

Постникова Татьяна

к.ф.н., ст. преп. Факультета Философии ГУ-ВШЭ

Имманентная реальность в кинотеории

Представление о том, что кинофильм воспроизводит реальность разрабатывалось в ранней кинофеноменологии французскими теоретиками и режиссерами в начале XX века, и позднее, такими авторами, как например, Зигфрид Кракауэр. Мнения по вопросу о сущности киноискусства разделились: одни утверждали, что кино – это искусство, аргументируя это естественным развитием форм искусства, другие же настаивали на том, что кино искусством не является. Более того, Такие режиссеры, как Л'Эрбье и Деллюк доказывают, что кино призвано показывать «жизнь, как она есть», подлинную, а не искусственную (что и делает искусство). О том же пишет и Кракауэр: «...фильм – это, в сущности, развитие фотографии и поэтому он разделяет свойственную ей отчетливую привязанность к видимому окружающему нас миру. Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда в них запечатлена и раскрыта физическая реальность»[1].

В связи с предложенными выше взглядами, в предыдущей статье[2] был предпринят анализ кинофильма как объективации. Направление, заданное ранними кинофеноменологами, было дополнено анализом кинотеории Дзиги Вертова. Результат анализа был обозначен как «десубъективация», а именно, в тот момент, когда кинокамера осуществляет экспертизу реальности, из реальности изымается человек. То исследование было философско-антропологическим анализом кинотеории. В этой статье мы предлагаем обратиться к онтологии кино и рассмотреть кинотеории с точки зрения их имманентности. Уже рассмотренная нами тема приобретает другой, далекий от антропологии, смысл.

I. Жизнь и длительность в кино

1. Воспроизведение реальности

Андре Базен – французский кинокритик, чья концепция кинореальности оказалась очень влиятельной в европейской кинотеории. Он выступал за чистоту киноискусства, его критика была направлена против «монтажности» в кино. Основные принципы, которым

должно подчиняться киноискусство, изложены Базеном в переведенном на русский язык сборнике «Что такое кино?».

В статье «Онтология фотографического образа» Базен увлечен метафорой мумии. Фотография и кинематограф запечатлевают реальность. В искусстве, по мнению Базена, совершился прорыв в отношении действительности. Живопись не могла, хоть и претендовала, запечатлеть реальность. А фотографии и, за ней, кино – это удалось. Фотография остановила время, мумифицировала его. Базен считает, что искусство все время двигалось в едином направлении – к созданию иллюзии реальности, ее двойника. Цель искусства, по Базену – передать реальность как-она-есть, в совокупности существенных качеств ее предметности. Концепция мумификации времени Базена отсылает к философским исследованиям Анри Бергсона. Базен именуется мумией любую точку запечатления реальности искусством, точку, мгновение, которое неизбежно ускользнуло бы от глаз зрителей[3]. Это момент запечатления сущности объективности. Поток постоянно меняющей-творящей саму себя жизни не остановлен, но момент ее заключен в рамку и выставлен. Базен убежден, что искусство развивалось как раз в направлении отображения реальности. На полотнах это удавалось хуже[4], нежели фотоаппарату. Он верит, что фотоаппарат и киноаппарат никак не интерпретируют природу, а просто передают ее.

Реалистическую сущность кинематографа Базен продолжает обосновывать в других своих статьях. В статье «Эволюция киноязыка» он исходит из убеждения, что обретение кинематографом звука было частью естественной эволюции киноязыка, ведь кинематограф, в ряду эволюции искусства, стремился передать реальность наиболее объективно. Здесь Базен различает кинематограф образа и кинематограф реальности[5]. Под образом кинокритик понимает «все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению на экране»[6]. Базен сетует на то, что художникам доверять нельзя. Художники, живописуя реальность, неизбежно вносят в нее ненужные коррективы: «Как бы ни был искусен художник, его творчество всегда несет на себе печать неизбежной субъективности. А потому изображение ставится под сомнение самим фактом присутствия человека. Самое главное при переходе от барочной живописи к фотографии заключено не в простом техническом усовершенствовании (кино еще долго будет отставать от живописи в передаче цвета), но в психологическом факте: стало возможным полностью удовлетворить нашу потребность в иллюзионном сходстве посредством

механического репродуцирования, из которого человек исключен»[7]. Базен оценивает кинематограф образа отрицательно, поскольку образный кинематограф построен не на взаимодействии с реальностью, а на интерпретации этой реальности, что необъективно. «Грех» образного кинематографа Базен увидел в монтаже и, собственно, эта статья стремилась доказать, что время монтажного кинематографа безвозвратно ушло, он устарел и на смену ему пришел звук, «достраивающий» изображение до достоверности. Базен пишет, что «монтаж Кулешова, Эйзенштейна или Ганса не показывал само событие, а лишь косвенно на него указывал[8]». Критикуя монтаж, Базен исходил из понимания монтажа как сопоставления разнородных по отношению к действительности кадров, интерпретирующих ее. Интерпретация происходит со стороны режиссера, который навязывает изображениям собственные смыслы: «смысл заключен не в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции»[9]. При этом в отличие от фильмов, которые ориентируются на реальность, фильмы монтажного кинематографа не стремятся выявить реально существующие отношения, деформируют их, по мнению кинокритика. Фильмы о реальности призваны не просто добавить какие-то субъективные смыслы к реальности, а нужны для того, чтобы раскрыть ее, пишет Базен. О. Аронсон в книге «Метакино» пишет о феноменологическом характере реальности у Базена: «То понимание реальности, которое формируется им [Базеном] в текстах о кино, вполне коррелирует с феноменологическими попытками очищения сознания и обращения к изначальному опыту бытия-в-мире. Можно даже сказать, что кино для Базена является своеобразным материальным воплощением именно опыта бытия-в-мире, непосредственного контакта с самой реальностью, лишенного многочисленных культурных опосредований»[10].

