео дает полноту вхождения в протяженность и безразмерность феноменологического пространства, которое не равно физическому.

ему психическое персонажа⁶⁰. Так, через вхождение в аудиальную феноменологию фильма мы получаем эффект присутствия в- и доступ к топологии психического, в которой происходит разрыв и остановка внутреннего движения потока жизни: «прецедент близости, который не предназначен для жизни»⁶¹.

Остановка, отсутствие движения в пространстве.

Одержанность, обрыв речи, беззвучие

Иван Вырыпаев (р. 1974) – российский и польский режиссер театра и кино, драматург, известный российской публике по фильмам «Кислород» (также спектакль) и «Чистый свет». «Эйфория» Вырыпаева (2006) – один из примеров новой социальной драмы, в которой современное российское общество может узнать симптомы того необратимо агрессивно-иррационального состояния, в направлении которого оно развивается. Эйфория – экстаз, который начинается с-, граничит с- и переходит в насилие, необратимо разрушительное движение. Сюжет фильма складывается из классического любовного треугольника, где она (Вера) встречает его (Павла), а ее муж убивает Павла, простреливая из ружья дно лодки, на которой Павел и Вера плывут по Дону. Большую часть экранного времени занимают просторы: степь, Дон, длительные впадины-разломы земной поверхности, течение реки, небо:

Персонажи помещены в антураж почти библейский: бесконечная степь, бесконечные овраги, паутина дорог, никуда не ведущих, и полная пустота вокруг. Персонажи вписаны в этот пейзаж, они с ним слиты⁶².

60. Ср. об условности границы между внешним и внутренним у Факинелли: «Одновременно я – взгляд, изучающий не пейзаж, но пейзаж самого себя. Взгляд-море» – Факинелли Э. Указ. соч. С. 153.

61. Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро»: «Кинематографическая работа Гранрийе заключается в том, чтобы показать нам истоки эротизма. Исключительная полнота, абсолютный прецедент близости, который для жизни не предназначен. Зритель увидит здесь то, что он никогда не может увидеть в жизни и не может пережить в жизни... но здесь он переживает, со всей возможной убедительностью».

62. Кичин В. Указ. соч.



Кадр из к/ф «Озеро»



Кадр из к/ф «Озеро»

Как и в «Озере», параллельный план восприятия выстраивается в фильме на уровне аудиального фона, который если и коррелирует с событиями сюжета, то размывая их до архетипических пятен-полотен: вода как субстанция жизни, вода, поглощающая в смерти, те же хайдеггеровские просторы. В начале фильма показана сцена-аллегория, когда слепой водитель на всей скорости мчится на мотоцикле по степи, как бы в эйфорической необратимости. Этой же сценой-аллегорией фильм и закончится. С первой сюжетной сцены — когда пьяный отец отрезает ножницами у маленькой девочки палец, укушенный бешеной собакой, — зритель уже оглушен, подавлен, растоптан, лишен языка. Но поскольку он не видит самой сцены, а только слышит ее аудиальный фон, с этого момента он

впадает в другое — аудиальное — измерение фильмаического пространства, в котором и останется до конца: «шум ветра, жужжание мошки, перекаты грома, ливень — тоже первозданный, словно разверзлись хляби»⁶³, но еще и всплеск волн, и скрежет лопаты, и горящий дом, и колокольчики коров, и крики птиц.

Длинная сцена близости между Павлом и Верой (лица крупным планом), когда Вера беззвучно шевелит губами, — переводит зрителя в еще одну тональность аудиального плана. Павел пытается вслушаться в ее слова, но это не слова, не смыслы, а переход в иной регистр звучания — обеззвученный, где есть только невыраженность касания: шепот как переходное состояние между еще-языком и уже-телесностью, еще-телесностью и уже-тишиной⁶⁴. Часть произносимого персонажем текста как бы выпадает из зафиксированной в сценарии речи и перекрывается жужжанием мухи. Марк Липовецкий и Биргит Боймерс пишут об этой сцене:

В этом монологе практически нет слов и уж точно ни одного законченного предложения — во всяком случае, они не слышны, заглушенные звуками окружающей любовников вселенной⁶⁵.

63. Там же. И далее: «[Звукорежиссер] оркестровал фильм так, что гул этой прошедшей перед тобой жизни не исчезает с финальным титром».

64. Ср.: Кокс о Кейдже: «Отвергая и привычную концепцию тишины как отсутствия звука, [Кейдж понимал] „шум“ [именно как] то, что я называю „фоновым шумом“, — интенсивный шепот, заполняющий всякую тишину, или, наоборот, тот самый, из которого сделана тишина» — Кокс К. Указ. соч. С. 186. Или (применительно к музыке, которая здесь взаимопереходна с речью) ср.: «Что делает высказывание музыканта индивидуальным? Пауза, то молчание, которое есть между звуками. Мы можем играть Баха, „Хорошо темперированный клавир“, как японские роботы, Ванесса Мэй и другие. Но вопрос души, который в это вкладывается, оказывается не в том, какой играется звук, а какая пауза между, какая тишина возникает между звуками» — Юран А., Людвиг И. Лаборатория исследования звука 3. Звук/Тишина. Математический пробел // YouTube. 04.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7YcMwIiRGps&t=1169s>. См. также: Они же. Лаборатория исследования звука 2. Резонанс и пустота другого // YouTube. 17.03.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tv6Tdt_qQ7k&t=41s.

65. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформативы насилия. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 360 (Глава 7: Театр Ивана Вырыпаева. «Эйфория», или Мечта о трагедии). О театральной пьесе Вырыпаева в той же главе они писали: «Тема разлома в мире, столь характерная для театра Вырыпаева, здесь приобретает новые очертания: в данном случае перед нами разрыв между словом (или текстом) и звуком (или музыкой)» — Там же. С. 363.

В этой связи интересна мысль Айди о соотношении звучащего слова, тишины и лица, которая отсылает к хайдеггеровскому пониманию мира:

«Тьма», скрытая в озвученном языке, есть не слабость, а сила слова. Это предельная самоудалющаяся Открытость горизонту молчания как полностью онтологических возможностей. Отношение голоса ко внутренней речи и полной смысла (*pregnant*) тишине лица предельно открывает путь к открытому горизонту тишины. Здесь конституируется онтология служа и голоса как источник эзистенциальных возможностей, выводящих за пределы контроля над языком <...> Любой разговор, любая встреча содержит внутри себя возможность начала. Это начало может быть прозаическим, которое описывается <...> в терминах понимания. А может быть интимным, открывающим отношение для более долгого разговора. Но это всегда начало посреди чего-то. Когда это начало случается посреди языка-как-слова, всегда остается скрытое указание на формы смыслонаполненной тишины, выражаемой лицом, «внешней» тишины, скрывающей внутреннюю речь, и предельный горизонт тишины как Открытости. В этом смысле человек начинается посреди слова, но слово лежит в окружении тишины⁶⁶.

В конце фильма лодка с окровавленным Павлом и придавленной его мертвым телом Верой с еще приоткрытым ртом (как если бы оставалось только беззвучно дошептывать, до-свистывать оставшиеся минуты жизни) медленно погружается под воду. То, что было водой жизни, течением жизни, становится водой остановленной и обеззвученной жизни. Тело, тела возвращаются воде (как в «Возвращении» Звягинцева):

Жизнь со временем отрицает сама себя, каменея в мире «закрытых ртов», она не может долго терпеть порождаемого ею избытка. Жизнь истощается в тоскливом повторении, потому что не хочет обратиться к тому, что на самом деле ею управляет,— к способности переживать счастье⁶⁷.

66. Ihde D. Op. cit. P. 181.

67. Бенвенуто С. Указ. соч. С. 169–170.



Кадр из к/ф «Озеро»

В данном случае это самотождественная замкнутость, не-проницаемость для жизни — свойство мужа Веры Валерия, которое он проецирует на внешний мир, на поток жизненной энергии двух любящих людей, жизненную силу которого он не в состоянии вынести и которую, поэтому, может только обездвижить:

...жизнь, боясь своего исчезновения из-за того же избытка, из которого происходил ее первоначальный импульс, отчуждается в формах и защитах, но, совершая это, она каменеет, как Ниоба, предвосхищает смерть в своей бесконечной защите. Фактически манифестация истины жизни как ее источника — это лихорадка экстатического момента, заключенного в скобки, эфемерная эйфория⁶⁸.

