

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт философии Российской академии наук

Олег Аронсон

**КИНО И ФИЛОСОФИЯ:
ОТ ТЕКСТА К ОБРАЗУ**

Москва
2018

УДК 18 + 130.2
ББК 87.8 + 85.3
А 84

Редактор

А.В. Володина

Рецензенты

д-р искусствоведения *Н.А. Дымищ*
канд. филос. наук *А.А. Пармонов*

А 84 **Аронсон, О.В.** Кино и философия: от текста к образу [Текст] / О.В. Аронсон; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2018. – 109 с. : ил. ; 20 см. – Библиогр.: с. 103–107. – Рез.: англ. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0341-3.

В книге эволюция выразительных средств кино осмысливается средствами современной философии. История кино – постоянное столкновение двух типов опыта: искусства и массового зрелища. В первом случае кино предъявляет себя как культурный текст, в основании которого лежат специфические кинематографические средства передачи сообщения. Однако если следовать логике чувственности масс, сами эти средства требуют переосмысления. В книге на примере кадра, монтажа и длинного плана делается попытка показать, как формируется кинематографический образ, выходящий за рамки культурной семиотики и ориентированный уже на совершенно иной тип знаков, аффективных и действующих только в ситуации коллективного восприятия.

ISBN 978-5-9540-0341-3

© Аронсон О.В., 2018

© Институт философии РАН, 2018

Оглавление

Предисловие	5
-------------------	---

I

Логика кадра (Микеланджело Антониони)	13
Семиотическое сновидение Кристиана Метца	26

II

Этика монтажа (Артавазд Пелешян).....	38
Обыденное возвышенное Жан-Франсуа Лиотара.....	53

III

Экономика длинного плана (Андрей Тарковский).....	68
Фотогения, деньги и Жиль Делёз	86
Список литературы	103
Summary	108

Contents

Preface	5
----------------------	---

I

The Logic of a Shot (Michelangelo Antonioni).....	13
Christian Metz's Semiotic Dream.....	26

II

The Ethics of Montage (Artavazd Peleshyan).....	38
The Mundane Sublime According to Jean-François Lyotard.....	53

III

The Economy of a Long Take (Andrei Tarkovsky).....	68
<i>Photogénie</i> , Money and Gilles Deleuze.....	86
Bibliography.....	103
Summary.....	108

Предисловие

«Кино и философия» – слишком простое и слишком скучное название для книги. Под обложкой с таким названием может быть все что угодно. Да и книг таких немало. Тем более что на протяжении всей истории кинематографа философия обращалась к нему неоднократно.

В предлагаемой читателю книге акцент делается не столько на «кино», осмысляемом с философских позиций, и не на «философии», еще одним языком которой призван стать в современности именно кинематограф, а на союзе «и». Этот соединительный союз в названии призван указать на зону невозможного равноправия этих двух областей человеческого опыта – восприятия и мышления. Действительно, речь в данном случае идет скорее о несоединимости и противоречии, чем единстве. Кино и философия в большей степени спорят друг с другом, нежели дополняют. Потому книга построена как ряд столкновений кинематографической практики и теоретической рефлексии. Каждая глава в ней содержит две части, из которых одна посвящена переосмыслению определенного кинематографического элемента в опыте конкретного режиссера, а вторая – неким коррелирующим сюжетам, касающимся размышлений о природе кинематографа. Это сделано «монтажно», почти по Сергею Эйзенштейну, для которого монтаж состоял не в соединении частей, а в их столкновении друг с другом, порождающем дополнительный смысл.

