

Борис РЕЙФМАН

РЕАЛИСТИЧНОСТЬ И ЭСТЕТИЧНОСТЬ «ДРУГОГО РЕАЛИЗМА» АНДРЕ БАЗЕНА

Звуковое кино 30-х и 40-х годов, еще хранившее память о программной для киноавангарда явленности «жизненных ритмов», в большинстве случаев демонстрировало созвучное эпохе изменившегося «человека толпы»¹ намерение дистанцироваться от каких бы то ни было деструкций повествовательной монолитности означаемого. Эта инверсия «объекта явленности» осуществлялась, прежде всего, через посредство четкого обозначения в сценариях и фильмах «типовых» драматических конфликтов, подразумевавших такую зрительскую аудиторию, которая уже хорошо знала данные конфликты и, как в зеркале Калибана, но без всякой рефлексии, в них «отражалась». Отчетливость «отражений» и высокий уровень их правдоподобия, позволявший им максимально сосредоточить на себе внимание, как раз и способствовали вытеснению любых неповествовательных смысловых контуров в неосознаваемую периферийную зону. Но эти скрытые

от зрителя структуры означающего, рационально выстраивавшиеся или интуитивно «угадывавшиеся» авторским творческим процессом, естественно, играли огромную роль в эмоциональном подключении к изображаемой «объективной истине реальности». Они также были «отражениями»—тех, сосуществовавших слитно как определенное структурно-временное единство, взаимокатализирующих зрительских «систем ожидания», которые обеспечивали адекватное восприятие подобного «реализма» и, следовательно, способствовали удовлетворению этой массовой потребности в «сильной» драматургии. В частности, можно говорить о единстве киноязыковых, жанрово-архетипических и идеологически-мифологических структур.

Разрушение именно этих «систем ожидания», начавшееся почти одновременно с окончанием коллективно-психологического процесса их единения, происходило в кинематографе, который мы по-своему будем называть «другим реализмом». Его исследование, еще не дистанцированное от своих «субъектов» во времени и «понимающее» их без герменевтического напряжения, проводится в работах Андре Базена.

Обозначенные кинотеоретиком, соответствовавшие, по его мнению, авторским замыслам рациональные основания «другого реализма», по нашему мнению, могут быть сведены к определенной инвариантной форме со-противопоставления. Речь идет об оппозиции онтологической «реалистичности» и экзистенциальной «эстетичности». Нигде у Базена не встречающаяся именно в такой формулировке (насколько нам известно, не использует он и слово «экзистенциальность», окрашенное во Франции в 40-е и 50-е годы в «атеистические» сартровские тона) данная оппозиция, тем не менее, представляется аутентичной и одной из ключевых в его теории. Просматриваемая в ранних статьях, скорее, как некий подсознательный подтекст истолкований, с конца 40-х годов она все в большей степени «открывается» Базену и предстает уже в непосредственной связи с определенным мировоззренческим контекстом—с верой в напряженное, но и по-своему со-звучное сосуществование в человеке, наиболее «обостренно» проявляющееся в «душах» авторов «другого реализма», двух бытийных «идей»: «мифа тотального кино» и Мифа индивидуальной Судьбы. «Конфликт между стилем и правдоподобием»², сначала приписываемый теоретиком только живописи и, как он полагал, теряющий актуальность после рождения фотографии и кино, претерпев религиозно-философское переосмысление, как раз и преобразовавшее «стиль» в экзистенциальную «эстетичность», а «правдоподобие» в онтологическую «реалистичность», становится в более поздних текстах одной из существенных характеристик именно истинного кино, т.е. «другого реализма».

Перечисление различных конкретных вариантов той оппозиции, о которой идет речь, наверное, можно было бы начать с очевидной уже в «Онтологии фотографического образа» некоторой двусмысленности самого понятия «онтология» в применении к фотографии и кино. Говоря об «эстетических возможностях фотографии»³, которые «заключены в раскрытии реального»⁴, Базен вряд ли совсем не принимает в расчет некие авторские «минус-приемы», позволяющие добиться «бесстрастности объектива»⁵ и

освободить «предмет от привычных представлений и предрассудков, от всей духовной грязи, которая на него наслоилась в <...> восприятии»⁶.