Но если эйфория, о которой говорит Факинелли, переживается главными героями (еще несколько минут до смерти они падали навзничь в искрящуюся солнечным светом гладь Дона, вызывая фонтанирующие всплески), то не жизнеспособность, невыносимость, неподъемность потока жизненной силы Валерия сопряжена у него с — другого рода — воодушевленно-деструктивной эйфорией, ослепленно-необратимым утверждением собственной воли, аллегорию которой Вырыпаев дает в начале и конце фильма в сцене слепого мотоциклиста:

68. Там же. С. 175.

Эйфория езды, бесцельная и безумная <...> Русь-тройка новой эпохи? Доведенный до логического конца образ потерявшего разум человеческого сообщества? <...> Но нет, это не образ России. Это образ любого общества любой эпохи, которое потеряло себя как общность. И где распались нормальные человеческие связи. Где даже любовь — аномалия и ведет к гибели. Это шекспировский замах. Или, может, бетховенский <...> Эта симфония — как любая музыка⁶⁹.

Ср.: Это состояние [потеря направления и обреченность гонки вслепую.—Т.В.] передано и в визуальной поэтике «Эйфории». Вооруженный 14-метровым краном, оператор создает образ безграничного и иррационального пространства. Степь в фильме, хоть и пересечена множеством дорог, явно не контролируется человеком (машины редки, и их траектории нелогичны). Такое пространство представляет собой идеальную арену для неуправляемых страостей, для свободы, превратившейся в волю⁷⁰.

В обоих фильмах пространство заполнено водой, разливами воды, как если бы пространство психического, в которое феноменологически вводится зритель, было одновременно визуализировано в образах воды и переложено на аудиальный фон шумов, шепотов, скрежетов, обеззвученной речи и других звуков⁷¹. Описывая опыт экстаза, Факинелли часто прибегает к метафорам воды, моря, реки, прибоя: «Центробежный эротизм, приступы головокружения, сотрясение, открытие другим собственного „феминного“; далее эта

69. Кичин В. Указ. соч.

70. Липовецкий М., Боймерс Б. Указ. соч. С. 359. И далее: «Инстинктивная свобода — если она получает возможность осуществиться — вызывает ощущение гармонии с прекрасным миром вокруг. Отсюда и эйфория — от „кислородного отравления“. Но мироздание, по логике Вырыпаева, катастрофично по своей природе, и его красота обманчива: кислорода, несмотря на бескрайний простор пейзажа, на всех не хватает, и эйфория одного неизменно оборачивается удушьем другого — удушьем, которое можно разрешить только насилием: вилкой в грудь или пулей в спину. Кислород непременно взрывается — и именно в этой неизбежности катастрофы, сопровождающей эйфорию, и скрыт жестокий закон бытия, это и есть вырыпаевский Бог — кровь. Финальная сцена фильма логически завершает тему эйфории, несовместимую с жизнью» — Там же. С. 362.

71. Пространственное понимание звучания в саунд-арте дает возможность Коクсу говорить о звуке как наиболее иммерсивном и наименее направленном из сенсорных феноменов, как о «затапливающем поле окружающего звука». См.: Кокс К. Указ. соч. С. 225 (раздел «Инсталляция длительности: постминимализм в визуальном искусстве»).

часть дихотомии в его работах ассоциируется с водянистым, морским, экстатическим»⁷². Вода—это течение времени, поток жизни, из которого мы приходим и в который можем окунаться или с течением которого в некоторые (экстатические, эйфорические) мгновения жизни сливаться. Этому потоку можно поддаться или воспринять его как угрозу: «Человек сопротивляется бессознательному не из-за страдания, которое оно приносит, но потому, что оно соединяет нас с измерением... экстатического». И далее: «Река жизни времени со все возвращающейся тревогой угрожает возвращением к началу»⁷³.

Через эту метафору воды, потока Факинелли спорит с Фрейдом:

Фрейд и «пространственный» психоанализ—топический и топологический—постоянно взрывают и возводят плотины и барьеры защиты, необходимо же «позволить прийти воде, позволить ей уйти, погрузиться в нее, плыть в ее потоке»⁷⁴.

И в другом месте—о нем:

Бессознательное для Факинелли—одновременно и глубокий эротический опыт, и кинестетический способ бытия, и попытка найти способ бытия-с-другим. С самого начала он хочет *освободить место для бессознательного и дать ему время*, бессознательному, которое боятся прежде всего за то, что оно дает *избыточное наслаждение*. Уже тогда бессознательное казалось ему источником *Lebenswelt*, жизненного мира, как говорят феноменологи, который в историческом времени толкает нас *к другим*. Факинелли низко оценивал современное ему прочтение фрейдовской фразы «Wo es war, soll ich werden»⁷⁵, он не хочет осушить бессознательное, как голландцы осушают Зюльдерзее (согласно метафоре Фрейда), но, напротив, желает, чтобы море пришло на сушу, чтобы оживить женственными и текучими движениями твердый камень здания суда. Факинелли стремится ослабить защиты, но не затем, чтобы, как в классическом анализе, воздвигнуть новые, более эффек-

72. Бенвенуто С. Указ. соч. С. 168.

73. Там же. С. 167, 169.

74. Там же. С. 170 (цитата из: Факинелли Э. Указ. соч.).

75. Нем.—«Где было Оно, должно стать Я».

тивные и менее дорогостоящие, а затем, чтобы позволить выразить то, что вначале он называл *желанием*⁷⁶.

Визуализированной метафорой неспособности (Валерия) воспринять этот «сложно переживаемый избыток счастья» будет течение реки, несущей мертвое и придавленное под ним обеззвученное тело с еще полуоткрытым ртом, его (тела и потока) обездвиженность, окаменелость.

Остановка, прекращение речи.

«Танго на баяне»: от какофонии к катарсису

Музыкальный рефрен фильма «Эйфория» — танго на баяне Айдара Гайнуллина, стилистику которого зрители в комментариях к youtube-видео образно обозначили как «Шнитке в попсе»⁷⁷. Сюита-попурри, морфологически сложнейшее импровизационное сочетание элементов фольклорного танца, чечетки, чардаша, вальса, разных видов танго, в частности уличного «пьяного» танго, построенное на многочисленных сбоях ритма и переходах тональностей. Если попытаться исполнить это танго в танце, это будут геометрически четкие и одновременно издерганно-нервные, рваные движения, с многократным сбоем ритмического рисунка, как если бы слишком бурный и непредсказуемый шумовой поток не умещался в размеренную партитуру⁷⁸.

76. Там же. С. 167.

77. Национальная кинематографическая премия за музыку к фильму «Эйфория», 2007.

78. Внимательный слушатель расслышит в танго, например, мотивы «Russian Dance» Тома Уэйтса: Tom Waits, “Russian dance” (Том Уэйтс, «Русский танец», 1996) // YouTube. 13.12.2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6iRrySAdr5Y&t=76s>, Чардаша Монти (см., напр.: Дэвид Гаррет. Чардаш Монти // YouTube. 03.09.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=111&v=8HsfIZvIp6E&feature=emb_logo), матросского танца «яблочко» (Sailor’s Dance // YouTube. 11.12.2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ShenqPg3XKw>). Есть там и жанровые мотивы уличного «пьяного» танго, где партнеры держатся не вертикально сообразно воображаемой оси, как в классическом танго, а конусообразно оперевшись друг на друга и ломая движениями ось, как если бы они готовы были упасть.



Кадр из к/ф «Эйфория»



Кадр из к/ф «Эйфория»

Кокс описывает звуковой поток так:

Звуковой поток имеет два измерения: интенсивное измерение, которое я называю «шумом», и актуальное измерение, в котором артикулируется интенсивный континуум (к примеру, посредством речи и музыки). Я предполагаю, что наиболее богатые работы саунд-арта уникальны среди аудиальных феноменов именно в том, что они раскрывают интенсивное измерение звука и процессы его актуализации⁷⁹.

79. Кокс К. Указ. соч. С. 23.

В главе «Символическое и реальное. Фонография. От музыки к звуку» он показывает, как на протяжении XX века аудиозапись участвовала в процессе демонтажа классической партитуры и как через возвращение к материальности звукового потока заново открывалось музыкальное и онтологическое значение чистого шума бытия. Так, он пишет об изобретении фонографа:

Протяженное материальное течение звука прерывается, захватывается, сегментируется, фильтруется, переводится и выпускается обратно в общий шум в измененной форме. <...> Фонография раскрывает звуковой поток как таковой: первичный шум, из которого выводится музыка; она открывает путь материалистическому пониманию слушания и голоса — такое понимание прорезает символическое, погружая нас в реальное⁸⁰.

