

Т.А. Сычева

Кинематограф XX века в киноэстетике Жиля Делёза*

Двухтомник «Кино» Жиля Делёза задуман автором как проект новой теории кинематографа. «Теория кино — это теория не “о” кино, но о концептах, вызванных кино к жизни, — и сами они вступают в отношения с другими концептами, соответствующими иным практикам, причем практика концептов не обладает никакими привилегиями по сравнению с другими практиками, а ее предмет — по сравнению с другими предметами. На уровне взаимопроникновения множества практик и возникают вещи, сущности, образы, концепты, все разновидности событий. Теория кино направлена не на кино, а на его концепты, являющиеся не менее практическими, влиятельными и действительными, нежели само кино»¹.

Делёза прежде всего интересуют трансформации всеобщего культурного опыта кинозрителя, который он воссоздает в рамках современной культуры на базе немногого и классического кинематографа, а также кинематографа новой волны и всевозможных киноэкспериментов. Визуальная ориентация современной культуры для него является основанной на неотрефлексированном опыте перцепции, и в «Кино» он показывает процесс становления этого коллективного опыта. Лежащий на стыке гносеологии и современной эстетики постмодерна, этот

* Статья написана в рамках исследовательского проекта № 08-04-00068а, поддержанного РГНФ.

опыт впитывает в себя документальные, художественные, анимационные фильмы, киноклассику начала XX века и авангард. Делёз рассматривает кино и как внеязыковое зрелище, всегда связанное с проблематикой бессознательного, и как эксперимент с его языком, и как своеобразный «конструктор» для создания коллективного опыта восприятия.

Кинематограф – жанр очень пластичный, открытый социальной, общественной и культурной проблематике, всевозможным техническим новинкам, непрофессиональному творчеству, языковым экспериментам. С момента своего появления кино привлекало к себе внимание исследователей и служило не только материалом для анализа, но и той базой, на которой строились новые концепции эстетического. Знаменитая фраза Гегеля о том, что искусства – своеобразные «органы философии», в которых на уровне материального воплощения проявляют себя первичные интуиции, обрела новую «кинематографическую» жизнь. Бергсон, Кракауэр, Беньямин, Метц, Базен, Делёз – для всех них кинематограф стал своеобразной территорией концептуализации новых эстетических и эпистемологических феноменов. Изучение изменений кино в его истории, интерес к сущности кино как культурной практике и сложному аудиовизуальному языку, наблюдение за современным кинопроцессом в сочетании с владением широкими возможностями философского подхода к проблематике и языку кинообразов позволяет не только отвечать на актуальные вопросы эстетики, но и делать прогнозы о путях развития поэтики кинематографа.

Философскому осмыслению феномена кино и посвящена книга Делёза «Кино». Этот труд отличается определенной спецификой: во-первых, Делёз намеренно отвергает киноведческую терминологию, выработанную его предшественниками (на которых он, впрочем, активно ссылается), и использует свою, созданную на базе языка кино. Во-вторых, аналогичным образом он поступает с философским языком и понятийной системой, используемой в его предыдущих работах, – отбрасывает знакомое и создает принципиально новое. В каком-то смысле он моделирует тем самым свое отношение к кино: читателю предлагается начать познание «с чистого листа» и вместе с автором создать свой инструментарий, свою логику анализа, свой понятийный аппарат.

Предложение отказаться от истории и теории кино как череды значимых имен и названий — не единственная сложность этой работы. «Кино» Делёза действительно требует отрефлексировать всю насыщенную кинематографическими образами основу мировосприятия современного не индивидуализированного человека, фактически найти истоки внутреннего опыта в фильмах, научиться видеть кинематографические знаки. При этом принципиальная разница между подходом Делёза и семиотическим направлением состоит в том, что он рассматривает теорию кинематографа не как язык понимания фильмов, а как язык описания процессов мышления, сформированного кинематографом и формирующего его в каждый момент времени. Делёз называет это «планом имманентности».

