

8 ЛОЖНЫЕ ДВИЖЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА

Фильм выхватывает фрагменты видимого, созданное им изображение, прежде всего, купировано. Движение в нем стеснено, подвешено, обращено и приостановлено. Главное, фильм — это купированное присутствие, причем не только по вине монтажа. Купирование происходит уже сразу, под действием раскадровки, а значит, невольного вычистки видимого. В фильме показаны, например, цветы, но эти цветы, как в некоторых эпизодах у Висконти, совершенно маллармианские,⁹⁴ из них не составить букет. Тот способ, которым они сняты, создает эффект неразрывной связи их уникальности и идеальности.

Отличие кинематографа от живописи состоит в том, что идея содержится не в видении, а в уже увиденном. Кино — это искусство вечного прошлого, если под прошлым понимать проходящее. Кино — это визит гостей из прошлого (*visitation*): идея того, что я увидел или услышал, удерживается лишь постольку, поскольку оказывается в прошлом. Работа кинематографа — организовывать цветение проходящей идеи, имманентное сфере видимого. А действия художника создают условия для того, чтобы это стало возможно.

Так, в кинематографе существуют три различных типа движения. С одной стороны, существует движение, которое соотносит идею с парадоксом вечного прехождения, посещения (*visitation*). В Париже есть проезд *Visitation*, то есть проезд явления Богородицы, так вот, мы могли бы назвать его также улицей Кинематографа. Тут имеется в виду кинематограф как глобальное движение. С другой стороны, посредством сложных операций движение в кино изымает образ из него самого, делая его

нереальным, хотя и запечатленным. Именно в этом движении находит воплощение эффект обреза (*coupe*). Особенно это видно у Штрауба, когда прерывание локального движения делает заметными лакуны в видимом. Или у Мурнау, когда движение трамвая организует сегментированную топологию тенистого пригорода. Итак, здесь мы имеем дело с актами локального движения. И наконец, движение — хаотичная циркуляция иных художественных практик. Это движение помещает идею в контрастное сопоставление с другими видами искусства.

В самом деле, невозможно мыслить искусство вне общего поля, где происходит его сопоставление с другими видами искусства. Это седьмое искусство, но в особенном смысле. Оно не добавляется к шести другим, но заключает их в себе, надстраивается над ними. Кино оперирует ими, отталкивается от них при помощи движения, которое их упраздняет.

Например, зададимся вопросом: насколько фильм Вима Вендерса «Ложное движение» зависит от «Вильгельма Мейстера» Гете? Вот есть фильм, и есть роман. Можно предположить, что без романа не было бы фильма. Но каков смысл этой обусловленности? Или точнее: при каких условиях возможна обусловленность фильма романом? Вопрос непростой. Мы видим, что здесь задействованы два оператора: рассказ, или тень рассказа, и персонажи, или аллюзии на персонажей. Какие-то вещи отзываются эхом, например образ Миньон. Однако литературное произведение обладает большей свободой, ибо не показывает тело, чья визуальная бесконечность неисчерпаема для описания. Здесь же появляется тело актрисы, однако «актриса» — слово театральное, компонент представления. И вот фильм уже превосходит рамки романа через обращение к театру. И мы понимаем, что кинематографическая идея Миньон отчасти заключена в этом переходе. Она помещена между театром и романом, но также можно сказать, что она «ни там и ни там». Впрочем, это можно отнести ко всему творчеству Вендерса.

Если я теперь спрошу, чем фильм «Смерть в Венеции» Лукино Висконти обязан одноименному рассказу Томаса Манна, то здесь мне необходимо обратиться к музыке. Ибо темпоральность фильма, вспомним хотя бы самое начало, зависит в большей мере от адажио из Пятой симфонии Малера, чем от ритма прозы Томаса Манна. Предположим, что идея фильма — связь любовной меланхолии, гения места и смерти. Висконти показывает, как эта идея посещает нас, проходя сквозь брешь, которую музыка пробивает в видимом. Музыка, а не проза, потому что ничего не

будет сказано, ничто не обретет форму текста. Содержание романа отвлекается от языка и помещается на границу между музыкой и гением места, но затем музыка и место меняются ролями, ибо музыка упраздняется аллюзиями на живопись, а живописная составляющая растворяется в музыке. Эти перемещения и растворения и есть то, что образует реальность переходящей идеи.