И в другом месте:

Партитура — это собрание исписанных страниц, существует отдельно от аудиальных актуализаций, которыми она управляет. Звуковой поток предшествует партитуре — она захватывает его и производится из него же. Будучи виртуальной сущностью, партитура (визуальный, статичный, неслышимый набор значков на бумаге) не похожа на свои актуализации или ситуации исполнения (невидимые, динамичные и слышимые события)⁸¹.

Гайнуллин выстраивает танго на обоих уровнях: аудиальный рисунок мелодии, схваченный в партитуре, и чистый шум-поток поверх или вопреки партитуре. Партитура (конфигурация знаковой системы) захватывает звук не только для того, чтобы организовать его в определенном порядке, но и для того, чтобы, преодолев знаковую систему, высво-

80. Там же. С. 116.

81. Там же. С. 87–88. Предлагая различать композицию и исполнение, композицию и импровизацию, Кокс усматривает в возникновении партитуры смещение внимания от уха к глазу: «[при возникновении партитуры] стало возможным сначала увидеть музыку и только потом — услышать» — Там же. С. 85–86. И далее: «Композитор — это автор визуальной партитуры, но не ее актуализаций, он или она может вообще не узнать свою работу. Получается, что в графической партитуре визуальное и слышимое содержание музыки расходятся и текут параллельно друг другу» — Там же. С. 101.

бодить чистый шум, какофонический стрим шумовых эффектов⁸².

Чтобы лучше понять расхождение между партитурой (визуальным схватыванием и картографированием) и фонологией (аудиальной актуализацией), можно вспомнить манеру исполнения всемирно известного немецкого скрипача Дэвида Гарретта. В интервью и иногда на концертах Гарретт демонстрирует это различие между тем, как можно «безлично» следовать партитуре, воспроизводя знаковую систему, и как можно придать ей собственное звучание. Его скрипка, исполняя даже всем известные произведения, узнается на слух: это особая модальность звучания, одновременно заzemленного и истонченного до полной прозрачности высоких частот. Актуализируя партитуру как механическую знаковую запись, он придает звучанию инструмента эффект человеческого голоса. О его скрипке можно сказать, что она поет или плачет:

[Мои учителя] всегда советовали мне слушать как можно больше певцов. Для них было очевидно, что инструмент в этом смысле неестествен, а надо ориентироваться на нечто естественное. Такие великие певцы, как Дитрих Фишер-Дискау, Рихард Таубер⁸³, фантастический тенор, исполняющие песни Шуберта... звучат из источника, откуда происходит естественный голос, каким образом и нужно фразировать [исполнять произведение. — Т. В.] на инструменте. Я боюсь прозвучать религиозным, но то, что Богом заложено в голосе, то нужно и переложить на инструмент. И поэтому инструментом — за что я и люблю скрипку — я могу воспроизвести [интонационный тембр. — Т. В.] от баритона до сопрано⁸⁴.

82. Ср. с описанием музыки у Кокса, как ее слышали Ницше и Шопенгауэр: «Музыка — это слышимый и осязаемый поток, составленный явными различиями в напряжении, плотности, уровне и давлении — непрерывная вариация, невидимая и неуловимая, но физически мощная — этим она и разрывает обыденную онтологию, вечно пытающуюся ее ухватить» — Там же. С. 205.

83. Дитрих Фишер-Дискау (1925–2012) — немецкий лирический баритон и дирижер, известен как исполнитель песен Шуберта; Рихард Таубер (1881–1948) — австрийский оперный певец и артист оперетты.

84. David Garrett. „Live in Concert and in Private“, At Berlin Tempodrom, 2009 // YouTube. 20.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQKPhbJics&t=2582s> (начиная с 2:09:00). См., например, эффекты звучания (то, что называют стилистикой, манерой или интерпретацией исполнения) в: David Garrett. Scarlatti Sonata [in F-minor K 466] // YouTube. 27.08.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iptXY9g59Dk> или David Garrett. Performance, 2015 — Cho-

Возвращаясь к танго «Эйфории», «в звукозаписи первостепенна вовсе не иерархия качества, — пишет Анатолий Рясов в книге “Едва слышный гул”. — Уникальность грязного звучания *Sex Pistols* и Тома Уэйтса оказывается в этой системе координат столь же очевидной, как и в случае рафинированных записей Дэвида Сильвиана или Гэвина Фрайдея (курсив мой. — Т. В.)»⁸⁵. Рясов вспоминает про одно из значений слова звук у Владимира Даля: «Среди значений древнерусского слова „звук“ можно обнаружить *мусор, каменный лом, сор*»⁸⁶. Кокс, в свою очередь, отталкивается от концепции звука-шума французского экономиста и социального теоретика Жака Аттали как текучей и интенсивной мощи, подрывающей устойчивость форм:

Помеха на линии, внедрение в канал, звук сквозь стены, грязь на изображении, дисфония, какофония. Шум — это нонсенс: отсутствие смысла, препятствование смыслу или приумножение смысла до уровня, где теряется всякая ясность. Это зона неструктурированных различий: «разрушение, беспорядок, грязь, загрязнение и агрессия в сторону сообщений, структурирующих код»⁸⁷.

Аудиальный эффект танго Гайнуллина можно описать именно так: это грязный, мутный фонологический поток — не потому что он «засорен» шумами, скрипами и скрежетами, как это происходит, например, у Тома Уэйтса⁸⁸, а потому что сам инструментал (баян, гитара, скрипки) воспроизводит эффект шумов, скрипов и скрежетов. Гайнуллин как бы

pine Nocturne // YouTube. 14.08.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xNi9u1g5DYM>. Мысль Кокса хорошо выражена в одном из youtube-комментариев к исполнению Гарреттом Шопена: «Признаюсь, такого Шопена я не знал» — то, каким образом зафиксированный в знаковой системе композитором звуковой поток «восстанавливается» исполнителем в виде фонологического течения поверх или вопреки партитуре — и есть манера исполнения данного исполнителя.

85. Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 37. Дэвид Сильвиан (р. 1958) — британский вокалист, автор песен и музыкант, повлиял на развитие рок-, джаз- и электронной музыки 1980-х годов. Гэвин Фрайдей (р. 1959) — ирландский музыкант, композитор, солист.

86. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 10 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1978. С. 672.

87. Attali J. Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. Р. 27.

88. Например, в «Русском танце» (1996) Уэйтс использует скрежет, царапающий звук, топот ног, хлопанье в ладоши, бой молотков.

перекладывает этот грязный мутный пьяный поток бессознательного, опьяневше-прихрамывающий лихорадочный ритм смертоубийственной эйфории на быстротечные ритмы танго.

Бешеное танго, оголтело пьяное танго-нуар Айдара Гайнуллина—рефрен и конечная сцена фильма—звуковой поток, который намеренно ломает ритмическую гармоничность, мелодичность привычного нам стиля танго. В фильме оно звучит в более мягкой аранжировке, чем в отдельном исполнении симфонического оркестра, где Гайнуллин дает выход заложенному в этой композиции потенциалу аудиальной конструкции—сухая, резкая, режущая, рокочущая, дискомфортная музыка-шум как инструмент крушения, раскрошения (от «крошить»), разрезания, размельчения звука⁸⁹. Лирическая разухабистость беспредела *à la russe*, шквал, какофония, мощнейший динамик на бешеной лирической скорости, скрежещущий, накатывающий волнами и ломающий все на своем пути—динамит⁹⁰. Шнитке аудиально-концептуализированного артхауса. Так услышанное танго Гайнуллина соответствует описанию музыки у Кокса, как ее слышали Шопенгауэр и Ницше:

Музыка (и, в частности, звуковое различие или дисгармония) делает слышимым динамический поток становления <...> Ничего не препрезентируя и не символизируя, этот поток запускает игру звуковых сил и интенсивностей.

И в другом месте:

Музыка—это слышимый и осязаемый поток, составленный явными различиями в напряжении, плотности, уровне и давлении—непрерывная

89. Концерт «Звезды World Music». Айдар Гайнуллин, барабанщик/аккордина/бандонеон; Борислав Струлев, виолончель; Артем Дервоед, гитара; Сергей Шамов, кахон; Камерный оркестр «Российская камерата», дирижер—Андрей Кружков. Moscow International House of Music 2011 (“EUPHORIA”—A. Gaynullin, A. Dervoyed, B. Strulev, S. Shamov. Moscow—2011// YouTube. 10.12.2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=caQkVGBWoVw>.