Кинематографические знаки, рассматриваемые Делёзом, отличаются от знаков живописи, фотографии, музыки, театра и других коммуникативных и культурных систем. В «Кино» они выступают как своеобразные водяные знаки мышления человека XX в., его эпистемологических и эстетических установок. При их разработке он ссылается на исследования Кристиана Метца в сфере семиотики кино и сложной системе кодов внешнего и внутреннего направления, отмечая при этом, что «существует потребность в двойном преобразовании семиологии... с одной стороны, образ нужно свести к аналоговому знаку, принадлежащему к высказыванию; с другой же стороны, необходимо кодифицировать эти знаки, чтобы на их основе обнаружить структуру языка»². При этом использование только подобного семиотического подхода представляется Делёзу ограниченным и порождающим отчуждение от языка кинематографической реальности, который изначально содержит в себе все необходимое для анализа и восприятия. Кинематографический опыт самодостаточен и изначально является подобием цельной философской системы, созданной из всего многообразия мирового кинематографа.

Согласно позиции Делёза, кино как феномен является новой образной, мыслительной и знаковой практикой, которая при помощи философии должна превратиться в теорию и концептуальную практику. «Кино» становится средством кристаллизации этой практики, поиска ее формул в образах мышле-

ния современного человека. Эта работа не только о кино и «про кино», но и исследование становления мышления и восприятия на материале мирового кинематографа, сформировавшего — и Делёз это постоянно подчеркивает — образность сознания современного человека. Действительно, теория кино Делёза имеет больше отношения не к фильмам, а к тем мыслеформам и концептам, которые они породили. Сфера образности кинематографа в «Кино» работает на прояснение таких вопросов: чт.е.для современного человека³ время? Чт.е.восприятие? Что такое реальность нашего мира? В этой связи кино рассматривается не только в контексте других искусств, но в первую очередь — в общем контексте философского мышления XX в. «С изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир — собственным образом»⁴.

Делёз рассматривает материю кинематографа как сферу, где человек может увидеть мир в становлении. Обращаясь к работам Ницше, Бергсона и Пирса, он изучает кинематографический образ как единство двух реальностей — физической (образ-движение) и психической (образ-время), которые осуществляются благодаря бергсоновской длительности, т.е. некоему впечатлению непрерывности движения в любой момент времени.

Бергсон вообще становится ключевой фигурой в формировании понятийного языка «Кино» — Делёз активно ссылается и на «Материю и память», где получает развитие теория образов, и на «Творческую эволюцию», где речь идет о «кинематографическом методе интеллекта», показывающем движение интеллекта как набор последовательных планов пространства, никак не объясняющих непрерывность сознания, но тем не менее прекрасно иллюстрирующих ее. Реальность этого непрерывного движения Делёз рассматривает как одну из точек пересечения человеческого разума и механизма кино. Память, образное восприятие, время и пространство разворачиваются наподобие фильма, не механически запущенного кем-то, а двигающегося естественно и плавно, создающего реальность и влияющего на нее — как, впрочем, и испытывающего ее воздействие.

Исходя из анализа специфики таких основных категорий кинематографического дискурса, как план, кадр, монтаж, монтажный лист, свет, Делёз выделяет и рассматривает три разно-

видности образа-движения — образ-перцепцию, образ-действие и образ-эмоцию — в контексте классического (довоенного) и современного (послевоенного) кино⁵. Главной тенденцией развития базового образа-перцепции он считает переход от твердого к жидкому, а затем — к газообразному, предельно пластичному восприятию, примеры которого можно увидеть в американском экспериментальном кинематографе, в фильмах французской школы (Жан Ренуар, Л'Эрбье, Грემийон), Антониони и Годара, а также в теоретических работах Пазолини, посвященных проблематике кино.

История образа-движения начинается с самых истоков кинематографа — эпохи неподвижной камеры, когда кадр определялся единственной «точкой зрения» камеры, а план представлял собой чисто пространственную детерминированность «и обозначал пространственный срез на каком-то расстоянии от камеры»⁶. Это был даже не сам образ-движение, а скорее образ в движении. И только появление подвижной камеры и монтажа обеспечили подвижность и согласование планов. В качестве примера самых первых шагов образа-движения Делёз приводит «Фауста» Мурнау, где подвижность камеры использовалась для съемок самых напряженных и драматических моментов, как бы «раскрывая» их для зрителя и делая реальность фильма пугающе близкой. Постепенно скрытый и «робкий» монтаж планов делался необходимым элементом кино, используемым не только для нагнетания драматизма, но и для демонстрации единства движения в кадре — таково использование подвижной камеры и монтажа в «Гражданине Кейне» Уэллса. В это же время активно разрабатывается понятие «глубины» кадра и единства различных планов, в том числе планов-движений и планов-эпизодов⁷, которые впоследствии будут преобразованы в «ложные соединения» новой волны.