Итак, какова же должна быть функция монтажа по Базену? Немонтажный фильм, или такой, в котором «монтаж практически не играет никакой роли, если не считать чисто негативной функции неизбежного отбора в слишком обильной реальности»[11] позволяет показать события реальности. «Изображаемое событие существует объективно, изменяющаяся точка зрения камеры ничего в нем не меняет, она только показывает реальность более действенным образом: во-первых, позволяя лучше рассмотреть, во-вторых, подчеркивая то, на что следует обратить внимание»[12]. Эта цитата восстанавливает основной тезис Базена, исходящий из посылки о воспроизведении реальности: камера-посредник адекватно передает реальность. Из этого тезиса исходит

два следствия. Во-первых, камера-посредник, по мысли автора, обладает способностью воссоздавать, копировать. Посредник претендует на то, чтобы в воссозданной реальности видеть настоящую реальность. Во-вторых, акцентируется внимание на действенности позиции камеры. Она наиболее действенно, наиболее четко показывает реальность, концентрируя внимание на важном. Но нет ли в позиции камеры оценки действительности? Разве камера осваивает реальность нейтрально, копируя ее как-она-есть, как она на это претендует? Неужели, подчеркивая, камера не делает того же самого, что и Эйзенштейн в монтаже? Другими словами, действительно ли во взгляде, предлагаемом Базеном нет вторжения в реальность?

Функцию звука в кино Базен видит в приближении к реальности и совсем не расстраивается по поводу утраты более подвижного, благодаря монтажу, кадра и потери символизма. Замена недостаткам монтажа видится Базену в глубинной мизансцене. Глубина кадра позволяет экономно и наиболее выразительно передать реальность в ее многозначности, а также способна «не дробя мир, раскрыть потаенный смысл вещей и существ в их естественном единстве»[13]. Однако, обрушиваясь в статье на монтаж из-за интерпретативности, в другом месте автор отзывается о фильмах с глубинной мизансценой: «Расположение предметов по отношению к действующим лицам таково, что зритель не может не принять предлагаемого истолкования»[14]. Благодаря этой цитате видно явное противоречие: выходит, что глубинная мизансцена тоже истолковывает реальность!

Резюмируем основной посыл Базена. Фильм должен передавать события. Кинофильм должен показывать реальность как-она-есть, без привнесений дополнительных обозначений. Фильм должен показывать саму жизнь (ведь он из длительности выхватывает моменты!). Следовательно, камера берет на себя функции эксперта по реальности. Поскольку режиссер должен удалить свою субъективность из кадра, должен «унять» свой, пробивающийся сквозь преобразуемую материю голос автора, то он должен следовать видимой реальности с помощью нейтральной камеры – буфера между миром вещей и миром людей, который, медиально перенося сообщение от адресанта (природы, реальности) к адресату (зрителю) совершает акт коммуникации. Здесь зритель теряет значимость. Зритель может только наблюдать (равно как и режиссер), как совершается событийность вещного порядка. Реальность становится далекой, по ту сторону кинокамеры. Видимая реальность становится важнее, чем мысль о ней,

декларирует Базен, пусть и противореча себе в приведенном выше примере.

Базен также декларирует невозможность, ненужность для автора говорить от своего лица. Нельзя интерпретировать реальность. Необходимо (для того, чтобы этого не случилось) поставить механический аппарат между реальностью и зрителем и строго следить за тем, чтобы дистанция не нарушалась. Цель искусства, по Базену – в воспроизведении действительности. Идеально, в этом смысле, была воспроизведена действительность в фильме «Пайза» Роберто Росселини. В нем – не просто изображения, это изображения-факты[15], которые являются путем к очевидности.

Данная концепция основывается на «длительности» А. Бергсона. Базен мыслит так: пусть сознание не может познать длительности, но мы должны стремиться увидеть ее. Сознание все время делит реальность, и мы не понимаем истинной ее сути. Но киноаппарат может показать нам суть длительности, говорит Базен. Это значит, что, переиначив Бергсона, он наделил кинематограф функцией непрерывности, длительности. Киноаппарат теперь передает эту длительность, которую, по Бергсону, не может постичь сознание. Дело зрителя – созерцать и ощущать. Пафос Базена в том и состоит, что автор не должен проявлять себя как демиург. Кино должно быть немонтажным. Дело режиссера – максимально отстраниться, чтобы реальность вступила в свои права и показала нам то, чего мы не видим и не понимаем. Но кинематограф, тем не менее, все сводит к видимому и слышимому миру, то есть ощутить реальность мы все равно не сможем! И получается, что эта базеновская кинематографическая длительность есть ни что иное, как копия реальности, поскольку Базен ратует за то, чтобы именно скопировать реальность – показать ее такой, какая она есть, но не такой, какой ее искажает сознание (режиссера).

2. Длительность и кинематограф

Итак, основой теоретических воззрений кинокритика Андре Базена стали воззрения философа Анри Бергсона[16]. Описывая жизнь в своих статьях, он ссылается на теорию длительности этого философа. Длительность – есть жизнь. Существует два средства познания длительности (это понятие эквивалентно «реальности»[17]) – инстинкт и интеллект. Проблема в том, что инстинкт уже знает жизнь, следовательно, познание длительности благодаря инстинкту невозможно. Интеллект, напротив, обладает средствами познания действительности, но не делает этого: [интеллект] «создан для того, чтобы действовать на материю извне, и достигая этого, лишь мгновенно вырезает в потоке

реальной части»[18], останавливая, таким образом, длительность. «Интеллект мыслит живое мертвым и изменчивое законченным»[19]. Длительность, объемлющую все во Вселенной, невозможно познать интеллектом. Функция интеллекта - продуцировать вещи. Вещь понимается как реальность, которая создается в реальности разрушающейся. Вещь – мгновенный разрез, производимый разумом в данный момент[20]. По Бергсону, вещи и состояния, которые представляет интеллект – это только «снимки» длительности, но не изменения и действия. Интеллект не может мыслить непрерывность, длительность. По отдельности – инстинктивно или интеллектуально – невозможно увидеть жизнь, ведь инстинкт сам «находится» внутри непрерывного становления и изменения, а интеллект способен понимать только срезы действительности, искусственно остановленные мгновения.