90. См. комментарии к оркестровому исполнению: «Слушал и боялся, что Айдар взорвется и всех затопит музыкой»; «Меня уносило куда-то ввысь, то камнем падала на землю! То становилось так горячо в груди, то спокойно, то так щемило, что появлялись слезы! Теперь дня не проходит без обязательного прослушивания. А в те моменты, когда я не слушаю, она звучит во мне! Я ночью просыпаюсь и слышу ее!!!»; «Что это? Шнитке в попсе? Как же это круто! Шок, эйфория...» (Там же).

вариация, невидимая и неуловимая, но физически мощная — этим она и разрывает обыденную онтологию⁹¹.

И если мы принимаем за истину, что «в музыке присутствует безумие»⁹², то здесь оно овеществлено в материальности звука: безумие эйфорической необратимости насилия и (vs) безумие страсти, лирическое беззвучное безумие.

Но почему мы говорим о катарсисе? В каком смысле катарсис связан с аудиальной дисгармонией мира? «Эйфория» — как определил ее один из зрителей — «античная трагедия под баян»⁹³, она схематизирует сюжет к античной трагедии. Через ритмы танго посредством мутного фонологического потока происходит очищение через страдание и смерть, вхождение в чистое течение жизни (белые одежды — единственное, что оставалось у героев перед смертью). Страсть как жизненная сила, которая проходит очищающей музыкой-шумом через мутные человеческие страсти: шумовой эффект как вторжение реального в мертвеннюю окаменелость форм. Фильм, в действительности, намного более связан с реальностью, чем предполагает схематичный рисунок сюжета. Последний только кристаллизирует эту реальность до ясности сознания. Липовецкий и Боймерс пишут, что постсоветская реальность пронизана логикой насилия, беспрчинного и размытого в повседневности. Это насилие можно назвать коммуникативным, поскольку оно формируется на горизонтальном, бытовом уровне и является одной из форм бытовой коммуникации, осуществляющей в обыденных иерархиях власти (в криминальных субкультурах, ритуалах армейской «дедовщины», практиках бытовой ксенофобии, институтах семьи и школы и т. п.).

Как и у других авторов новой драмы, сакральное у Вырыпаева неотделимо от насилия <...> Драматургия Вырыпаева всегда остро субъективна <...>

91. Кокс К. Указ. соч. С. 51–52, 205.

92. Рясов А. Едва слышный гул. С. 8.

93. Волобуев Р. Античная трагедия под баян // Афиша. 25.09.2005. URL: <http://www.afisha.ru/movie/176944/review/152731>. В том же смысле, в каком можно было бы говорить, например, о чертах античной драмы в советском фильме «Сорок первый» (реж. Григорий Чухрай, 1956, Каннский кинофестиваль 1957): заключительный хор и снятие противостояния (идеологического, белых и красных) в первостихиях (небо, песок, ветер, море), то же возвращение тела стихии (воде) в конце фильма.

и ее субъекты — носители все той же, зыбкой и агрессивной, негативной идентичности. Однако у Вырыпаева, в отличие от других авторов «новой драмы», негативная идентичность выводится из социального контекста и помещается в контекст философский⁹⁴.

Поэтому это катарсис и для зрителя, который, будучи помещенным в сконцентрированную аудиальную интенсивность фильма, приходит к ясности сознания происходящего в действительности.

Присутствие шума имеет смысл, создает значение. Оно делает возможным создание нового порядка на другом уровне организации, нового кода в другой сети <...> Но такой шумовой порядок не рождается без кризиса. Шум производит порядок, только если ему удается сконцентрировать новый жертвенный кризис в одной точке, в катастрофе. Таким образом старое насилие переступает границы и пересоздает систему различий на другом организационном уровне⁹⁵.

Избыток жизненной силы, который, не будучи растряченным, оборачивается, по Батаю, деструкцией, войной, насилием, здесь драматизирован (к чему и призывал Батай, когда писал свой «Внутренний опыт») в искусстве, литературе, драме. Аудиальная траектория «Эйфории» проходит от музыки, захваченной в партитуре, через фонологию разлада, распада, дисгармонии, очищающий звуковой поток, материальную силу интенсивностей — к тишине⁹⁶. Катарсис и есть тишина как снятие (*Aufhebung*) шума посредством шума.

94. См.: Липовецкий М., Боймерс Б. Указ. соч. С. 327. (См. также главу этой книги: «Насилие как культурная проблема: Коммуникативное насилие»).

95. Attali J. Op. cit. P. 33–34.

96. Ср.: «Музыка-шум, которая становится до того интенсивной и какофонической, что к ней „нечего больше (*nothing more*) добавить“, сама разрешается тишиной» — Ihde D. Op. cit. P. 181. «Nothing more» — это аллюзия к известной книге Младена Долара «A Voice and Nothing More»; русский перевод: Долар М. Голос и ничего больше/Пер. с англ. А. Красовцева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.

Траектории «Versus»: перевод на язык другого

В редакторском предисловии к первому выпуску журнала «Versus» Илья Калинин писал, что журнал видит своей целью среди прочего *проблематизацию границ* между различными областями знания и что само название журнала указывает на значение противостояния, которое, впрочем, было бы правильнее понимать как «логос, направленный на описание различных ландшафтов, встречающихся ему на пути»⁹⁷. Исходя из этого вполне логичной видится *проблематизация границ* между визуальным и акустическим, когда аудиальный план начинает конкурировать с визуальным и нести на себе такую же или большую смысловую нагрузку. А также когда аудиальная перспектива позволяет картографировать звуковые и пространственные ландшафты фильма.

Последнее из перечисляемых Калининым значений слова *versus* – идущее от средневековой латыни *versionem*, *versio* – *обращение, переложение, перевод*, в логике журнала может представлять как «перевод авторитетных традиций, их представление в незнакомой версии»⁹⁸. В более широком смысле мы предполагаем, что *versionem*, *versio* – это *перевод* одной знаковой системы в другую, одного смыслового плана в другой, одного языка в другой. Эта перспектива также позволяет исследователю проложить свою траекторию: в данном случае, *переложение, перевод* визуального плана восприятия фильма на аудиальный. Но что значит перевести нечто в другой регистр восприятия? Зачем вообще нужен перевод на другой язык, на язык *другого* в художественных практиках? И что этот перевод дает нам для понимания кино как – преимущественно – визуального искусства?

Если звук, а, вернее, слух, как мы показали в параграфе «Вхождение в пространство» является способом обретения доступа к пониманию и переживанию того, что не явлено зренiu или намеренно от него скрыто (кино поверх и помимо презентации) или более радикально – что вообще не предназначено для о-внешнения, то перевести восприятие фильма в аудиальный план значит открыть заложенное в нем феноменологическое пространство чистого восприя-

97. Калинин И. От редакции. Versus, или Ability to do Many Things Well// Versus. 2021. № 1. С. 7.

98. Там же. С. 8.

тия. Ответом на вопрос: «Что я слышу?» — было бы тогда: «Я слышу мир так, как слышат его герои фильма в своем психическом внутреннем, экстатическом внешнем». Через аудиальность кинематограф возвращает нам опыт этого потока времени, длительности пространства, в котором разворачивается дологическое субъективное восприятие мира. Через пробуждение слуха, настройку слуха на акустическое восприятие происходит отстранение от визуального образа, вернее, испытание границ и выход за пределы визуальности (*ek-stasis* в по-ту-сторону видимого). Учась воспринимать мир так, пишет Кокс, «мы сможем начать относиться к художественному производству как к созданию комплексов сил с разными степенями согласованности и ясности, а не комплексов знаков или представлений»⁹⁹. И далее:

Звук и музыка не вписаны в какой-то аномальный домен вне репрезентации и означивания. Их особенность — только в том, что они способны пребывать ниже репрезентации и означивания, чтобы раскрыть экспериментирование с силами, интенсивностями, ощущениями и эффектами, которые можно найти в любом художественном произведении¹⁰⁰.

Такой перевод художественного произведения в аудиальный план расширяет не только «область слышимого» (как говорит он же о схватывании фонографом «фонового шума в качестве вечного звукового потока»), но и «границы нашего эстетического внимания»¹⁰¹. Аудиальное кино тогда могло бы мыслиться как *перевод* в другой план восприятия того опыта (одновременно внутреннего и экстатического, смещающего внутреннее во-вне, в психическую протяженность внешнего), к которому мы иначе не имеем доступа.