Пластичность восприятия приводит к возникновению концепции образа-эмоции. У Делёза она строится главным образом на анализе лица и крупного плана в кинематографе, который обнаруживает два возможных варианта — интенсивный, выражающий силу, желание, подвижность, и рефлексивный, отражающий какое-либо чистое качество или чувство. Рассмотрение этих полюсов происходит не только в творчестве изве-

стных режиссеров (которых Делёз вообще склонен приравнивать к философам, создающим свои системы и теоретические построения в области эпистемологии и — в меньшей степени — эстетики), но и в отдельных направлениях — немецком экспрессионизме, тяготеющем к использованию света и его движений, японском послевоенном «пейзажном» кино, «новой волне», разного рода лирических и авангардистских киноабстракциях. Последние рассматриваются как результат смешения различных линий восприятия, предлагаемых классическим кино, и попытки расширить их границы, преобразовать их исходя из современных реалий.

Крупный план для Делёза — не только важный элемент образа-эмоции, но свидетельство философской потенции кинематографа, его рефлексии. «Что же касается самого лица, то нельзя сказать, что крупный план его преображает, подвергает его какой-то обработке: не бывает крупных планов *лица*, само лицо и есть крупный план, крупный план сам по себе является лицом, а оба они представляют собой аффект, образ-переживание»⁸. Это наглядно демонстрируется на примере фильмов Гриффита и Эйзенштейна, где мысль, страдание, напряжение, отражающиеся на лице героя, порождают коллективные эмоции у зрителей. Несколько другое использование крупного плана Делёз отмечает у режиссеров немецкого экспрессионизма: он, по сути, представляет «интенсивное взаимодействие света с непрозрачностью, с тьмой»⁹. Делёз поясняет, что смесь света и тьмы образует движущую силу, способствующую человеческому падению или вознесению. И это буквальное или фигуральное движение обладает чрезвычайной интенсивностью — как, например, в фильмах Ланга и Мурнау, где игра света и теней на неподвижном лице, данном крупным планом, демонстрирует эмоции и переживания героя наиболее наглядно.

Из образа-эмоции, связанного с крупным планом, Делёз выводит понятие «иконны» как единства выраженного и выражения, по явной аналогии с означаемым и означающим. Фактически он дает прямую отсылку к Пирсу и его классификации образов, в том числе их возможной одинарности и двоичности¹⁰. Смещение и даже наложение этих образов связано для Делёза с феноменом «чистых переживаний» в кино, с неделимым

и независимым от пространства-времени аффектом. Крупный план оказывается также связан с утратой трех классических функций лица — индивидуализации, социализации, коммуникации, его рассмотрением вне контекста человеческого бытия.

В кинематографе образа-движения Делёз усматривает три типа отношений между кино и мыслью: «отношения с целым, которые можно только помыслить в рамках некоего высшего сознания; отношения с мыслью, которая может быть представлена лишь фигуративно при прокрутке образов в подсознании; сенсомоторные отношения между миром и человеком, природой и мыслью»¹¹. Это позволяет Делёзу ввести понятие образа-импульса, который являет собой переход от аффекта к действию и обозначает определенные качества или потенции в их соотношении с изначальным, «базовым» миром. В этом ракурсе натурализм, абстракционизм, сюрреализм воспринимаются как возвращение вещей в их изначальное хаотическое состояние: в фильмах, снятых в этом ключе, мы видим секс и различные психосексуальные извращения, вплоть до некрофилии, каннибализма, вампиризма, садомазохизма, образующие причудливый рисунок, не лишенный своеобразной «чувственной» и темной эстетики. «Суть натурализма фактически содержится в образе-импульсе»¹², и Делёз наглядно демонстрирует ее на примерах фильмов Штрогейма и Бунюэля, где «создание изначальных миров может проявляться в весьма разнообразных локальных формах, как искусственных, так и естественных»¹³, причем «даже будучи локализованным, изначальный мир остается переливающимся через собственные края местом, где проходит действие всего фильма...»¹⁴. Делёз отмечает, что натурализм этих режиссеров особенно близок к реализму, для которого миру присущи потенции света и тьмы, добра и зла, всего многообразия психической и физической реальности. Именно в кинематографе этого направления происходит зарождение самостоятельного движения времени, что впоследствии приведет к возникновению образа-времени как самостоятельной «лексической единицы» кино.