Все три значения слова «движение», эффект которого заключается в том, что Идея «посещает» чувственный образ, составляют поэтику кинематографа. Идея именно посещает образ, а не воплощается в нем. Кинематограф опровергает классическое понимание искусства как чувственной формы Идеи. Ибо, посещая чувственный мир, идея не обретает тела, ее нельзя выделить в нечто отдельное. В кинематографе Идея существует только под видом прохода (*passage*). Она сама и есть посещение.

Приведем пример. Что происходит в фильме «Ложное движение», когда толстый персонаж наконец читает свою поэму, о которой так много раз говорил? Если мы говорим о глобальном движении, то это чтение — прерывание, обрезание бешеной скачки, бесцельного блуждания. Благодаря эффекту приостановки, маргинальности предъявления поэма в этом фильме становится идеей поэмы. И таким образом нам является идея того, что любое стихотворение — это приостановка языка, рассматриваемого как простое орудие коммуникации. Поэзия — прерывание языка его же средствами, учитывая то, что язык здесь представлен кинематографически, как скачка, погоня и тяжелая отдышка.

Если мы говорим о локальном движении, то видимость автора, его растерянность делают его жертвой растворения в тексте, он становится анонимным. Поэма и поэт взаимно упраздняют друг друга. И в остатке мы получаем удивление фактом существования, которое, пожалуй, и является настоящим предметом этого фильма.

Если мы обратимся к смешанному движению искусств, то заметим, что, действительно, поэтика в фильме — это самоуничтожение поэтики, предполагаемой поэмой. Важно то, что персонаж, который сам по себе как актер нарушает романтическую чистоту, читает стихотворение, которое, по сути, не стихотворение, чтобы обеспечить проход совершенно иной идеи, идеи того, что этот персонаж не сможет, никогда не сможет, несмотря на его отчаянное желание, зацепиться за других и таким образом стабильно закрепиться в бытии. Удивление самим фактом существования, столь свойственное раннему Вендерсу, вплоть до его «анге-

лов» из «Неба над Берлином», — это, если можно так сказать, элемент солипсизма, говорящий, возможно косвенно, о том, что немец не может спокойно прийти к согласию и единению с другими немцами без того, чтобы не стало произносимым единство немцев, немецкость как таковая, со всеми политическими последствиями. Таким образом, поэтика фильма состоит в сложном сплетении этих трех движений, через которые является идея. В кино, как и у Платона, настоящие идеи смешаны, а любая попытка привести их к однозначности разрушает поэтику. В нашем случае чтение этой поэмы позволяет явиться или промелькнуть идее связи идей: это связь, чисто немецкая, между поэзией, удивлением фактом существования и национальной неопределенностью. Данная идея пронизывает, «посещает» весь эпизод. И чтобы мы уловили ее сложность, смешанность, необходимо соединение трех движений: движения глобального, где идея дана в ее прохождении, движения локального, где она отчуждается от себя, от своего образа, и смешанного движения, где она располагается на подвижных границах между нереализованными художественными решениями.