Вернемся к Базену. Реальность для него – бергсоновское становление, изменение жизни. Потому и к кинематографу он относится как к средству, наиболее точно передающему жизнь. Потому он не приемлет монтажное кино: монтаж, по его мнению, постоянно разделяет жизнь на мгновения, жизнь в кино становится искусственной, теряет от этого свою ценность. Так, Базен отождествляет кинофильм с бергсоновской длительностью, кино есть способ отражения бесконечного становления. Следуя этому отождествлению, Базен сопрягает монтаж с интеллектом, и, следующим шагом, накладывает запрет на использование монтажного принципа. По всей видимости, Базен также отождествляет интеллект с сознанием (хотя у Бергсона сознание не является разновидностью интеллекта), и отказывает автору (режиссеру) во влиянии на киножизнь в фильме. Сопоставляя монтаж с деятельностью интеллекта, Базен все дальше уходит в сторону копирования реальности, тогда как у Бергсона сущностью длительности является творческое сознание (что дает возможность апеллировать к голосу автора). Базен наделяет значением киноаппарат, считывающий реальность на пленку, в противовес Эйзенштейну, который выдвигал значение сознания (против монтажной теории которого и выступал Базен). Реальность, отображенная на кинопленке, играет роль настоящей реальности тем же способом, что и копии идей, претендующие на идею, у Платона. Происходит замещение.

В теории кино Базена есть недоразумение. Дело в том, что сам Бергсон относился к кинематографу как к средству передачи жизни негативно. Он сравнивал кинематограф с интеллектом, говоря, что функция относительно реальности у них одинакова – и

кинематограф, и интеллект разделяют жизнь на куски. Познание механистично, оно разделяет жизнь на предполагаемые составные части. Интеллект – и тут Бергсон вводит техническое новшество – обладает кинематографическим механизмом: он рассекает жизнь, реальность перестает быть живой. Для Базена эта аналогия не столь интересна. Он, воодушевленный длительностью, описывает кинематограф с прямо противоположной Бергсону точки зрения. Киноаппарат, кинокамера может передать реальность, если только субъект не будет вмешиваться в объективное течение жизни и разделять реальность на куски, ведя рассказ от собственного лица, а не от лица действительности. Сложенные вместе куски реальности (монтаж) передают лишь умствования и интеллектуальные построения автора, режиссера, но не саму жизнь. Сама жизнь – изменчива; за ней нужно наблюдать, в нее нужно всматриваться – именно это преимущество и есть у кинематографа, настаивает Базен, именно этим ценен кинематограф, так как мы, зрители, живущие в этом мире, уделяем миру слишком мало внимания, полагаясь на механизм интеллекта.

Однако вспомним о субъекте. Сколь бы ни были строго параллельны друг другу интеллект и инстинкт, – все же, парадоксальным образом, они сходятся в бесконечно далекой точке – интуиции. В интуиции возможно познание реальности, на которое по отдельности не способны ни интеллект, ни инстинкт. Что есть интуиция? Читаем Бергсона: «интуиция – т.е. инстинкт, ставший бескорыстным, осознающим самого себя, способным размышлять о своем предмете и расширять его бесконечно»[21]. Поскольку интуиция субъективна, и творчество возможно в субъекте, то естественно для Бергсона обратиться к сознанию. Бергсон пишет, что творчество возникает в сознании: «... в истоках жизни лежит сознание или, скорее, сверхсознание ...Но это сознание, представляющее собой потребность в творчестве, проявляется только там, где творчество возможно»[22]. Отталкиваясь от этого высказывания, предположим, что, поскольку искусство есть индивидуальное творчество, в котором сознание соединяется со сверхсознанием, постольку кинематограф вообще, без привязки к реальности, может воспроизводить эту самую длительность. Это значит, что творчество может претендовать на осмысление и представление реальности как таковой. «Ибо сознание точно соответствует возможности выбора, которым располагает живое существо; оно расширяется вместе с возможным действием, окружающим, словно дымка, действие реального: сознание есть синоним изобретения и свободы»[23]. Поскольку мы

отталкиваемся от интуиции, от творческого сознания, постольку реальность как таковая не обязательно должна стремиться к непрерываемой передаче реальной длительности, не обязательно должна быть связана с непрерывными движением и временем. Киноаппарат, в силу своей технической функции, сам прибавит к реальности и время, и движение. Следовательно, необходимость скопировать реальность можно отбросить. Нам достаточно интуиции и творчества, сказал бы Бергсон, в отличие от Базена. Следовательно, монтажное или немонтажное кино – не важно. Главное сосредоточено в творении. А движение – лишь новая форма, идущая в ногу с современностью. В этой новой форме главное – не потерять способности творить образы, воображать, потому как истинное движение – в творчестве, а движение как таковое – лишь «подпорка» для мышления. Видеть смысл кинематографа в движении, значит, ограничивать всю живопись холстом и масляными красками. Движение – лишь форма жизни, но не сама жизнь. Сама длительность по Бергсону – это изменение, постоянное творение. Это происходит в сознании человека, наделенного не только интеллектом, но и интуицией – воображением.