Образ-действие, отражающий сложную ритмику и «кадрирование» мышления, для Делёза существует в двух формах — большой и малой, причем большая форма рассматривается им

как путь от ситуации к действию, изменяющему ситуацию, а малая — как движение от действия к ситуации и далее по нарастающей к новому действию. В большой форме всевозможные аффекты и влечения воплощаются в яркие эмоции и страсти, в поведение в определенной среде. В качестве примеров такого образа-действия Делёз анализирует социально-психологический кинематограф, вестерны и историческое и псевдоисторическое кино, на которых базируется послевоенный кинематографический реализм. Бихевиористские тенденции в американском и европейском кино наиболее рельефно свидетельствуют о специфике понятой подобным образом реалистической киноэстетики. Образ-действие малой формы отличается достаточно ярко выраженной локальностью, событийностью, эллиптичностью структуры, воплощаясь в комедии нравов, невестерне и бурлеске. Правда, Делёз отмечает, что фильмы Чаплина и Бастера Китона расширяют сферу применения «малой формы» и ее традиционное значение. Бессмыслица бурлеска их фильмов перерождается в пафос и драматизм «большой формы» за счет переходов между разными уровнями экранной реальности и времени. Эта возможность трансформации образов и жанров, заложенная в образе-действии малой формы, создает столь ценный Делёзом «индекс двусмысленности»¹⁵, фактически знаменующий рождение постмодернизма как игры с базовыми принципами культуры и стереотипами мышления. Разнообразные данные о метафизическом основании человеческого бытия в контексте современной культурной ситуации придают мышлению смысловую наполненность, обеспечивают эффект присутствия имманентных планов.

Процессы трансформации большой и малой форм Делёз называет кинематографическими фигурами, причем наиболее выразительным воплощением фигур как знака преобразований реальности является для него монтаж аттракционов у Эйзенштейна и Херцога, а наиболее плавным — «дыхание» мировых интенций у японских режиссеров Куросавы и Мидзогути. Своеобразное и удивительно плавное, естественное разворачивание пространства в японском кинематографе описывается им как особый феномен, возможность ощутить сугубо восточное понимание окружающего мира. Что характерно, именно в гла-

ве, посвященной японскому и китайскому кино, звучит достаточно редкий для кинематографических работ Делёза термин «эстетика», хотя по сути они посвящены именно проблемам киноэстетики. Для Делёза кинематограф этих стран связан прежде всего с органичным объединением пустоты и напряженной событийности. Акира Куросава предстает в книге как философ-метафизик, который оперирует образами, заключающими в себе понятия, «преодолевают ситуацию по направлению к вопросу и поднимает сведения на уровень данных о уже вопросе, а не о ситуации»¹⁶. Китайская и японская живопись, как отмечает Делёз, имеют в своей основе «первозданную пустоту и дыхание жизни, проникающие все вещи в Едином, объединяющие их в некое целое и преобразующее их сообразно движению большого круга или органической спирали»¹⁷, а также «ломаную линию, ведущую от одного бытия к другому и приводящую их на вершину их присутствия...»¹⁸. Именно воплощение в движении этих принципов пейзажа и представлено в фильмах классиков японского кино Куросавы и Мидзогути. Пространство фильмов Куросавы организовано прежде всего как движение мужского мира, движение дыхания, вертикальное направление которого, по мнению Делёза, подчеркивается столь часто встречающимися у Куросавы кадрами дождя или ливня. Время здесь движется согласно особому внутреннему ритму, то медленным потоком, то скачками. А фильмы Мидзогути организованы при помощи ломаной линии, представляющей не только многочисленные точки зрения на представленную в фильме проблему, но и некоторую суматошность, неорганизованность внутренней ритмики движения. Рябь на воде из «Утецу моногатари» Мидзогути, удлиняющая течение времени, является одним из ключей к преобразованию движения во время. Активную деятельность и обреченность героев Куросавы, а также неумелое «встраивание в мировую линию» героев Мидзогути Делёз воспринимает как наглядное, представленное прежде всего через образы природы встраивание движения в общечеловеческую перцепцию, осознание индивидуального бытия как элемента всеобщего времени. Мировая линия послевоенного японского кинематографа «соединяет мужчину с женщиной, и их обоих с космосом. Она связывает между собой