Но с гораздо большей отчетливостью данная оппозиция проступает при сравнении базеновских трактовок режиссерских способов построения отдельных сцен и состоящих из них повествований.

В фильмах Орсона Уэллса, неореалистов и некоторых других кинорежиссеров 40-х и 50-х годов, с одной стороны, Базен обнаруживает предопределенную бытийным «мифом тотального кино» (можно называть такую «бытийность» и «трансцендентальностью», и «экзистенциальностью») приверженность этих авторов уже упомянутому «раскрытию реального». Оно осуществляется в форме фиксации «непрерывной действительности», не искаженной вмешательством той или иной «человечной», субъективно-психологической, привычной или новаторской условности. Мы будем называть сохраняющие единство времени, места и действия сцены, состоящие из одного или нескольких кадров «непрерывной действительности», онтологическими «фактами».

С другой стороны, действие, разворачивающееся на экране как последовательность таких онтологических «фактов», согласно Базену, откровенно информирует зрителя, узнающего и осознающего «другой реализм», именно о своей «условности». Эта «условность», полагаемая «истинной», абсолютной, понимается как «эстетическая» форма запечатленности авторской бытийной памяти.

Однако и сами по себе онтологические «факты», т.е. длящиеся «здесь и теперь» отдельные сцены, также лишены какой-то однозначно «не условной», безусловной «реалистичности». Напоминая своим читателям, что в искусстве нет «реализма», не являющегося глубоко «эстетическим»⁷, Базен, как известно, имеет в виду совсем не ту «эстетичность», которая, делая любой «реализм» в культурно-историческом плане относительным, подразумевает внутритекстовые или интертекстуальные (в широком смысле) семиотические отношения—синтактические, семантические или (в те времена только «предошущавшиеся») прагматические. Ни «остранения», ни те или иные смысловые бинарные оппозиции, ни, тем более, эстетические апперцепции Других реципиентов не рассматриваются как первопричины форм «реалистичности». Но о какой же «эстетичности», без которой нет в искусстве «реализма», тогда идет речь?

Онтологические «факты», понимаемые нами как определенный, стоящий в ряду прочих возможностей означивания, «план содержания» определенных знаков, согласно Базену, напрямую фиксируются посредством выявленных им приемов внутрикадрового монтажа⁸, для нас выступающих как «план выражения» этих знаков. Прежде всего, он говорит о «плане-эпизоде» с его «необычной глубиной кадра», охватывающей «с равномерной четкостью <...> все поле зрения, которое тем самым целиком попадает в сферу драматического действия»⁹ и заставляет самого зрителя «различать свойственный данной сцене драматический спектр, вглядываясь в своеобразный параллелепипед непрерывной действительности»¹⁰. Сочетание «непрерывной действительности» и глубокого «гомогенного» пространства (здесь можно вспомнить о том значении, которое придавал плоскост-

ной гомогенности экранного пространства Л.Деллюк¹¹⁾ как раз и трактуется Базеном как «эстетическое»—в силу того, что оно, по его мнению, является абсолютно «реалистическим». Причем, как уже было отмечено, эта абсолютизация и, следовательно, «эстетизация» увязываются с тем, что снимающей таким образом камере «чужда психологическая субъективность»^{12).}

Тот же смысл Базен придает и ряду неореалистических приемов съемки. В частности, практически одновременно с появлением понятия А.Астриюка «камера-стило» он говорит о работе кинооператора, который «непосредственно пишет камерой»^{13).} В первую очередь, это относится к манере, уподобляемой репортерскому стилю: «Итальянская кинокамера сохраняет в какой-то мере человечность репортерского киноаппарата, неразрывно спаянного с рукой и глазом, почти отождествляющегося с самим оператором и мгновенно ориентирующегося на то, что привлекает его внимание»^{14).}