Таким образом, мы выяснили, что опора кинотеории Базена на философию жизни Бергсона неполна, так как Базен полностью исключил из своей теории деятельность сознания. Бергсон, напротив, видит в сознании возможность познать жизнь, поскольку сознание, как и жизнь – это творчество: «жизненный порыв... состоит... в потребности творчества» [24].

3. Копирование реальности

Андре Базен отвергает монтажный кинематограф потому только, что жизнь, передаваемая в таком фильме, предстает разбитой на куски. Сообразно теории философа Анри Бергсона, разбиваясь на кусочки, жизнь перестает уже быть жизнью, становясь застывшими моментами того, что ранее было живым. Базен в этом пункте обращается к теории длительности Бергсона: жизнь – есть длительность, она непостижима. Постигнуть ее можно только в сочетании с интуицией.

Таким образом, следуя феноменологическим изысканиям начала и середины XX века, кинофильм должен передавать жизнь (реальность) насколько это возможно. При этом из жизни (и именно это приближает ее к смыслу понятия «реальность») «вырезаются» данные сознания. Сознание относят к субъективности, и потому оно автоматически перестает быть жизнью, становясь, аналогично бергсоновскому учению, тем, что

уничтожает жизнь. Не случайно Бергсон называет механизм сознания «кинематографическим»: он видит деятельность сознания в том, чтобы разбивать в акте понимания действительность на куски, при этом неделимая длительность (то, что и характеризует сущность жизни) перестает длиться. Таким образом, идеальный случай деятельности режиссера, по Базену, в том, чтобы режиссер максимально самоустранился для передачи действительности.

По сути дела, Базен увлечен «копированием» мира (реальности) на киноплёнку. Искусству, как из этого следует, вменяется роль мимикрировать под реальность. Оно принуждается отражать[25]. Теория отражения в осмыслении искусства берет начало с Платона.

Вспомним про автора, точнее, в нашей терминологии, режиссера: что делает режиссер с реальностью? Он ее преодолевает. Это то, против чего выступает Андре Базен: для него реальность перестает быть реальностью, когда появляется осознание ее. И Базен (теоретически) вмешивается в работу автора, разводя по разные стороны объективность и субъективность. Но автор есть только тогда, когда есть сознание. И искусство тоже.

Миметическое искусство репрезентативно. Оно описывает то, что уже существует. Оно есть репрезентация чего-то наличного. Но искусство не возникает из чего-то, иначе это будет имитацией, повторением существующего. Искусство возникает из ничего. И так, чтобы стать искусством, кинофильм должен перестать репрезентировать, должен отказаться от своей функции претендовать на реальность. Базен редуцировал человека, сознание и получил копирование реальности.

Итак, феноменология стремится овладеть реальностью, создать ее копию, иллюзию реальности. Феноменологическая методология требует удвоения реальности, перенесения ее на средства технического воспроизведения. Противоположностью воспроизведения выступает воображение. Память имеет свойство воспроизводить образы в сознании. В отличие от памяти, воображение само творит образы, не имеющие отношения к прошлому, но ведущие к будущему.

На наш взгляд, современный мир концептуально оставлен без альтернативной реальности: ни мира идей, как в Древней Греции, ни Бога, как в Средние Века и Новое Время нет. В такой ситуации симуляция представляется единственным путем объяснения возникновения нового: обойти сведение всего к копии. Онтология, предлагаемая Базеном, есть онтология имманентная, описывающая существование в пределах реальности.

Искусство, которое предлагала трансцендентные образы, несовременно, утверждает Жиль Делез. Тем интереснее рассмотреть, как разворачивается его аргументация и какова дальнейшая логика этого развития.

II. Имманентное и гиперреальное

1. «Какие угодно мгновения»

В книге «Кино» Жиль Делез развивает философию Бергсона и предлагает новую метафизику - метафизику современности, которая связана с исследованиями времени и овладением движением[26]. И время, и движение – суть неотделимые от развития кинематографа компоненты. Делез предлагает вариант философского осмысления мира, который уже немислим без кинематографа, самолета и сверхскоростей.

Кинематограф у Делеза связан, главным образом, с открытием технологий в области иллюзии движения. Движение восстанавливают через мгновение или положение. Классический способ предьявления движения – изображение порядка поз или привилегированных моментов. В отличие от него, современность предлагает соотнесение движения уже не с привилегированными моментами, а с каким-угодно-мгновением, причем срезы движения при таком способе следует считать бесконечно сближаемыми[27]. Это значит, что трансцендентальный – привилегированный – образ как таковой теряет свое значение. На его место ставится имманентный (любой) образ реальности.

Делез считает, что «определяющими условиями для кино являются следующие: не просто фото, а именно моментальное фото (фотографирование поз принадлежит к другой линии родословной); равноудаленность друг от друга моментальных кадров; перенос этой равноудаленности на материальную опору, которая и образует фильм (пленку отперфорировали Эдисон и Диксон); механизм для прокрутки изображений (зажимы братьев Люмьер). Как раз в этом смысле кино представляет собой систему, воспроизводящую движение в зависимости от произвольно взятых моментов, то есть равноудаленных мгновений, подобранных так, чтобы производить впечатление непрерывности»[28]. Так, кинематограф пользуется логикой не привилегированных моментов (как классическое искусство), берущих свое начало от Платона, а каких-угодно-моментов, начавшихся с Бергсона. Началось все с фотографии, но в кино обрело свое

продолжение: любой момент кино – не высокий момент, а банальный, рядовой момент действительности. Именно так и раскрывается, по Делезу, бергсоновская длительность: это есть множество каких-угодно-моментов, принадлежащих к Целому как длительности. Из любого момента этой длительности можно развернуть всю длительность. Вот как Делез объясняет свою концепцию, противопоставляя имманентное трансцендентному: «Привилегированные мгновения у Эйзенштейна или любого другого режиссера – это опять же какие угодно моменты; любой момент попросту может быть обычным или уникальным, заурядным или примечательным. То, что Эйзенштейн подбирает примечательные моменты, не мешает ему извлекать их при помощи имманентного анализа движения, а вовсе не трансцендентного синтеза. Примечательный или уникальный момент так и остается произвольно взятым из среды остальных моментов. Вот в чем различие между современной диалектикой, приверженцем которой объявляет себя Эйзенштейн, и диалектикой древней. Последняя представляет собой порядок трансцендентных форм, актуализующихся в движении, тогда как первая заключается в производстве и сопоставлении между собой сингулярных точек, имманентных движению»[29].