желания, страдания, заблуждения, испытания, триумфы, удовлетворенность. Она связывает между собой напряженные моменты, ...живых с мертвыми»¹⁹.

Подобный подход, сопряженный с представлением о режиссерах как о философах, создающих свои системы и концепции, используется Делёзом в «Кино» постоянно. Попытки создания альтернативной истории философии XX в. на основе фильмов, их образности, знаковой и звуковой символики, а также различных кинематографических течений, во многом отличается от традиционной истории философии тем, что центральным субъектом философии здесь становится образное восприятие. Речь идет об над-индивидуальном восприятии, которое принадлежит не отдельному человеку, а коллективному «зрителю», чей язык мышления сформирован изображениями и кинематографическими знаками²⁰.

Эволюция современного кинематографа, на взгляд Делёза, свидетельствует о кризисе образа-действия, выработанного до предела в кинематографе Хичкока, в американском кино, во французской «новой волне» и итальянском неореализме. В качестве причин кризиса Делёз называет «войну и ее последствия, потрясение «американской мечты» во всех ее аспектах, новое самосознание меньшинств; увеличение количества образов и их инфляцию как во внешнем мире, так и в головах публики; влияние на кинематограф новых способов повествования, с которыми экспериментировала литература... Душа кино все больше требует мысли»²¹. Структура киноповествования обнаруживает две тенденции — к нарочитому усложнению и к упрощению, доминированию развлекательных, сугубо поверхностных сюжетов, мотивов и образов. В случае с усложнением оказалось, что «кинематограф, столкнувшись с кризисом образа-действия, погрузился в меланхолические гегельянские раздумья о собственной смерти: поскольку у него уже не осталось историй, которые он мог бы рассказать, он стал воспринимать себя собственным объектом и теперь мог рассказывать лишь собственную историю... Фильм в фильме вовсе не знаменует собой конец Истории... это лишь метод, которому предстоит почерпнуть собственную необходимость где-либо еще»²². Собственно эстетическая оправданность кино становится здесь

важным пунктом – она преобразует образ-движение в образ-время, выводит философское мышление кино на качественно новый уровень.

Появлению новой эстетической и эпистемологической образности кинематографа посвящен второй том «Кино». На смену образу-движению приходит тесно связанный с мышлением ментальный образ, чьим объектом являются абстрактные отношения, символические акты, чистый интеллект. Ментальный образ, введенный в кинематограф А.Хичкоком, «превращает отношения в объект образа, который не только добавляется к образам-перцепциям, образам-действиям и образам-переживаниям, но еще и... трансформирует их»²³. Эти трансформации вплотную подводят Делёза к взгляду на кинематограф как на сугубо внеязыковое, внесемиологическое действие, к рассмотрению образного и метафорического ряда фильмов как чистой виртуальности – т.е.актуальности и «реальности» любого момента бытия в каждый момент времени. «Фигуры» нового типа – фигуры мысли, возникающие в фильмах Хичкока – создают ментальный образ, ставший одним из организующих центров современного кино. Ментальный образ не только фиксирует остальные, но и преобразует их, подходя тем самым к пределам образа-движения и открывая возможности нового восприятия.