Анатолий Рясов в книге «Едва слышный гул» в главе «Так называемая тирания визуального» говорит о неоправданности и непродуктивности противопоставления слухового и зрительного и связанных с этим клише (например, зрительное как внешнее, поверхностное *vs* аудиальное как глубокое, проникающее и погружающее вглубь). Как мини-

99. Кокс К. Указ. соч. С. 63.

100. Там же. С. 68.

101. Там же. С. 134. Герхард Рихтер (р. 1932) — немецкий художник, работающий на стыке живописи и фотографии, известен как автор монохромных полотен и цветонасыщенных абстракций.

мум спорная оппозиция продиктована, с его точки зрения, скорее, желанием *audial studies* отвоевать себе достойное место в поле гуманитарного знания, укрепить свой эпистемический статус. Однако любая дилемма с легкостью опровергается опытом. Например, пишет Рясов, если

...звуковое будет представлено стуком молотка во дворе, услышанным из окна квартиры, а визуальное — созерцанием картины Герхарда Рихтера, то многое может перевернуться: удары окажутся односторонними и предлагающими дистанцию, а холст — обволакивающим и погружающим в себя¹⁰².

Иными словами, феноменология звука, то есть разговор о нем не как о знаке с точки зрения семиотики, а как о сущности, остается еще делом будущего.

Продолжая рассуждения Рясова, можно вспомнить один из примеров раннего аудиального кино, которое позволяет не противопоставлять, а совмещать визуальный и аудиальный планы, выстраивая кинонarrатив на их синхронии и асинхронности. В фильме «Энтузиазм. Симфония Донбасса» (1930) Дзига Вертов снимал массовые работы на заводах и шахтах Донбасса, чтобы показать динамику выполнения первого пятилетнего плана и сопряженный с ним массовый энтузиазм¹⁰³. Это первый звуковой фильм, полностью построенный на сочетании звуков разных регистров и ритмов, синхронных или намеренно рассинхронизированных с визуальными образами, которые тоже, впрочем, завораживают зрителя ритмической сшивкой монтажа и геометрией расчерченного пространства¹⁰⁴.

Корнелия Ичин в статье «Пролетариат врасплох: „Симфония Донбасса“ Дзиги Вертова» вспоминает, что в 1925 году вышла Резолюция ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», согласно которой кино должно было транслировать идеологию пролетариата, быть орудием просвещения и воспитания классового сознания рабочих и крестьян. В этом контексте «„Симфония Донбасса“ Дзиги Вертова // Russian Literature. 2010. № 67 (3–4). Р. 414 (прим. 22).

102. Рясов А. Едва слышный гул. С. 73.

103. Греч. ενθουσιασμός в значении вдохновения, экстаза встречается еще в древнегреческой мысли, например у Демокрита.

104. Чарли Чаплин считал «Энтузиазм» одной из самых волнующих звукозрительных симфоний. См.: Ичин К. Пролетариат врасплох: «Симфония Донбасса» Дзиги Вертова // Russian Literature. 2010. № 67 (3–4). Р. 414 (прим. 22).

басса“ представляла собой апофеоз индустриального труда, осуществляемого рабочим классом в деле построения социализма¹⁰⁵. Однако, как считает в своей статье «Дезорганизованный шум: Энтузиазм и ухо коллектива» другой исследователь «Симфонии», американский славист Джон Маккей, как бы ни старался Вертов быть пролетарским режиссером, которому положено было говорить лозунгами, у него получился другой фильм, а именно сонорный, ритмический,— где движение масс структурировано взаимоналожением и контрастом ритмов¹⁰⁶. И если Ичин уверена, что звук тут воспевал пролетариат:

Вертову в «Симфонии Донбасса» удалось реализовать свою мысль о том, что звук в кино живет по тем же законам, что и изображение (игровые и документальные). Записав подлинный звук гудков, фабричных машин, локомотива, крушения церквей, колоколов, песен, человеческого голоса, Вертов, по сути, звучанием изобразил пролетариат в действии. Мощные звуки пролетарской деятельности должны были убедить зрителя в силе социализма и его будущем на мировом уровне¹⁰⁷,

...то, с точки зрения Маккея, аудиальный план «Симфонии» наделен субверсивной силой: он возвращает зрителю ту эманципаторную сенсорную энергию материального производства, которая вытеснялась идеологией пролетарского труда в чисто пропагандистском кино. Звук несет в себе потенциал подрыва тех гегемоний и мифологий воспевания труда, которые вытесняют реальную жизнь рабочих и экспатическую энергию их труда:

Вертов хочет одновременно воспевания и реальности, музыки и шума, но что дается труднее всего— он хочет, чтобы эти вещи радикально проникали друг в друга. Преодолению этих разделений способствует понимание кино как «агента конверген-

105. Там же. Р. 406.

106. Видимо, поэтому фильм вызвал критику и даже кампанию против формализма в раннесоветском кино. См.: MacKay J. “Disorganized Noise”: *Enthusiasm and the Ear of the Collective*//Kinokultura. 2005. № 7. URL: <http://www.kinokultura.com/articles/jano5-mackay.html>. *Ear* звучит фонетически близко к *Era*, что более часто и типично встречается в названиях: «эра чего-то», но легкий сбой фонетики задает тот эффект смешения акцентов, который описывает Маккей.

107. Ичин К. Указ. соч. Р. 410.

ции» — не в смысле «всевидящего глаза», а в смысле виртуального пространства, где обычные различия между искусством/работой, музыкой/не-музыкой и т. д. могут быть восприняты и потенциально преодолены¹⁰⁸.

Маккей заимствует делезовское понимание монтажа как сверхчеловеческой действующей силы, способной создать условия для того, чтобы сошлись все части универсума. По замыслу самого Вертона, разные составляющие фильма (музыка, шумы, предметы, производящие эти шумы) неотделимы друг от друга и их невозможно рассматривать в отрыве друг от друга. И хотя критики 1930-х обвиняли Вертона в «сенсорной перегруженности», «избыточности» шумов, для Маккея этот сенсорный экспесс («сенсориум больших интенсивностей, объема и качества звука») является способом со-пряжения разных смысловых областей повседневности донбасских рабочих.

Кино как «агент конвергенции» является в меньшей степени инструментом продвижения через и поглощения «универсума», в большей степени — техникой, посредством которой различные миры могут соприкасаться в одном перцептивном пространстве. В «Энтузиазме» миры труда (индустриальный звук) и культурного производства (музыка и массовое зрелище) соприкасаются [converge] в попытке сделать одно умопостижимым... через другое. Формальные техники Вертона — рифмовка и перекрывающее наложение музыкальных и немузыкальных звуков, затемняющие источники звучания, и провокативные разрывающие паттерны звука и образа — являются в действительности механизмами перевода [translation] между пространствами восприятия... Кино становится пространством, где зрители испытывают сенсорное расширение, одновременно когнитивное и социальное, место встречи с со-гражданами в их переживании повседневной жизни¹⁰⁹.

108. MacKay J. Op. cit.

109. Ibidem. Ср.: «Само отсутствие значения в чистом шуме или бессмысленном повторении сообщения освобождает воображение слушателя посредством расканализации (*unchanneling*) аудиальных ощущений». Attali J. Op. cit. P. 33–34.

Кино как «сенсорное поле конвергенции», «перцептивная конвергенция звука и образа» позволяет Вертову создать эффект «сенсорной коллективности» донбасских шахтеров и рабочих, своего рода «сенсорную агору», где — в соположенности и контрастах индустриальных шумов, передатчиков коммуникации, музыки и человеческого голоса — пересекаются разные опыты коллективности. Помимо упомянутого выше *перевода*, в статье встречается несколько синонимов делезовскому понятию «конвергенция», которые приближают нас к значению *versionem, versio: связь (linkage)*:

...в «Энтузиазме» связь [между внутри- и внеэкранным пространством] столь же сонорная, сколь визуальная; посредством звука Вертов эффективно «связывает» разные пространства; *соположенность (juxtaposition)*: фильм производит эффект гетерогенности, создавая условия для того, чтобы соположенность звука и образа была сконфигурирована и воспринята; *сограничность* (способы, которые использует Вертов, чтобы со-граничить [*con-verge*¹¹⁰]) музыку и шум; *медиатизация* (молниеносная нарезка звуковых и аудиальных материалов нейтрализует — посредством медиатизации — преобладание одних над другими)¹¹¹.