Так, Делез утверждает имманентность, взобравшуюся на пьедестал вместо трансцендентности. Фильм (равно как и длительность) состоит из любых, «каких угодно» моментов, и разворачивается накоплением обычных, банальных сингулярностей-кадров, время от времени переходящих в то, что близко к понятию «уникальность». Имманентность отсылает нас еще к одной двойце Делеза – актуальному / виртуальному[30]. Поскольку фильм – есть длительность, Целое, состоящее из множества сингулярных точек, постольку все, что совершается – совершается в действительности. Действительность исключает немодную в современности трансцендентность, а, следовательно, ограничивается имманентной реальностью. Что это значит? Это значит, что актуальное отсылает к виртуальному, а виртуальное воздействует на актуальное, прячась в складках действительности. Делез «опутывает» действительность системой связей-нитей[31], превращающих пространство в Целое, а компоненты этого пространства – в элементы множества Целого. Действительность представлена как то, что накапливает банальное для «разряжения» уникальным, ведь альтернативной реальности не существует: любая «альтернатива» прячется в складке актуального, вот-вот выходя из нее и становясь актуальностью, в свою очередь. В имманентном мире любых мгновений, «какое угодно мгновение» в свернутом виде представляет собой Целое. Точка представляет множество.

Исходя из философии Бергсона, Делез принимает рассматривает кино как собрание имманентных моментов реальности. Какой угодно момент – как моментальная фотография, описывающая односекундную реальность. Однако, по сути, бесконечно сближаемые какие-угодно-моменты не могут не распасться на серию моментальных фотографий. Почему? Потому, что они – лишь копия отождествленного с ними реального пространства-времени. Например, Эйзенштейн заставляет не распадаться этим снимкам, разворачивая Целое, включая в него зрителя. Получается, что Делез описывает технологию кино, его физику. Тогда как метафизика остается за пределами имманентной реальности.

Что тогда описывает Делез? В Целом – фильме – различены некоторые множества. Философия – это множество некоторых элементов, точек. Таким образом, Делез «выписывает» теорию цифрового кино: вот оно – изображение, состоящее из точек пространства, и любую точку можно высчитать и выделить. Любая точка может свести изображение к нулю. То есть цифра сводит изображение к нулю.

Через кино у Делеза «проскальзывает» новая философия: «Когда мы соотносим движение с произвольно взятыми моментами, мы обязаны обрести способность мыслить о создании нового, то есть примечательного и незаурядного, в любой момент»[32]. Технологически, как нам было показано, это возможно. Но «мышление о новом в любой момент» вместо классической привилегированности уравнивает любую мысль с мыслью новой: мысль любая может выдавать себя за новую, отнюдь таковой не являясь. «Какое угодно мгновение» означает для реальности то, что может быть просчитана любая ее точка, найдена любая ее координата, чтобы мы (исследователи и наблюдатели) удостоверились в ней. Эта мысль противоположна мысли об искусстве как уникальном.

2. Репродукция уникального

Вальтер Беньямин пишет о том, что в начале XX века искусство потеряло свое былое значение. Это связано с увеличением репродуцирования произведений искусства посредством технических изобретений. Постоянное репродуцирование убило искусство, т.к. оказалось неспособным передать его ауру. Аура, по Беньямину, есть «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был... Далекое по своей сути – это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения»[33]. Судя по цитате, Беньямин описывает понятие ауры

через апелляцию к иной реальности, к альтернативе нашей реальности. Но марксистская позиция не позволяет ему остановиться на ином. Дело в том, что для Беньямина уникальность произведения – в его подлинности. Средства копирования подлинного произведения массового производства убивают уникальность, говорит он, поскольку теперь каждый человек может повесить у себя в комнате репродукцию Микеланджело. Но разве можно «убить» уникальное, ведь уникальность нематериальна, задаемся вопросом мы. Она не принадлежит физическому миру! Скопировать саму уникальность невозможно. К неутешительным выводам о репродуцировании Беньямин приходит оттого, что подменяет концепцию гениальности[34] в искусстве концепцией материальности[35]. Именно поэтому Беньямин и «привязывает» уникальность к месту – подлиннику, локализованному в определенной точке пространства.

Отчего мы, в отличие от Беньямина, настаиваем на нематериальности произведения искусства? Оттого, что уникальность невозможно скопировать. Именно поэтому никакая репродукция ей не страшна: репродуцирование будет просто отсылать к уникальности произведения. Репродуцирование замещает произведение материей, произведение рассматривается как вещь, как тело. Невозможно заместить уникальность, поскольку ее не существует в форме тела.