Фактически, ментальный образ подготовил появление основы всего послевоенного кинематографа – образа-времени. Для Делёза – и в этом еще одно его отличие от многих теоретиков кинематографа – новая техническая, прежде всего оптико-звуковая, ситуация в послевоенном кино не является приближением кино к реальности, к движущейся фотографии, к простому слепку окружающей действительности. Она делает ясней и рельефней план имманентности самого кинематографа, позволяет увидеть то «смутное», что практически невозможно было увидеть в четких кадрах довоенного кино, усложняет структуру и образность фильмов. Образ-время изменяет соотношение движения и времени в кино: время перестает быть просто измерением движения и его косвенным изображением; движение при этом становится следствием непосредственного представления о времени. Образ-движение при этом никуда не

исчезает, он тоже продолжает принимать участие в процессе становления кинематографа, преобразовываясь и сливаясь с образом-временем.

Результатом появления и распространения образа-времени являются ложные «движения» и такой важный прием, как нелинейное кинематографическое время, использующееся в реализации образа-воспоминания; на смену классическому рациональному монтажу приходит иррациональный. Именно такой новый образ, соответствующий иррациональному современному миру, выявляет, согласно Делёзу, подлинную сущность кино, чья специфика и состоит в самостоятельном движении мышления от образа к реальности и обратно. Кино становится способом применения образов, сущностью и методом мышления, точкой объединения мышления и образной системы кинематографа. Образ-время в большей степени, чем его предшественники, предполагает использование не знаков-видимостей либо изученных и понятных семиотических знаков для чтения, а символических знаков-отношений, которые строятся вокруг таких, в принципе не вербализуемых образов. Здесь Делёз снова использует понятие виртуальности — в применении к времени в киномышлении это та образность, которая делает образ видимым и читаемым, но при этом не имеющим четкого места в структуре произведения и однозначной интерпретации. Так образ-время постепенно освобождается от давления реальности, становится сверх-реальным. Происходит переход от воспоминаний и флэшбэков к сложным и многоступенчатым снам, фальсификациям, симуляции, «ложным» персонажам, фантазмам, галлюцинациям, альтернативным вероятностям реальности: таков неореализм Р. Росселини и В. де Сика, новая волна и Ж.-Л. Годар, Ж. Риветт, таково творчество М. Антониони и других классиков авторского кинематографа. Схожие процессы в несколько упрощенном и искаженном виде происходят и в массовом кино.

Нелокальность образов-воспоминаний и образов-грез, созданных при помощи монтажа на основе образа-времени, позволяет Делёзу говорить о «деактуализированных остриях настоящего» и «виртуальных полотнищах прошлого»²⁴. Они совмест-

но преодолевают разрыв истинного и ложного в кинореальности, делают кинематографическое мышление над-индивидуальным и выходящим за пределы привычного чтения знаков.

Эволюция кинематографического мышления в той или иной форме рассматривается на протяжении всей книги. Делёз постепенно подводит читателя к выводу, что кино — это не язык (образов, знаков, технических приемов) и не речь, но безгранично пластичный материал для универсальной философской речи, предпосылка к ней. Кино — это современное человеческое восприятие, на которое можно взглянуть со стороны, это отражение образности языка и мышления. Гамма многообразных переходов между двумя основными типами образов рождают трансцендентальные движение и время. Иррациональная связь образов генерирует знаки, обозначающие невыразимое, принципиально нерешаемое, несоразмерное, несоединимое, невозможное — все то, к чему тяготеет искусство конца XX в. и соответствующая ему имманентная киноэстетика Ж.Делёза²⁵.

Примечания

- 1 Делёз Ж. Кино /Пер. с фр. Б.Скуратова. М., 2004. С. 106.
- 2 См.: Там же. С. 320.
- 3 Т.е. человека, воспитанного в среде, где кино — естественный и привычный элемент культуры.
- 4 Делёз Ж. Цит. соч. С. 106.
- 5 Не надо забывать, впрочем, что общепринятого и хронологически последовательного порядка в отношении режиссеров и фильмов Делёз фактически не придерживается. История кино — как история философии и определенного типа мышления, а не фактов — строится по сложной схеме, где временная последовательность не является главной.
- 6 См.: Делёз Ж. Цит. соч. С. 68.
- 7 Там же. С. 69–71, 90–91.
- 8 Там же. С. 144.
- 9 Там же. С. 149.
- 10 Там же. С. 154–158.
- 11 Там же. С. 476.
- 12 Там же. С. 190.
- 13 Там же. С. 187.
- 14 Там же. С. 188.
- 15 Там же. С. 229.