Важный подспудный мотив книги – попытка преодолеть то, что привычно называют словосочетанием «язык кино», используемым зачастую метафорически. И хотя в теории кино проблема языка давно отошла на второй план, но в той или иной форме она то и дело заявляет о себе. Однако отказаться от лингвистической модели восприятия кинематографа совсем не просто. В данной книге в центре внимания оказываются те кинематографические знаки, которые не укладываются в эту модель, а являются прежде всего знаками общности восприятия, а не индивидуального понимания. Так, знаки общности проявляют себя в той особой логике кадра, которую открывает Микеланджело Антониони, в практике монтажа Артавазда Пелешяна, интерпретируемого через призму этических отношений, а также в той экономике, которая сто-

ит за предельно эстетизированными планами в фильмах Андрея Тарковского. Фактически благодаря кино и в «логосе», и в «это-се», и в «ойкосе» выделены именно черты коллективной аффективности, связанной с практиками человеческого взаимодействия. Но одновременно «кадр», «монтаж» и «план» выходят за рамки исключительно кинематографической техники создания изображений и становятся принципами мышления, схватывающего материальные знаки общности.

Говорить о кино как тексте – один из способов преодоления лингвоцентризма в нашем восприятии кино, поскольку в понимание текста входят и те перцептивные пространства, которые вступают в конфликт с языком. В литературе подобная практика если не преодоления, то остранения языка характерна, например, для «зауми» русских футуристов и для экспериментов дадаистов.

Кинематографический же текст, в отличие от литературного, опирается на некую предкамерную физическую «реальность», поток жизни, фиксируемый автоматически. Это всегда текст, в котором соприисутствуют два плана: план изображаемой реальности и план *недоверия* к изображению. Всегда есть некоторое ощущение технологии, даже если мы, казалось бы, полностью эмоционально вовлечены в фильм. Этот момент технологии, включенной в изображение, чрезвычайно важен для того, чтобы мы могли иметь дело с кинематографическим текстом, и – как это ни странно – для того, чтобы мы *верили* изображению. Альфред Хичкок отмечал, что для того чтобы происходящее в кадре выглядело естественно, оно обязательно должно быть тщательно сконструировано. Он рассказывал, как снимает поцелуй и насколько неудобно бывает в этот момент актерам, какие неестественные они принимают позы, чтобы в результате это было похоже на некоторую *«реальность»* (то, что он называл «рабочий момент любви»)¹. Оставим пока без пояснений этот термин, который сам по себе крайне непросто, не только когда мы говорим о кино. Проясним словосочетание «кинематографический текст». Будем отталкиваться от того, как вообще понимался текст, поскольку отношение к кино как к тексту возникло в 1960-е годы вместе с развитием семиотики кино и благодаря тому, что одновременно разрабатывались новые концепции текста в литературоведении. И надо заметить, что то, что тогда принято

¹ См.: Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. С. 152–153.

было называть текстом, отличается от некоторого «естественного» или «натурального» понимания текста, от того, что мы зачастую называем текстом в обыденной жизни.

Началось это с Ролана Барта и Юлии Кристевой. Так, Барт в работах «Удовольствие от текста» и «От произведения к тексту» наделяет текст расширенными возможностями отвечать не только за смысл, но и за некое эфемерное «удовольствие от чтения». Обратим внимание на этот странный режим существования текста, который становится исключительно важен, когда речь идет об аффективной стороне кинематографа. Кристева же вводит взаимодополнительную пару понятий «фенотекст» и «генотекст». И если фенотекст вполне соотносим с обыденным понятием текста, то генотекст представляет собой саморазвивающуюся динамическую *структуру*, отвечающую за порождающий источник самого текста. Благодаря этим исследователям понятие текста было расширено, и появилась возможность применять его к разнообразным культурным объектам, в том числе и к кино. Кинотекст – это то, что в каком-то смысле противостоит языку кино, то есть это такая структура, которая позволяет *не говорить* о языке кино.

Но почему возникает необходимость установить предел для рассмотрения кино в терминах языка? Дело в том, что пока кино находилось в поисках своего языка и осваивало свои выразительные средства, проблема языка кино была одной из ключевых в теории кино. Она оставалась таковой вплоть до Второй мировой войны, хотя уже тогда кино вступило в определенный конфликт с попытками мыслить его как язык изображений или язык визуальных образов. Эту достаточно драматичную ситуацию теоретики почувствовали еще в 1920-е годы, когда у кино отсутствовал звук, были сложности с передачей цвета и пространства. Юрий Тынянов отмечает, что тогда кино осваивало свой собственный язык именно в силу *бедности* выразительных средств².