Возвращаясь к идеи Рясова о не-противопоставлении аудиального и визуального планов и возвращая «Versus» его значение не-противопоставления, но *перевода, переложения*, читаем:

110. Лат. — со-прикасаться на границе. *Con* — с-, вместе; *verge* — граница.

111. Кокс описывает один из аудиовизуальных экспериментов Кристиана Маркляя, который проблематизировал *границу* и *перевод* между разными сенсорными модальностями. В инсталляции «Mixed Reviews» (1999–2001) глухой актер проделывает путь *перевода* от текста (фраз из музыкальных обзоров на разных языках) к языку жестов на видео: текст пробуждал аудиальное воображение, а мимика и жестикуляция актера передавали «физическую суть звука, волны и силы». «В основе этих проектов, — пишет Кокс об инсталляциях подобного рода, — нет какой-либо ностальгии по утраченному единству, они — вовсе не комментарии о „неспособностях“ или ограниченных возможностях разных медиа. Это, скорее, свидетельства того, что *различие и перевод* — порождающие силы (курсив мой. — Т. В.)» Кокс К. Указ соч. С. 106. См. также описание Коксом инсталляции «Колокол и стекло» Маркляя (2003), где он говорит о соединении и разъединении (*conjunction and disjunction*) визуального и звукового, через взаимоналожение визуальных швов киномонтажа и звуковых швов: «Разрез, линия или такт, [есть] то, что сочленяет и расчленяет (*conjoins and disjoins*) два противопоставленных термина» — Там же. С. 109–110.

Противопоставления визуального и звукового, отнюдь недостаточно для решения этой проблемы [поиска сущности звука. — Т. В.], более того, эта антитеза вовсе не первична. Есть более ранний вопрос, мимо которого проходят почти все, кто пишет о звуке. Но для его формулирования необходимо покинуть территорию гуманитарных исследований, в русле которых *par excellence* развивается сегодня рассматриваемое направление мысли. Дело в том, что звук как сущность, а не как знак,— проблема не гуманитарных наук, а философии. И об этот порог придется спотыкаться до тех пор, пока не будет выстроена онтология звука¹¹².

В «Озере» и «Эйфории» *переложение, перевод* зрительского восприятия фильма в аудиальный план дает доступ к тому, к чему подводят (но не дают доступа) визуальный и вербальный фильмиеские планы: возникновение континуального психического, разворачивание топологии психического, рождение речи, разворачивание речи, *ek-stasis* во внешнее, разрыв континуальности, прерывание речи как прерывание жизненного потока, умирание слова, остановленный в тишине внутренний мир. Парадоксальным образом, чтобы услышать эту остановку движения и речи как явления феноменологического порядка, нужно наполнить (фильмическое) пространство шумами, звуками, звучанием, музыкой. Как сказал один из комментаторов «Афиши» об «Эйфории»: «...в фильме нет ни секунды тишины: стоит замолкнуть баяну, выводящему мелодию дикого сердца, слышно, как скрипят сферы, проворачиваются шестерни мироздания, стонут ветхие сооружения»¹¹³.

112. Рясов А. Едва слышный гул. С. 79. Интересно, что, описывая историю гегемонии окуляроцентричного кинематографа (см.: Часть III. Оптическое и звуковое. Глава 6. Аудио/визуальное: против синестетики), Кокс в конце книги тоже приходит к выводу о возможности и даже необходимости не-противопоставления аудиального и визуального: современное кино и саунд-арт могут предложить такой способ взаимодействия между звуком и изображением, которые лишь отчетливее проявляли бы различие между этими медиа, «открыв, таким образом, путь к исследованию интенсивности, которые эти различия могут порождать»—Кокс К. Указ. соч. С. 296.

113. Волобуев Р. Указ. соч.

Библиография

- Батай Ж. Внутренний опыт//Он же. Сумма атеологии: философия и мистика. М.: Ладомир, 2016. С. 77–228.
- Батай Ж. Проклятая часть//Он же. Проклятая часть: сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 109–233.
- Бенвенуто С. «Избыточная радость» Эльвио Факинелли//Лаканалия. 2017. № 23. С. 167–178.
- Волобуев Р. Античная трагедия под баян//Афиша. 25.09.2005. URL: <http://www.afisha.ru/movie/176944/review/152731>.
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 10 т. М.: Русский язык, 1978. Т. 1.
- Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999.
- Долар М. Голос и ничего больше/Пер. с англ. А. Красовцева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.
- Дэвид Гаррет. Чардаш Монти//YouTube. 03.09.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=111&v=8HsfIZvIp6E&feature=emb_logo.
- Иларион (Алфеев), митрополит. Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание. М.: Издательство Московской патриархии Русской православной церкви, 2017.
- Ичин К. Пролетариат врасплох: «Симфония Донбасса» Дзиги Вертона//Russian Literature. 2010. № 67 (3–4). Р. 403–415.
- Калинин И. От редакции. Versus, или Ability to Do Many Things Well//Versus. 2021. № 1. С. 6–9.
- Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012.
- Кичин В. Венецианский кинофестиваль будет гостеприимен к российским картинам//Российская газета. 23.08.2006. URL: <https://rg.ru/2006/08/23/venecia-kino.html>.
- Кокс К. Звуковой поток. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основных понятия психоанализа (1964). М.: Гnosis/Логос, 2004.
- Лапицкий В. Голос, пришедший извне//Бланшо М. Голос, пришедший извне. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 154–175.
- Левченко Я. Смерть языка в фильмах Алексея Германа//Новое литературное обозрение. 2015. № 1 (131). С. 20–39.
- Липовецкий М., Боймерс Б. Перформативы насилия. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Матросский танец «Яблочко», Sailor's Dance//YouTube. 11.12.2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SbenqPg3XKw>.
- Михеева Ю. Звукозрительный экстазис в экранизациях//Эстетика звука на экране и в книге. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года/Сост. и науч. ред. В.И. Мильдон. М.: ВГИК, 2016. С. 147–154.
- Михеева Ю. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016.
- Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999.
- Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество. М.: Водолей, 2009.
- Нанси Ж.-Л. О со-бытии//Философия Мартина Хайдеггера и современность/Под ред. Н. В. Мотрошовой. М.: Наука, 1991. С. 91–101.
- Нина Савченкова о фильме Филиппа Гранрийе «Озеро»//YouTube. 04.05.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVoA3uOAZGs>.
- Плотин. Эннеады: В 2 т./Сост. С. Еремеев. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995–1996.

- Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- Рясов А. К онтологии звука: вслушивание как способ бытия-в-мире//Новое литературное обозрение. 2017. № 6 (148). С. 87–93.
- Савченкова Н. Кино как существование//*Syg.ma*. 14.07.2018. URL: <https://syg.ma/@nina-savchienkova-kino-kak-sushchiestvovaniie?ysc-lid=lowczowh68>.
- Соловьев В. Плотин (Статья из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона)//Плотин. Эннеады: В 2 т./Сост. С. Еремеев. [Т. 1]. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. С. 5–8.
- Факинелли Э. На пляже//Лаканалия. 2017. № 23. С. 152–155.
- Фрейд З. Заметки о «чудо-блокноте»//Он же. Психология бессознательного. М.: Фирма «СТД», 2006. С. 387–395.
- Фуко М. Мысль извне//Бланшо М. Голос, пришедший извне. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 126–153.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманистических наук. СПб.: A-cad, 1994.
- Хайдеггер М. Искусство и пространство//Он же. Бытие и время. М.: Республика, 1993. С. 312–316.
- Чиминио К. Экстаз и беспокойство. В окрестностях Танатоса//Лаканалия. 2017. № 23. С. 179–182.
- Шион М. Звук. Слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2 т./Сост. Д. Житомирский. Т. 1. М.: Музыка, 1975.
- Юран А. Пространство и время психического (цикл лекций)//YouTube. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLTOJJer8r2KN8Ct_fOCNweovxS1n3rRqEa.
- Юран А. Пространство и время психического. Лекция 2//YouTube. 12.03.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vniQfgEwnwk&t=6413s>.
- Юран А. Пространство и время психического. Лекция 3//YouTube. 23.03.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eVvIfz86DTY&t=10s>.
- Юран А. Пространство и время психического. Лекция 4//YouTube. 11.04.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bm9eeExU-es&t=5049s>.
- Юран А. Пространство и время психического. Лекция 6//YouTube. 22.04.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YmIS9IHIVmE&t=1614s>.
- Юран А. Размышления у зеркала. Пространство и время в психоанализе//Психоанализ. 30.10.2018. URL: <https://psychoanalysis.by/2018/10/31/freud-lakan>.
- Юран А., Людевиг И. Лаборатория исследования звука 2. Резонанс и пустота другого//YouTube. 17.03.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tv6Tdt_q7k&t=41s.
- Юран А., Людевиг И. Лаборатория исследования звука 3. Звук/Тишина. Математический пробел//YouTube. 04.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7YcMwIiRGps&t=1169s>.
- Ямпольский М. Кино без кино//Искусство кино. 1988. № 6. С. 88–94.
- Attali J. Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Benvenuto S. Elvio Fachinelli's "Excessive Joy"//European Journal of Psychoanalysis. 2021. Vol. 8. № 1. URL: <https://www.journal-psychanalysis.eu/articles/elvio-fachinellis-excessive-joy>.
- Chion M. Audio-vision. Sound on Screen. P.: Nathan, 1990.
- "EUPHORIA"—А. Гайнуллин, А. Дервойед, В. Струлев, С. Шамов. Moscow—2011//YouTube. 10.12.2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=caQkVGBWoVw>.
- David Garrett. Live in Concert and in Private, At Berlin Tempodrom, 2009//YouTube. 20.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQKP-hbJ1cs&t=2582s>.
- David Garrett. Performance, 2015—Chopine Nocturne//YouTube. 14.08.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNi9u1g5DYM>.