Итак, если поэзия — умение приостанавливать язык при помощи тонкого владения его средствами, то движения, организующие кинематографическую поэтику, — ложные движения. Глобальное движение ложно в силу того, что его невозможно ничем измерить. Технические приспособления обеспечивают беспрестанную, однообразную прокрутку, и все их искусство состоит в том, чтобы делать это незаметно. Единицы монтажа, то есть планы или эпизоды, составлены так, что время не играет роли. Важными оказываются только их соседство друг с другом, их переключки или нестыковки, смыслом которых является не движение, а топология. Ложное движение, в котором идея явлена как проходящая, задается способом создания композиции, изначально присущим процессу съемки. Скажем так, идея есть постольку, поскольку есть композиционное пространство, и переход, или проход, есть постольку, поскольку это пространство раскрывается или предстает как глобальное время. Так, в «Ложном движении» эпизод с поездами, пролетающими мимо и удаляющимися, — это метонимия всего композиционного пространства. Указанное движение выражает такое место, для которого субъективная близость и удаление неразличимы, что на самом деле символизирует для Вендерса идею любви. А глобальное движение — не что иное, как псевдонарративное растяжение этого места.

Локальное движение, в свою очередь, ложно, поскольку оно является продуктом изъятия образа и речи из себя самих. Здесь тоже отсутствует движение как таковое, движение само по себе. Здесь присутствует лишь видимость, которая, не будучи воспроизведением чего бы то ни было, — кстати говоря, кино из всех видов искусств наименее миметично — создает эффект темпорального течения, способствующего тому, чтобы эта видимость была мыслима как внеобразная. Я имею в виду, например, эпизод из «Печати зла» Орсона Уэллса, где толстый мрачный полицейский приходит к героине Марлен Дитрих. Локальное время в данном случае вводится благодаря тому, что на самом деле это Орсон Уэллс приходит к Марлен Дитрих, то есть идея не имеет никакого отношения к образу, суть которого сводится к посещению полицейским стареющей проститутки. Благодаря чуть ли не церемониальной медлительности их разговора видимый образ пронизан мыслью, которая переворачивает сложившееся представление, мыслью, что речь идет не о полицейском и проститутке, а об Орсоне Уэллсе и Марлен Дитрих. Тем самым образ отвлекается от самого себя, чтобы стать частью кинематографической реальности. Здесь локальное движение устремлено в сторону смешанного движения, поскольку идея, повествующая об уходящем поколении актеров, перемещает его на границу между конкретным фильмом и кино как конфигурацией, видом искусства, или туда, где кинематограф граничит сам с собой, или на стык кинематографа как действия и того, что оказывается в прошлом.

Наконец, смешанное движение самое ложное из всех, поскольку на самом деле перейти от одного вида искусства к другому невозможно. Они замкнуты. Никогда нам не удастся заменить живопись музыкой, а танец — поэзией. Тщетны все попытки сделать это напрямую. Однако кинематограф есть организация подобных невозможных движений. Только вот его методом снова будет изъятие. Аллюзия на другие виды искусства, конституирующая ткань кинематографа, отвлекает их от самих себя, оставляя выщербленную кромку, по которой должна пройти идея, чье посещение легитимирует кинематограф, и только он.

Итак, кинематограф, явленный в фильмах, связывает три ложных движения. При помощи этой триады он выставляет смешение и идеальную нечистоту, захватывающие нас, в форме чистого прохождения. Кинематограф — нечистое искусство. Это добавочное искусство, паразитарное и зависимое, но его сила, как современного искусства,

состоит в том, чтобы демонстрировать время перехода и нечистоту любой идеи.

Не требует ли эта нечистота, как и нечистота Идеи, следовать долгими окольными путями, к которым Платон приговорил философию, если мы хотим просто поговорить о кино? Мы видим, что критика кинематографа всегда располагается где-то между болтовней, основанной на сопереживании персонажам, и историческими или техническими справками, если только не пересказывает сюжет (роковая примесь романа) и не говорит об актерах (примесь театра). Возникает вопрос: так ли это просто, говорить о кино?

Первый способ говорить о кино — сказать: «Это мне понравилось» или «Это меня не впечатлило». Сами эти выражения неопределенны, ибо суждение вкуса оставляет скрытым свое законодательство. Не проясняют они и то, в отношении чего высказывается суждение. Нравиться или не нравиться, быть плохим или хорошим может и детективный роман. Эти оценки не делают из него литературный шедевр. Они могут рассказать о качестве того краткого периода времени, который мы провели в его компании и за которым следуют безразличие и забвение. Назовем этот первый тип высказывания неразличающим (*indistinct*) суждением. К нему относится необходимый обмен мнениями, начиная с замечаний о погоде, по поводу приятных мимолетных мгновений, которые дарит нам или отнимает у нас жизнь.