Тынянов, обыгрывая то, что кино называли «великим немым», тут же сомневается в этом именовании, намекая на то, что у кино есть язык, хотя оно и «не говорит». По его мнению, это все равно что поэзию назвать «великим слепым». И тут же он дает такую интерпретацию кино, которую вполне уже можно назвать текстовой.

² Тынянов Ю. Об основах кино // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 326.

Он вводит понятие «тесноты ряда», которое до этого разрабатывалось им в теории стихотворного языка. Но если там оно касалось специфики стиховой семантики, рождающейся из ритма, строфики и синтаксиса, то применительно к кино оно фактически отсылает к *внеязыковым* единицам кинематографического материала.

Когда же кино обретает звук и цвет, у него неожиданно появляется много критиков. Они замечают, что с этими приобретениями теряются и какие-то выразительные возможности. Но некоторые теоретики склонны отмечать этот момент какобретение кинематографом самого себя, когда уже все средства по созданию иллюзорной реальности доступны и освоены. Но что это значит – «обретение кинематографом самого себя»? Имеется в виду, что пока кино не имело возможности полностью отождествиться с видимой реальностью в изображении, оно не выполняло какую-то свою ключевую функцию. И эта функция – *обман*. Именно с ней мы имеем дело в сцене, открывающей фильм Франсуа Трюффо «Американская ночь», когда следим за почти документальной панорамой парижской улицы и вдруг в какой-то момент слышим закадровый голос: «Стоп! Надо переснять». Далее только что виденное нами реалистичное изображение повторяется вплоть до деталей, но уже под комментариями режиссера, руководящего съемкой за кадром.

До кино функция обмана заменялась функцией искусства. Понимание отличия обмана кинематографического от обмана в искусстве становится очевидным, когда возникает, говоря словами Жюль Делёза, «оптико-звуковая ситуация»: изображение в кино становится реальней самой реальности, а реальность начинает строиться по законам кино. То, что мы сегодня видим на телевидении, в рекламе, в сетевых видеороликах – не что иное, как последовательное развитие этой ситуации. И здесь появляется необходимость в введении понятия кинотекста, поскольку термины языка кино уже не релевантны, а возможность разложения киноязыка на семантические языковые единицы и кинематографические знаки вызывает сомнения. Одним из главных сомневающихся можно назвать Пьера Паоло Пазолини, который вводит концепцию поэтического кино, где основным принципом является то, что кино не имеет грамматики: оно – язык *самой реальности*. То есть язык того, чему в языке всегда было отказано.

Слово «реальность» в очередной раз не объясняется, но объяснение остается подразумеваемым, и, похоже, нет возможности определить «реальность» более или менее строго. Это – все то, с чем имеет дело кинокамера. Попытки семиотики кино были интересны в том числе и тем, что пытались ограничить «реальность» языком. Однако даже один из лидеров этого направления Кристиан Метц в какой-то момент признался, что если кино и язык, то «не вполне». *Не-вполне-язык* – это тот предел, за которым обнаруживает себя возможность говорить о кино как тексте.

И здесь интересно обратиться к Жаку Деррида, который о кино практически ничего не писал, но при этом создал особый способ работы с текстами – деконструкцию. Сам Деррида не раз отмечал, что не уверен в возможностях применения деконструкции к кинематографу. Только в последние годы жизни он дал интервью *Cahiers du Cinéma* и написал с Бернаром Стиглером книгу «Эхографии телевидения», которая затрагивает в том числе и сюжеты, связанные с кинематографом. Тем не менее он интересен как создатель той концепции текста, которая, как нам кажется, удивительным образом подходит для того, чтобы говорить о кинематографе.