Мы рассматриваем уникальность как нематериальность в искусстве, в такой трактовке репродукция будет относиться не к искусству, а к ремеслу. Массовая культура – есть аналогия ремеслу в современности. Беньямин очень эмоционально высказывается относительно потери произведением искусства своей ауры, этот факт действительно заботит его. Если бы он посмотрел на репродукцию с точки зрения превращения ремесла в массовую культуру, возможно, он не воспринял бы процесс с аурой так болезненно, и понял бы, что массовая культура, и, как ее следствие, репродуцируемость, - есть часть глобального процесса современности по ассимиляции новых произведений искусства: «Произведение искусства, - утверждает Андре Бретон, - обладает ценностью лишь постольку, поскольку в нем проблескивают отсветы будущего»[36]. Новое произведение искусства непонятно большинству современников его возникновения, поэтому-то уникальность, аура нематериальна: она просто не принадлежит настоящему, а относится к будущему. Следовательно, мы рассматриваем репродуцирование, копирование как осуществление коммуникации - передачи культурных единиц среди населения. Это можно сравнить с ремеслом в традиционном обществе: образцы ремесла содержатся внутри

культуры, и ею же передаются[37]. В такой концепции массовая культура – на своем месте, а искусство – на своем.

Итак, «уникальное» относится к нематериальной, нефизической реальности, реальности, если угодно, не настоящего, а будущего. Иная реальность возможна через воздействие произведения искусства на воспринимающего его человека. Описания этого в терминах визуального будет недостаточно. Поскольку за визуальным есть что-то, что нельзя увидеть - нематериальное. Это нематериальное – есть воздействие (на «душу», не на тело), которое невозможно в массовой культуре, где происходит только прямое воздействие на психику, вызывая эмоции.

3. Гиперреальность

Бодрийяр смотрит на современность через призму гиперреальности[38], реальность разрушается в гиперреальности: «...Риторика реальности сама по себе уже свидетельствует о том, что статус этой реальности серьезно подорван (золотым веком был век языковой невинности, когда языку не приходилось дублировать сказанное еще и эффектом реальности). Сюрреализм был все еще солидарен с реализмом, критикуя его и порывая с ним, но и дублируя его в сфере воображаемого. Гиперреальность представляет собой гораздо более высокую стадию, поскольку в ней стирается уже и само противоречие реального и воображаемого. Нереальность здесь — уже не нереальность сновидения или фантазма, чего-то до- или сверхреального; это нереальность галлюцинаторного самоподобия реальности. Чтобы выйти из кризиса репрезентации, нужно замкнуть реальность в чистом самоповторении. Прежде чем появиться в поп-арте и живописном неореализме, эта тенденция была уже заметна в «новом романе». Его замысел уже состоял в том, чтобы создать вокруг реальности вакуум, удалить всякую психологию, всякую субъективность и свести реальность к чистой объективности»[39]. Объект реальности бесконечно преломляется в своих отражениях до полного истощения, ведь «само определение реальности гласит: это то, что можно эквивалентно воспроизвести. Такое определение возникло одновременно с наукой, постулирующей, что любой процесс можно точно воспроизвести в заданных условиях, и с промышленной рациональностью, постулирующей универсальную систему эквивалентностей (классическая репрезентация — это не эквивалентность, а транскрипция, интерпретация, комментарий). В итоге этого воспроизводительного процесса оказывается, что реальность — не просто то, что можно

воспроизвести, а то, что всегда уже воспроизведено»[40].

Сегодня реальность сама гиперреалистична, гиперреализм есть высшая форма искусства и реальности, говорит Бодрийяр, поскольку они превратились в собственные симулякры. «Итак, искусство теперь повсюду, поскольку в самом сердце реальности теперь — искусственность. Следовательно, искусство мертво, потому что не только умерла его критическая трансцендентность, но и сама реальность, всецело пропитавшись эстетикой своей собственной структурности, слилась со своим образом. Ей уже некогда даже создавать эффекты реальности»[41].

Таким образом, реальность понимается Бодрийяром как настоящая, объективная реальность, и гиперреализму подвергается именно она. Это явление рассматривается фатальным, поскольку все смыслы реальности принадлежат ей же. В отличие от Бодрийяра, Витгенштейн, например, решал эту проблему иначе. В «Логико-философском трактате» он писал: «Смысл мира должен находиться вне мира»[42], то есть он разделил мир и вне-мирные, сверх-реальные смыслы, которыми только и можно объяснить реальность. Бодрийяр при этом констатирует прекращение существования сверх-реального, поскольку, видимо, в логике гиперреального альтернативной реальности существовать не может. Мы отметим именно эту мысль Бодрийяра – что реальность замещается гиперреальным в логике современности (объективации), и на время обратимся к другим комментариям. Бодрийяр делает уже привычный ход[43] и связывает искусство и искусственное, называя искусство, как и реальность, симулированным. Следовательно, искусство, по его логике, интерпретирует реальность, имитирует ее, отражает в бесконечных отражениях. Но что такое симулякр? В отличие от делезовского «образа без подобия», симулякр Бодрийяра – это подобие, оставшееся без образа, ведь смысл бодрийяровского термина – в самоудвоении. Самоудвоение ведет к имитации. А имитация – это подобие, не выходящее за рамки первичной системы. Грубо говоря, симулякр Бодрийяра не порывает с первообразом, создавая серию его имитаций. Симулякр Бодрийяра не симулирует, на самом деле, а повторяет, уподобляется первообразу, тогда как делезовский симулякр такой к уподоблению не стремится. Вот почему мы делаем уступку термину, как его понял Делез: симулякр Делеза именно потому симулирует реальность, что он к реальности никогда и не относился. Он также объективен, как и настоящее. Тогда как термин Бодрийяра означает именно взаимодействие элементов реальности внутри самой реальности – наблюдаемой, настоящей реальности. Таким образом,

гиперреальность исходит из принципа объективности: это наблюдение за наблюдением за, тогда как реальность, к которой апеллирует Делез со своим пониманием симулякра (имеется в виду, в первую очередь, Платоновский мир идей в делезовском примере), ненаблюдаема. Альтернативная реальность (под которой мы разумеем в том числе и искусство) существует помимо настоящей (во времени) реальности. Однако искусство у Делеза имманентно реальности. Таким образом, симулякр Бодрийера – есть имитация[44], которая по какой-то причине начала существовать сама по себе, однако мы можем найти порождающий ее принцип. Принцип делезовского симулякра – вне иерархии образа и прообраза.