- David Garrett. Scarlatti Sonata [in F-minor K 466]//YouTube. 27.08.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iptXY9g59Dk>.
- Discussion avec Philippe Grandrieux autour de son film “Un Lac” (2009), cinéma La Clef (Paris), 2020 // YouTube. 30.10.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=05YQRNinH8A>.
- Fachinelli E. Lacan e la Cosa//La mente estatica. Milano: Adelphi, 1989. P. 181–195.
- Foucault M. Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) // Architecture, Mouvement, Continuité. 1984. № 5. P. 46–49.
- Ihde D. Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. N.Y.: State University of New York Press, 2007.
- Kittler F. Gramophone. Film. Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Krell D.F. Ecstasy, Catastrophe. Heidegger From Being and Time to the Black Notebooks. Albany, NY: State University of New York Press, 2015.
- MacKay J. “Disorganized Noise”: Enthusiasm and the Ear of the Collective//Kinokultura. 2005. № 7. URL: <http://www.kinokultura.com/articles/jano05-mackay.html>.
- Marsden J. After Nietzsche: Notes Towards a Philosophy of Ecstasy. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2002.
- Philippe Grandrieux in Experimental Conversations // YouTube. 25.02.2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AsoZay4ApyQ>.
- Rebelo P. Haptic Sensation and Instrumental Transgression//Contemporary Music Review. 2006. Vol. 25. № 1/2. P. 27–35.
- Ryder R. The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge. B.; Boston: De Gruyter, 2022.
- Tom Waits, “Russian dance” (Том Уэйтс, «Русский танец», 1996) // YouTube. 13.12.2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6iRrySAdr5Y&t=76s>.

“Melody of the Wild Heart”: Heterotopia of *ek-stasis* and Acoustic Phenomenology of Limit Experiences

Tatiana Weiser. Institute of Slavic Studies, University of Dresden (TUD), Germany, tatiana.vaizer@tu-dresden.de.

Ekstasis (the Ancient Greek word for ecstasy) is the state of being outside (oneself or something), displacement, a state that exceeds individual human existence. It opens a path for a person into the extrahuman transpersonal realm, where other archaic, unconscious, heterogeneous, sensual, erotic, animal forces are actualized. Modern art-house cinema demands even more complex artistic techniques and a subtler level of conceptual work to express these ecstatic states. The concept of *ek-stasis* enables us to explore the limits and structures of subjectivity, the restructuring and shifting of boundaries between the external and internal, and ultimately, to trace the transition from the visual to the auditory plane in modern cinema, based on their complex interaction. The conceptual experiments of the modern (2000s) art-house – the existential experimental drama “The Lake” by Philippe Grandrieux (2008) and the psychological drama “Euphoria” by Ivan Vyrypaev (2006) – are considered within their social context and analyzed at the intersection of the Christian-mystical philosophy of ecstasy, modern psychoanalysis and audial phenomenology. Lastly, using Dziga Vertov’s “Enthusiasm. Symphony of Donbass” (1930) as an example, we demonstrate how audiovisual cinema does not oppose the sensory modalities of auditory and visual but arranges and (*versionem, versio*) between them.

Keywords: *gift; ecstasy; openness; space of the psychic; audiality; sound flow; phenomenology of sound.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-175-232

References

- Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- Bataille G. *Proklyataya chast'* [La Part maudite]. *Proklyataya chast': sakral'naya sotsiologiya* [La Part maudite: Sacral Sociology], Moscow, Ladorim, 2006, pp. 109–233.
- Bataille G. Vnutrenniy opyt [L'expérience intérieure]. *Summa ateologii: filosofiya i mistika* [Summa atheologica], Moscow, Ladorim, 2016, pp. 77–228.
- Benvenuto S. "Izbytochnaya radost'" Eh'l'vio Fakinelli [Elvio Fachinelli's "Excessive Joy"]. *Lakanaliya* [Lacanalia], 2017, no. 23, pp. 167–178.
- Benvenuto S. Elvio Fachinelli's "Excessive Joy". *European Journal of Psychoanalysis*, 2021, vol. 8, no. 1. URL: <https://www.journal-pschoanalysis.eu/articles/elvio-fachinellis-excessive-joy>.
- Cage J. *Tishina. Lektsii i stat'i* [Silence: Lectures and Writings], Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, 2012.
- Chion M. *Audio-vision. Sound on Screen*, Paris, Nathan, 1990.
- Chion M. *Zvuk. Slushat', slyshat', nablyudat'* [Le son; Ouïr, écouter, observer], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Cimino K. Ehkstaz i bespokoistvo. V okrestnostyakh Tanatosa [Estasi e perturbante. Nei dintorni di Thanatos]. *Lakanaliya* [Lacanalia], 2017, no. 23, pp. 179–182.
- Cox C. *Zvukovoi potok* [Sonic Flux], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022.
- Dal' V. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka: V 10 t.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: In 10 vols], vol. 1, Moscow, Russkii jazyk, 1978.
- David Garrett. Chardash Monti [David Garrett. Monti's Csárdás]. *YouTube*, September 3, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=111&v=8Hs-fIZvIp6E&feature=emb_logo.
- David Garrett. Live in Concert and In Private, At Berlin Tempodrom, 2009. *YouTube*, April 20, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQKP-hb-J1cs&t=2582s>.
- David Garrett. Performance, 2015 – Chopine Nocturne. *YouTube*, August 14, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNi9u1g5DYM>.
- David Garrett. Scarlatti Sonata [in F-minor K 466]. *YouTube*, August 27, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iptXY9g59Dk>.
- Deleuze G. *Lektsii o Leibnitse* [Leibniz], Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
- Derrida J. *Golos i fenomen* [La voix et le phénomène], Saint Petersburg, Aleteiya, 1999.
- Discussion avec Philippe Grandrieux autour de son film "Un Lac" (2009), cinéma La Clef (Paris), 2020. *YouTube*, October 30, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o5YQRNinH8A>.
- Dolar M. *Golos i nichego bol'she* [A Voice and Nothing More] (tr. A. Krasovtsev), Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2018.
- "EUPHORIA" – A. Gaynullin, A. Dervoyed, B. Strulev, S. Shamov. Moscow – 2011. *YouTube*, December 10, 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=caQkVGBWoVw>.
- Fachinelli E. Lacan e la Cosa. *La mente estatica*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 181–195.
- Fachinelli E. Na plyazhe [Sulla spiaggia]. *Lakanaliya* [Lacanalia], 2017, no. 23, pp. 152–155.
- Foucault M. *Mysl' izvne* [La pensée du dehors]. Blanchot M., *Golos, prishedshii izvne* [Une voix venue d'ailleurs], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2023, pp. 126–153.
- Foucault M. Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, no. 5, pp. 46–49.
- Foucault M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines], Saint Petersburg, A-cad, 1994.