В чем идея текста Деррида? Чтобы дать ответ, оттолкнемся от его знаменитой фразы, которую постоянно цитируют, и зачастую неуместно: “Il n’y a pas de hors-texte”, что по-русски можно перевести как «нет ничего вне текста»³. Деррида говорит, что текст есть нечто *предельно внешнее*. Любое «внутреннее» есть привнесенная метафизика. Текст – это тот посредник, который одновременно и есть начало всего того, что мы считаем наличным и непосредственно данным. А это значит, что если мы находимся внутри текста, то мы не должны пользоваться ничем, что находится за его пределами. Это принцип скорее этический, чем методологический, и уж тем более – не гносеологический. Это своеобразное предписание (*archi-écriture*) самого текста, лишаящее его способности быть «чьим-то», быть инструментом. Оно отсылает нас к тем «текстурам» и «следам», которые предполагают иные стратегии, нежели только осмысление текста в рамках культуры, дающее ему ту или иную интерпретацию, порождающую его «внутреннее» содержа-

³ В русском переводе «Грамматологии» это передано так: «Внетекстовой реальности вообще не существует» (*Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М., 2000. С. 314*).

ние. Так вот, проблема реальности в кино непосредственно связана с подобным пониманием «текстур» и «следов», которые Деррида применительно к кино называет «призраками». Реальность в кино не подражательная, а «та самая». Перед нами не миметическое отношение, не отражение, а иллюзия, призрачная материя. Подобно тексту в дерридианском понимании, который, будучи опосредующим звеном между человеком и миром, в то же время есть само начало этого мира. Он одновременно и посредник, и исток. Это очень напоминает Фрейда, который показывает, что у нас нет никакого другого доступа к сновидениям, нежели рассказ о сновидении, который всегда уже культурно оформлен. И дистанция между сном (бессознательным желанием) и рассказом о сновидении (включающим в себя различные способы блокировать это желание) преодолевается в практике психоанализа. Так же в практике деконструкции текст обретает действенность своего порождающего истока (вспомним еще раз о «генотексте» Кристевой).

Иллюзия реальности, *понятая как текст*, и есть реальность как предельно внешнее. Именно с ней имеет дело кино. Даже самый условный кинематограф включает в себя иллюзию реальности. Яснее всего выразился Андре Базен: дело не в реальности, а в *obsession* – некоторой завороченности, захваченности реальностью⁴. И обсуждать надо именно захваченность реальностью. Статус этой реальности может быть разным, но она является необходимым условием кинотекста. Можно сказать так: реальность – это те текстуры, что связывают нас с миром повседневности; они не читаемы, пока мы относимся к тексту как к тому, что существует только в качестве знаков некоторого языка.

Если мы приходим к такому пониманию кинотекста, то чем будут в этом случае, например, *тексты о кино*? А они разнообразны и многочисленны. Это тот пласт, который ранее отделялся от кинематографа, а теперь становится все ясней, что без него кинематограф невозможен. Они тоже включены в кинотекст наряду с визуальными фильмическими знаками.

Из сказанного можно сделать вывод о двух типах подхода к кинематографическому образу: или как к чему-то изображенному, связанному с представлением и предъявлением образа как изобраа-

⁴ В русском переводе это передано как «ориентация на реальность» и «навязчивое стремление к реализму» (Базен А. Что такое кино? Сб. ст. М., 1972. С. 42).

жения, или как к тому, мимо чего зрительский взгляд постоянно проскальзывает. Второй подход намекает, что кино можно *не смотреть*, а просто быть захваченным образами, им порождаемыми – образами памяти, например, или теми, благодаря которым появляются всевозможные тексты о кино (от рецензии до рекламы, от научной статьи до разговоров в подпитии).