Итак, что же это за реальность, которая самоудвоением превратилась в гиперреальность? В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти описывает квази-реальность галлюцинирующего, которая замещает реальность[45]. Галлюцинация, пишет Мерло-Понти, начинает иметь значение реальности для галлюцинирующего[46]. Интересно при этом то, что больной умеет различить галлюцинацию и реальность, он знает, что обладает нереальным статусом[47]. Квази-реальность становится объективностью несмотря на то, что она необъективна даже для больного. Так и с гиперреальностью: если нам покажут фотографию «звезды» шоу-бизнеса, на которой изображено нечто шокирующее – нам просто придется поверить в то, что это реально: иного выхода нет, ведь фотография (как кино и телевидение) обладают наибольшим статусом реальности. При этом будет неважно, сфабрикована эта шокирующая фотография руками умельцев-папарацци или нет: ее шокирующее воздействие заставит нас забыть о способах идентификации. Умом понимая, что фотография может быть сфабрикована, мы, тем не менее, идем на поводу у своих эмоций. Гиперреальна именно предстающая, насильно открывающаяся реальность, существующая не для себя, а для того, чтобы на нее обратили внимание.

Возвращаясь к кинематографу, скажем, что гиперреальность связана с массовой культурой, искусство же наделено связью с чем-то другим.

Вывод

По окончании исследования выясняется, что онтология, задаваемая Андре Базеном и другими кинофеноменологами – имманентная. Для того, чтобы такой способ описания

не был тотальным, мы собираемся предложить анализ трансцендентальной и трансцендентной онтологии искусства. Трансцендентальная онтология задается Кантом в философии и Эйзенштейном в кинотеории. Трансцендентная онтология, начинаясь с Платона, ведет к философии Флоренского и Лосева и кинотеории Тарковского.

А пока сосредоточимся на результатах статьи. Мы прочертили путь от имманентной реальности Базена к Бергсону и Делезу. Поскольку описание реальности на языке имманенции представляется нам проблематичным, мы указали логику развития имманентной реальности – в понятии гиперреальности у Бодрийяра. Гирепреальность и сверхреальность (к которой апеллирует, например, Платон) принадлежат к разным онтологиям. Гиперреальность – это описание того, как удваивает и множит себя реальность имманентная, когда ее значение возрастает. Наблюдение за реальностью без присутствия сознания и сверхреальности приводит к увеличению роли независимой экспертизы, а эту логику объяснил Вирильо. Интересно, что пост-структуралистская онтология нашла силы для самокритики (Бодрийяр).

Результатом имманентного анализа реальности становятся такие концептуальные конструкты, как реальность, длительность, какой-угодно-момент, актуальное и виртуальное и другие. Все они не обязательно принадлежат вещам (как требует того латинский корень *res* - вещь) и физическому миру. Но связи-нити Делеза, ризоматически опутывая реальность, показывают свое ограничение. Оно состоит в том, что разговор об иной реальности невозможен.

Безусловно, нашей целью является не просто критика имманентизма, но поиск других способов описания онтологии искусства. В конечном итоге, эти попытки связаны с размышлением о вопросе «Что есть искусство?». Является ли оно отражением окружающего мира? Результатом работы деятельного сознания? Явной границей реальности в теологическом или эпистемологическом смыслах? Для ответа на эти вопросы необходимо рассмотреть искусство как онтологию и связать его с историей философии. И дело не в том, хороша или плоха та или иная концепция, а в том, что существует несколько направлений познания мира. Эти направления необходимо зависят от развития науки и культуры и мы не хотели бы проигнорировать различие.

Ссылки

[1] Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство,

1974. С. 19.

[2] Постникова Т.В. Антропология кино: репрезентация реальности и наблюдатель // Человек.RU: Гуманитарный альманах. — Новосибирск: НГУЭУ, 2007. — 352 с. — С. 333-345

[3] «Ибо фотография в отличие от искусства не творит из материала вечности, она только мумифицирует время, предохраняя его от самоуничтожения.

В этой связи кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении. Фильм не ограничивается тем, что сохраняет предмет, погружая его в застывшее время, подобно тому как насекомые сохраняются в застывших каплях янтаря; он освобождает барочное искусство от его судорожной неподвижности. Впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен». Базен А. Что такое кино? / Сб. ст. под ред. И. Вайсфельда — М.: Искусство, 1972. С.45.

[4] «Ибо живопись стремилась — по сути дела, тщетно — создать иллюзию реальности, в то время как фотография и кино оказались такими открытиями, которые окончательно и в самых его глубоких истоках удовлетворяют навязчивое стремление к реализму». Базен А. Указ. соч. С. 42.

[5] Также см. оригинальную концепцию двух путей развития кино: Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. — 2001. — № 54, 55.

[6] Базен А. Указ. соч. С. 42

[7] Там же.

[8] Базен А. Эволюция киноязыка // Указ. соч. С.83.

[9] Базен А. Указ. соч. С. 83.

[10] Аронсон О. Метакино. — М.: Ад Маргинем, 2003. С.14.

[11] Базен А. Указ. соч. С. 85.

[12] Базен А. Указ. соч. С. 89.

[13] Базен А. Указ. соч. С. 95.

[14] Базен А. Указ. соч. С. 92. О. Аронсон пишет: [у Базена] «фон становится важной познавательной схемой: здесь вещи освобождаются от навязываемого передним планом значения и тем самым обретают ту нейтральность, при которой восприятие свободно, непредвзято, и открыта возможность усмотрения сущностей». Аронсон О. Указ. соч. С.16.