Есть еще один способ говорить о кино, защищающий его от неразличающего суждения. Здесь уже необходимо не просто поместить фильм между удовольствием и забвением, а предложить некоторую аргументацию. Речь уже не о том, что фильм хорош или плох, а о проглядывающей сквозь него Идеи. Один из внешних признаков смены регистра состоит в том, что здесь упоминается автор фильма, в то время как неразличающее суждение часто высказывается только об актерах, об эффектах, о ярких моментах или рассказанной истории. Этот второй тип высказывания стремится ухватить уникальность, которую символизирует автор. Уникальность противится неразличающему суждению. Она отделяет общее мнение от того, что относится именно к данному фильму. Это разделение изолирует и зрителя, заметившего и назвавшего данную уникальность, от основной массы публики. Назовем это суждение диакритическим.⁹⁵ Оно рассматривает фильм как произведение стиля. Стиль же противопоставлен неразличению. Связывая автора и стиль, диакритическое суждение

позволяет спасти частичку кинематографа от растворения в удовольствии и забвении, сохранить какие-то имена и фигуры.

Диакритическое, различительное суждение, на самом деле, есть ни что иное, как хрупкое отрицание суждения неразличающего. Опыт показывает, что оно сохраняет не столько фильмы, сколько имена их режиссеров, не столько искусство кинематографа, сколько разрозненные стилистические приемы. Я бы даже сказал, что диакритическое суждение в отношении автора делает то же, что и неразличающее суждение в отношении актера: оно временно воскрешает его в памяти. По большому счету диакритическое суждение — это сложная, дифференцированная форма мнения. Оно выделяет, обособляет «качественный» кинематограф, но история качественного кинематографа не укладывается в художественную конфигурацию. Она скорее укладывается в полную удивительных открытий историю критики кинематографа. Ибо критика всегда служила ориентиром для диакритического суждения. Критика оценивает качество. Однако тем самым она сама недостаточно различает. Настоящее искусство встречается намного реже, чем любая, даже самая лучшая, критика способна предположить. Мы можем убедиться в этом на примере критиков прошлых веков, в частности Сент-Бева. Образ эпохи, который они рисуют на основании своего несомненно тонкого вкуса, сегодня выглядит абсурдным с художественной точки зрения. В действительности диакритическое суждение тоже влечет за собой забвение, не такое скорое, как в случае с неразличающим суждением, но в конечном счете такое же неизбежное. На этом кладбище авторов качество произведения свидетельствует скорее не об искусстве своей эпохи, а о ее художественной идеологии, в которой истинное произведение пробивает брешь.

Но можно себе представить третий способ говорить о кино — ни неразличающий, ни диакритический. Он должен обладать двумя внешними признаками.

Для начала он должен быть безразличен к оценочным суждениям, ибо все охранительные позиции тут покинуты. То, что фильм хорош, что он понравился, что он достоин большего, чем может о нем сказать неразличающее суждение, — все это подразумевается само собой. Не правда ли, это очень напоминает то, как мы говорим о шедеврах прошлого? Осмелитесь ли вы сказать, что «Орестея» Эсхила или «Человеческая комедия» Бальзака вам «вполне понравились», что это «недурно написано»?

Неразличающее суждение здесь неуместно. Но то же касается и диакритического суждения. Мы не будем с пеной у рта доказывать, что стиль Малларме превосходит стиль Сюлли-Прюдома,⁹⁶ который, кстати, в свое время был очень знаменит именно блестящим стилем. Итак, мы будем говорить о фильме, будучи убеждены в его принадлежности искусству, и не для того, чтобы это доказать, а для того, чтобы извлечь из этого следствия. Мы переходим от суждения неразличающего («Это хорошо») или диакритического («Это высший уровень») к аксиоматической установке, цель которой — указывать на эффекты того или иного фильма *для мысли*.