То есть тексты о кино – не только рецензии, критические и теоретические работы. Это лишь одна их часть. Тексты о кино начинаются с простых вопросов: «Смотрел этот фильм? Ну как он тебе?» Тексты о кино начинаются с простейшего действия. Например, с выбора партнера для похода в кино. Неслучайно такой теоретик, как Кристиан Метц в работе в какой-то момент сместил акценты и перестал задаваться вопросом «Что такое кино?», а поставил совершенно другие вопросы: «Что значит ходить в кино? Что значит любить кино? И что значит говорить о кино?» Вся эта инфраструктура текстов о кино дополняет кинотекст, который мы обычно связываем с фильмом, и является неотъемлемой частью формирующегося кинематографического образа. То есть мы должны постоянно различать фильм как некоторый продукт индустрии, некоторую единицу, имеющую свою экономическую составляющую, и образную материю кино, которая не сводится исключительно к фильмам и обнажает знаки («текстуры», «следы», «иллюзии»), не имеющие смысла, не поддающиеся означиванию. Ими наполнен кинематограф. Или, говоря точнее, они составляют его полноту. Эта полнота выражена в концепции текста у Деррида, но также она выражена и в концепции Делёза, где образная материя мыслится как некое виртуальное «целое» (*le tout*)⁵. Несмотря на то, что философские стратегии Деррида и Делёза принципиально отличны, в случае с кино они соприкасаются. И тот, и другой разрабатывают логику материального целого. Для Деррида это – текст, наполненный призраками, сопротивляющимся его онтологизации. Для Делёза – динамический образ, заместивший для современного человека «книгу» религиозной эпохи и познаваемую «реальность» эпохи Просвещения. Но если текст у Деррида (даже соотнесенный с кинематографом) все еще сохраняет свои связи с языком, культурой и, наконец, метафизикой (со всем тем, что он связывает с европейским логоцентризмом), то образная материя

⁵ См.: Делёз Ж. Кино. М., 2004.

кинематографа по Делёзу выражает чистые бессубъектные трансформации, она наполнена еще не актуализованными перцептивными и аффективными знаками, через которые, тем не менее, образы уже осуществляют свое действие.

Возьмем еще раз к шутке Тынянова, который назвал поэзию «великим слепым». Если мы пытаемся подступиться к кинематографу через понимание текста у Деррида как абсолютно внешнего или образа у Делёза как динамического целого, то «великим слепым» становится сам кинематограф... Базеновская «одержимость реальностью» участвует в этой слепоте. В ней же участвует и зрительская пассивность, о которой Вальтер Беньямин писал как о необходимом условии восприятия кинематографического зрелища. Но что это за слепота? Ответ подсказывает сам Деррида. В одной из своих работ, посвященной выставке живописных полотен с изображением слепых, он касается ощущения текстуры реальности, опережающего взгляд. Отчасти это пересекается с тем, что Морис Мерло-Понти писал в «Феноменологии восприятия» об активном зрении. Но это и нечто совсем иное. Здесь нам важно уловить «этический» момент связи реальности и текста. «Этический» я ставлю в кавычки, потому что это не моральное суждение, не моральный закон, а некий минимум действия в самой сердцевине пассивности восприятия. В этом пассивном действии и располагается слепота кино. Деррида говорит, что глаз нужен не только для того, чтобы видеть (и мы смотрим кино не тем глазом, который видит). Он, помимо того, что видит, обладает еще и другой функцией – *плакать*⁶.

Слезы в данном случае – не психическая реакция на фильм, но один из многих знаков восприимчивости, составляющий нелингвистическую сторону текста. И как элемент текста они акультурны (культура закрепляет слезы за определенным жанром). В таких знаках рождается кинотекст, то есть фильмы, воспоминания о фильмах, их ожидание и все тексты вокруг них, все то, что объединяет нас в аудиторию, обнажая аффективные связи в образах, переживаемых уже не индивидами, а общностями.

⁶ *Derrida J. Memoirs of the Blind. The Self-portrait and Other Ruins. Chicago, 1993. P. 127.*