- Freud S. Zametki o «chudo-blokmote» [Notiz über den «Wunderblock»]. *Psichologiya bessoznatel'nogo* [Psychologie des Unbewußten], Moscow, Firma «STD», 2006, pp. 387–395.
- Heidegger M. Iskusstvo i prostranstvo [Die Kunst und der Raum]. *Bytie i vremya* [Sein und Zeit], Moscow, Respublika, 1993, pp. 312–316.
- Hilarion (Alfeyev), metropolitan. *Prepodobnyi Simeon Novyi Bogoslov i pravoslavnoe predanie*. [Venerable Simeon the New Theologian and Orthodox Tradition], Moscow, Izdatel'stvo Moskovskoi patriarkhii Russkoi pravoslavnoi tserkvi, 2017.
- Ichin K. Proletariat vrasplokh: "Simfoniya Donbassa" Dzigi Vertova [The Proletariat Unawares: Dziga Vertov's "Symphony of Donbass"]. *Russian Literature*, 2010, no. 67 (3–4), pp. 403–415.
- Ihde D. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, New York, State University of New York Press, 2007.
- Kalinin I. Ot redaktsii. Versus, ili Ability to Do Many Things Well [Editorial Note. Versus, or Ability to Do Many Things Well]. *Versus*, 2021, no. 1, pp. 6–9.
- Kichin V. Venetsianskii kinofestival' budet gostepriimen k rossiiskim kartinam [Venice Film Festival will be Hospitable to Russian films]. *Rossiiskaya gazeta* [Russian Gazette], August 23, 2006. URL: <https://rg.ru/2006/08/23/venecia-ki-no.html>.
- Kittler F. *Gramophone. Film. Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Krell D. F. *Ecstasy, Catastrophe. Heidegger From Being and Time to the Black Notebooks*, Albany, NY, State University of New York Press, 2015.
- Lacan J. *Seminary. Kniga 11. Chetyre osnovnykh ponyatiya psikhoanaliza (1964)* [Le Séminaire. Les Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse. Livre 11], Moscow, Gnozis/Logos, 2004.
- Lapitskii V. Golos, prishedshii izvne [Une voix venue d'ailleurs]. Blanchot M., *Golos, prishedshii izvne* [Une voix venue d'ailleurs], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2023, pp. 154–175.
- Levchenko Ya. Smert' yazyka v fil'makh Aleksey Germana [The Death of Language in Alexei German's Films]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 2015, no. 1 (131), pp. 20–39.
- Lipovetskii M., Boimers B. *Performativ nyasiiliya* [Performatives of Violence], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- MacKay J. "Disorganized Noise": Enthusiasm and the Ear of the Collective. *KinoKultura*, 2005, no. 7. URL: <http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html>.
- Marsden J. *After Nietzsche: Notes Towards a Philosophy of Ecstasy*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.
- Matrosskii tanets "Yablochko", Sailor's Dance [Sailor's dance "Yablochko"]. *YouTube*, December 11, 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SbenqPg3XKw>.
- Mikheeva Yu. *Ehstetika zvuka v sovetskem i postsovetskem kinematografe* [The Aesthetics of Sound in Soviet and Post-Soviet Cinematography], Moscow, All-Russian State University of Cinematography, 2016.
- Mikheeva Yu. Zvukozritel'nyi ehkstazis v ehkraniatsiyakh [Sound-visual Ecstasy in Screen Adaptations]. *Ehstetika zvuka na ehkrane i v knige. Materialy Vsesoisskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 12–14 aprelya 2016 goda* [Aesthetics of Sound on the Screen and in the Book. Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference 12–14 April 2016] (comp. and ed. V. I. Mil'don), Moscow, All-Russian State University of Cinematography, 2016, pp. 147–154.
- Nancy J.-L. *Corpus*, Moscow, Ad Marginem, 1999.
- Nancy J.-L. *Neproizvodimoe soobshchestvo* [La Communauté Desceuvree], Moscow, Vodolei, 2009.

- Nancy J.-L. O so-bytii [Sur la co-existance]. *Filosofiya Martina Khaideggera i sovremennost'* [Martin Heidegger's Philosophy and Modernity] (ed. N. V. Motroshilova), Moscow, Nauka, 1991, pp. 91–101.
- Nina Savchenkova o fil'me Filippa Granriie "Ozero" [Nina Savchenkova on Philippe Grandrieux's film "The Lake"]. *YouTube*, May 4, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVoA3uOAZGs>.
- Philippe Grandrieux in Experimental Conversations. *YouTube*, February 25, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AsoZay4ApyQ>.
- Plotinus. *Ehnneady: V 2 t.* [The Enneads: In 2 vols] (comp. S. Eremeev), Kyiv, UT-SIMM-PRESS, 1995–1996.
- Rebelo P. Haptic Sensation and Instrumental Transgression. *Contemporary Music Review*, 2006, vol. 25, no. № 1/2, pp. 27–35.
- Ryasov A. *Edva slyshnyi gul. Vvedenie v filosofiyu zvuka* [A Barely Audible Hum. An Introduction to the Philosophy of Sound], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Ryasov A. K ontologii zvuka: vslushivanie kak sposob bytiya-v-mire [Towards an Ontology of Sound: Listening as a Mode of Being-in-the-world]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2017, no. 6 (148), pp. 87–93.
- Ryder R. *The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2022.
- Savchenkova N. Kino kak sushchestvovanie [Cinema as an Existence]. *Syg.ma*, July 14, 2018. URL: <https://syg.ma/@sygma/nina-savchenkova-kino-kak-sushchestvovaniie?ysclid=lowczowh68>.
- Schumann R. *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statei: V 2 t.* [Gesammelte Schriften über Musik und Musiker] (compiled D. Zhitomirskii), vol. 1, Moscow, Muzyka, 1975.
- Solov'ev V. Plotin (Stat'ya iz Ehntsiklopedicheskogo slovarya Brokgauza i Efrona) [Plotinus (Article from the Encyclopaedic Dictionary of Brockhaus and Ephron)]. Plotinus. *Ehnneady: V 2 t.* [The Enneads: In 2 vols] (comp. S. Eremeev), vol. 1, Kyiv, UTSIMM-PRESS, 1995, pp. 5–8.
- Tom Waits, "Russian dance" (Tom Uehits, "Russkii tanets", 1996). *YouTube*, December 13, 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6iRrySAdr5Y&t=76s>.
- Volobuev R. Antichnaya tragediya pod bayan [Ancient Tragedy to a Bayan]. *Afisha* [The Poster], September 25, 2005. URL: <http://www.afisha.ru/movie/176944/review/152731>.
- Yampol'skii M. Kino bez kino [Cinema Without Cinema]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1988, no. 6, pp. 88–94.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo (tsikl lektsii) [Space and Time of the Mental (Lecture Series)]. *YouTube*. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLTOJer8r2KN8Ct_fOCNweovxS1n3rRqEa.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo. Lektsiya 2 [Space and Time of the Mental. Lecture 2]. *YouTube*, March 12, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vniQfgEwnwk&t=6413s>.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo. Lektsiya 3 [Space and Time of the Mental. Lecture 3]. *YouTube*, March 23, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eVvIfz86DTY&t=10s>.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo. Lektsiya 4 [Space and Time of the Mental. Lecture 4]. *YouTube*, April 11, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bm9eeEXu-es&t=5049s>.
- Yuran A. Prostranstvo i vremya psikhicheskogo. Lektsiya 6 [Space and Time of the Mental. Lecture 6]. *YouTube*, April 22, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YmIS9IHvmE&t=1614s>.
- Yuran A. Razmyshleniya u zerkala. Prostranstvo i vremya v psikoanalize [Reflections at the Mirror. Space and Time in Psychoanalysis]. *Psihkoanaliz* [Psychoanalysis], October 30, 2018. URL: <https://psychoanalysis.by/2018/10/31/freud-lakan>.

Yuran A., Lyudevig I. Laboratoriya issledovaniya zvuka 2. Rezonans i pustota drugogo [Sound Research Lab 2. Resonance and Emptiness of the Other].
YouTube, March 17, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tv6Tdt_qQ7k&t=41s.

Yuran A., Lyudevig I. Laboratoriya issledovaniya zvuka 3. Zvuk/Tishina. Matematicheskii probel [Sound Research Lab 3. Sound/Silence. Math Gap].
YouTube, April 4, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7YcM-wIiRGps&t=1169s>.