Итак, поговорим об аксиоматическом суждении. Если верно, что кинематограф имеет дело с Идеей, посещающей нас, проходящей в условиях смешения и нечистоты, то задачей аксиоматического суждения будет извлечение следствий из того, каким образом данный конкретный фильм трактует Идею. Элементы формы, кадры, планы, глобальные или локальные движения, цвета, действующие лица, звук и т. д. могут быть привлечены, только если этого требует «прикосновение» к Идее, необходимость схватить ее в изначальной нечистоте.

Пример: последовательность планов в фильме Мурнау «Носферату», знаменующих приближение предводителя мертвецов. Передержанные изображения прерий, вставшие на дыбы лошади, удары молний — все это служит демонстрации Идеи прикосновения к неминуемому, к ожидаемому «посещению» (*visitation*) дня ночью, к *no man's land* между жизнью и смертью. Но в этой Идее присутствует и нечистое смешение, нечто поэтическое, саспенс, из-за которого взгляд наполняется ожиданием и беспокойством, вместо того чтобы сразу и в полной мере предоставить нам ее. И наша мысль перестает быть чисто созерцательной, она увлечена идеей, устремляется ей вослед, вместо того чтобы схватывать ее. Следствие, извлекаемое из всего этого: можно утверждать о наличии мысли-поэмы, «пересекающей» Идею, которая не сводится к монтажу, а заключается в схватывании чего-либо через его утрату. В связи с этим разговор о фильме будет сведен к демонстрации того, каким образом он являет нам ту или иную Идею во всем блеске ее утраты, в отличие, например, от живописи, где Идея целиком и полностью дана. Приведенное сопоставление вынуждает меня коснуться принципиального затруднения, возникающего при попытке дать аксиоматическое суждение о кинематографе, — высказать его *о кинематографе как таковом*. Ибо, когда фильм действительно представляет собой посещение Идеи — и это не подлежит

сомнению, — он всегда что-то заимствует и в чем-то уступает по отношению к другим видам искусства. Самое трудное — не перепутать его недостаточность с полнотой того, на что он опирается. Путь формализма, называющего кинематографические действия чистыми, заводит в тупик. Повторим еще раз: в кинематографе нет ничего чистого, он изначально, структурно определен своим положением добавочного искусства.

Возьмем, например, долгое блуждание по каналам в самом начале «Смерти в Венеции». Являемая идея, мерцающая на протяжении всего фильма, — это идея человека, который уже достиг всего, чего мог, и теперь находится в ожидании то ли конца, то ли новой жизни. Эта идея состоит из нескольких «ингредиентов»: лица Дирка Богарда с его характерной сумрачностью, отсылающего, хотим мы того или нет, к искусству актерского мастерства; из бесчисленных отголосков венецианского стиля, связанных с сюжетами о том, что отшумело и кануло в прошлое, в историю, как живописные сюжеты из Гварди или Каналетто, литературные сюжеты от Руссо до Пруста. Кроме того, для нас в этом персонаже, путешествующем по величественным европейским дворцам, звучит эхо утонченной нерешительности, свойственной, например, героям Генри Джеймса; еще есть музыка Малера, своеобразное протяженное, отчаянное совершенство полной меланхолии, тональной симфонии и ее исполнения (в данном случае — струнного). Мы можем показать, как эти «ингредиенты» усиливают и одновременно разъедают друг друга, разрушаясь под собственной тяжестью, порождающей идею переходности и нечистоты. Но где же тут сам фильм?

В конце концов, кинематограф — это только съемка и монтаж. И ничего кроме. Я имею в виду: в нем больше нет ничего, что принадлежало бы исключительно ему. Согласно нашей аксиоме, фильм — это предъявление прохождения идеи с точки зрения съемки и монтажа. Но как идею можно снять? Как ее можно смонтировать? Что нового нам может поведать съемка и монтаж об этой идее? И как они могут указать на уникальность добавочного искусства кинематографа?