- [15] Базен А. Указ. соч. С. 273.
- [16] См. прим. пер. на с. 348.
- [17] «Движение есть сама реальность». Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С.167.
- [18] Бергсон А. Указ. соч. С. 246.
- [19] Бергсон А. Указ. соч. С.174.
- [20] Бергсон А. Указ. соч. С. 244.
- [21] Бергсон А. Указ. соч. С. 185.
- [22] Бергсон А. Указ. соч. С. 254.
- [23] Бергсон А. Указ. соч. С. 256 (курсив мой – П.Т.).
- [24] Бергсон А. Указ. соч. С.246.
- [25] Комментарий к смыслу «отражения» нашелся в немецкой классике: «...между тем в действительности наоборот: природа предшествует богу, другими словами, конкретное предшествует абстрактному, чувственное – мыслимому. В действительности, где все течет только естественным порядком, копия следует за оригиналом, образ за вещью, мысль – за предметом, но в сверхъестественной, причудливой сфере теологии оригинал следует за копией, вещь следует за образом» Фейербах Л. Сущность религии // Фейербах Л. Избранные философские произведения в 2 томах. Том 2. — М.: Полит. лит-ра, 1955. С.421-489. Кант, философию которого мы будем рассматривать впоследствии, с этой точки зрения, теолог.
- [26] Также см.: Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: Опыт о человеческой природе по Юму; Критическая философия Канта: учение о способностях; Бергсонизм; Спиноза / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирский. — М.: Per Se, 2001.
- [27] См.: Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Науч. ред. и вступ. ст. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ад Маргинем, 2004. С.43.
- [28] Делез Ж. Указ. соч. С.44.
- [29] Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Науч. ред. и вступ. ст. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ад Маргинем, 2004. С.45. С этим мнением мы будем спорить в последующих статьях.
- [30] Делез Ж. Указ. соч. С.369, 378-383.
- [31] Делез Ж. Указ. соч. С.58-60.
- [32] Делез Ж. Указ. соч. С.47.

- [33] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. С.24.
- [34] потому как марксистское представление об искусстве, говорит Беньямин «отбрасывает ряд устаревших понятий, таких как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, - неконтролируемое использование которых... ведет к интерпретации фактов в фашистском духе». Беньямин В. Там же. С.16.
- [35] Беньямин цитирует Поля Валери: «Во всех искусствах есть физическая часть... столь значительные новшества преобразят всю технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества, и возможно, даже изменят чудесным образом само понятие искусства». Беньямин В. Указ. соч. С.15.
- [36] Беньямин В. Указ. соч. С.55.
- [37] См.: McLuhan M. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. — Boston, 1967.
- [38] Также см.: Eco U. *Travels in Hyperreality*. — London, 1987; Smith, Michael W. *Reading Simulacra: Fatal Theories for Postmodernity*. — New York: SUNY Press, 2001.
- [39] Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. — М.: Добросвет, 2000. С.149. См. также: Бугрова, В.Р. Дефляция реальности в современной культуре. Философский анализ. Дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01. — Москва, 2005
- [40] Бодрийяр Ж. Указ. соч. С.151. См. также: Петропавловский А.В. Гносеологический анализ представлений о реальности в науке: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. — Новосибирск, 2005.
- [41] Бодрийяр Ж. Указ. соч. С.154.
- [42] Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. / Пер. с нем. / Составл., вступ. ст. М.С. Козловой. — М.: Гнозис, 1994. С.70.
- [43] Постникова Т.В. Антропология кино: репрезентация реальности и наблюдатель // Человек.RU: Гуманитарный альманах. — Новосибирск: НГУЭУ, 2007. — 352 с. — С. 337.
- [44] О копиях: Goodman N. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. — Hackett Publishing Company, Inc., 1976.
- [45] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. — Спб.: Наука, 1999. С.427-441.
- [46] Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 437.
- [47] Мерло-Понти М. Указ. соч. С.428, 434.

Литература:

1. Аронсон О. Метакино. — М.: Ад Маргинем, 2003.
2. Базен А. Что такое кино? / Сб. ст. под ред. И. Вайсфельда — М.: Искусство, 1972.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996.
4. Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001.
5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. — М.: Добросвет, 2000.
6. Бугрова, В.Р. Дефляция реальности в современной культуре. Философский анализ. Дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01. — Москва, 2005.
7. Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. / Пер. с нем. / Составл., вступ. ст. М.С. Козловой. — М.: Гнозис, 1994.
8. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: Опыт о человеческой природе по Юму; Критическая философия Канта: учение о способностях; Бергсонизм; Спиноза / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирский. — М.: Per Se, 2001.
9. Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Науч. ред. и вступ. ст. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ад Маргинем, 2004.
10. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974.
11. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. — СПб.: Наука, 1999.
12. Петропавловский А.В. Гносеологический анализ представлений о реальности в науке: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. — Новосибирск, 2005.
13. Постникова Т.В. Антропология кино: репрезентация реальности и наблюдатель // Человек.RU: Гуманитарный альманах. — Новосибирск: НГУЭУ, 2007.
14. Фейербах Л. Сущность религии // Фейербах Л. Избранные философские произведения в 2 томах. Том 2. — М.: Полит. лит-ра, 1955.
15. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. — 2001. — № 54, 55.
16. Goodman N. Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. — Hackett Publishing Company, Inc., 1976.
17. McLuhan M. The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man. — Boston, 1967.

18. Eco U. Travels in Hyperreality. — London, 1987.

19. Smith, Michael W. Reading Simulacra: Fatal Theories for Postmodernity. — New York: SUNY Press, 2001.

Постникова Т.В. Имманентная реальность в кинотеории // Диалоги о науке. СПб: Грегори Букс, 2009. - № 3. - С. 59-67