В случае с фильмом Висконти ясно, что съемка и монтаж создают длительность. Длительность избыточную, подобную бессмысленному увековечиванию памятников Венеции, и звучащему рефреном адажио Малера, и неподвижности, пассивности героя, от которого в памяти не остается ничего, кроме лица. Следовательно, идея человека, чье существование подвешено, или его желания, в данном случае застывшего,

состоит в том, что такой человек неподвижен. То, что его вдохновляло раньше, минуло, и нет ничего, что могло бы вдохновлять и впредь. Кинематографическая длительность, состоящая из набора различных искусств, являет нам неподвижность субъекта. Таков человек отныне подчинен капризу возможной случайной встречи. Этот человек, как сказал бы Беккет, «неподвижен в ночи», до тех пор пока ему не явится неизмеримо мучительное наслаждение, а именно, новое желание, если, конечно, оно явится.

Итак, пусть неподвижность явленной идеи и есть то, что минует. Мы могли бы показать, что другие искусства либо преподносят Идею как дар, например живопись, либо разрабатывают чистое время Идеи, исследуют конфигурации мыслительных движений, как, например, музыка. Кинематограф же, благодаря врожденной способности создавать сплав искусств, может и должен организовывать прохождение неподвижного посредством съемки и монтажа.

В равной степени кинематограф являет неподвижность прохождения, и мы могли бы легко продемонстрировать это на примере того, как некоторые планы у Штрауба соотносятся с литературным текстом, с его ритмом, его поступательным движением. Или на примере того, как в начале фильма Жака Тати «Время развлечений» устанавливается диалектическое отношение между движением толпы и тем, что можно было бы назвать ее атомизированным составом. Таким образом, Тати интерпретирует пространство как условие для неподвижного прохождения. Аксиоматический способ суждения о фильме может разочаровать тем, что кинематограф предстает здесь лишь как хаотичный соперник основных видов искусства. Но мы попытаемся держать заданный курс и показать, каким образом фильм увлекает нас вслед за своей идеей. И мы понимаем, что только здесь можем увидеть, как нечистая Идея, о чем думал уже Платон, воплощается в прохождении неподвижности и неподвижности прохождения. Именно поэтому мы забываем ее.

На борьбу с забвением Платон призывает миф о душе, созерцающей идеи, и знание-припоминание. Говорить о кинематографе — значит припоминать, какое воспоминание и при помощи каких средств нам оставляет та или иная идея. Именно так надо интерпретировать кинематограф, идею за идеей. Пробиваясь через его смещения, движения и остановки, забвение и воспоминание, надо говорить не о том, что нам известно, а о том, что мы можем знать. Говорить о кинематографе — значит говорить

не о ресурсах мышления, а о его возможностях, реализуемых при помощи других искусств и их ресурсов, указывать на то, чем он мог бы быть, нежели на то, чем он является, иными словами, на то, как загрязнение чего-то чистого создает возможность для появления другой чистоты.

Тем самым кинематограф преобразует литературный императив, который заключается в следующем: поступать так, чтобы очищение нечистого языка служило появлению новых нечистых образований. Отсюда различие рисков. Кинематограф, этот великий загрязнитель, всегда рискует быть приторным и символизировать упадок вкусов. Истинная литература, этот строгий очиститель, рискует слишком приблизиться к понятию, где пропадает художественный эффект и где проза (или поэма) сливается с философией.

Сэмюэл Беккет, который очень любил кино и в итоге написал сценарий и снял фильм с платоническим названием «Фильм», просто «Фильм», бродил по краю пропасти, там, где пролегает путь всех великих литераторов: не производить новые нечистые образования, а пребывать в чистоте понятия. Одним словом, философствовать. А философствовать — значит отыскивать истины, а не производить их. И самым лучшим свидетельством этого блуждания по краю был «Ворствард Хо».