Отмечаются и другие неореалистические формы построения кадров. Рассказывая об одной из сцен фильма «Бандит», Базен пишет: «...вначале мы находимся в стороне от актера и смотрим на него глазами камеры. Но по мере того, как разворачивается панорама, мы <...> отождествляем себя с ним настолько полно, что по завершении круга в 360° удивляемся, вновь увидев лицо, охваченное ужасом <...>. Темп этой субъективной панорамы изменчив. Она начинается длинным непрерывным движением, затем почти останавливается, медленно вглядывается в обшарпаные, сожженные стены, следуя ритму человеческого взгляда и словно непосредственно направляемая мыслью персонажа»^{15).} Данное описание, помимо того, что в нем приводится интересный пример фиксации онтологических «фактов», позволяет к тому же сделать важное предположение о базеновской трактовке характера их адекватной рецепции: зритель, не сомневающийся в том, что эту панораму видит сам герой, в то же время должен «почувствовать», что перед ним предстает увиденное не тем героем, который испытывает ужас, а каким-то другим его «Я». Мы полагаем, что имеется в виду экзистенциальная ипостась героя, «наблюдающая» онтологическую «фактичность» с той позиции по отношению к его психологической субъективности, которую можно сопоставить с понятием «внеаходимость» М.М.Бахтина.

Но абсолютная «реалистичность», создаваемая на экране авторским внутрикадровым монтажом, который тоже должен осознаваться зрителем как «чуждый психологической субъективности», в первую очередь предстает, таким образом, в качестве онтологических «фактов» экзистирующего автора. Следовательно, можно предположить, что, согласно Базену, режиссеры «другого реализма» понимают авторов (т.е. самих себя) и героев своих фильмов как действующих лиц некоего двойственного экзистенциального акта смотрения на мир и подразумевают именно такое зрительское восприятие.

Степенью более или менее проясненного присутствия в текстах этого «раздвоения», по нашему мнению, отчасти как раз и задается та или иная мера неоднозначности базеновской «непрерывной действительности», т.е. онтологической «фактичности». Внимательное чтение текстов показывает, что эволюция ее понимания происходит у кинотеоретика в простран-

стве между приоритетами механической фиксации и экзистенциального со-зидания. Данная оппозиция приоритетов как будто бы «снимается» еще в момент своего генезиса, а именно в «Мифе тотального кино», где выдвигается одна из двух усмотренных нами бытийных «идей». «Кино—идеалистический феномен. Его идея существовала в совершенно готовом виде в человеческом мозгу—как на платоновском небе...»¹⁶—это метафизическое обоснование механической фиксации «дорастает» в названной статье до напоминающей о Гегеле «прихотливой теории о том, что движущие силы технического прогресса питает нечто, которое можно обозначить как одухотворенную волю»¹⁷. Однако в тех работах, где проводятся конкретные критические разборы и делаются менее «всеохватные» обобщения, всегда ощущается отмеченная двойственность, родственная и «историческим» спорам времен Бодлера и Надара о природе фотографии, и еще актуальным во времена Базена разногласиям по поводу сущности «фотогении». Причем, в более поздних статьях приоритет экзистенциального со-зидания, являющегося, конечно же, одним из проявлений «нашей» инвариантной экзистенциальной «эстетизации», начинает превалировать—одновременно с усилением позиций отмеченной нами двойственности акта смотрения на мир.

Так какова же природа онтологической «фактичности», которую видят «одновременно» и автор, и его герой?

В фильме К.Кесьлевского «Двойная жизнь Вероники» каждая из двух Вероник в какой-то миг «странного предощущения», обостряющего чувство жизни и остраляющего воспринимаемый мир, произносит фразу: «Кажется, я не одна». Эта фраза передает примерно тот же смысл, что и слова выдающегося фотографа Ф.Надара о «моральном понимании» фотографируемого объекта—том «мгновенном чувстве, которое позволяет вам добиться не безразличной пластической репродукции, банальной и случайной <...> но наиболее полного и искомого сходства, интимного сходства»¹⁸. Сходства с кем или с чем?

Речь, по-видимому, идет о сходстве, данном как некая слитность «меня» и «моего Другого» в «нашем» едином взгляде на мир. Этот взгляд, в котором каким-то образом участвует и сам мир, дает почувствовать, что «я не один» не в смысле более острого понимания, что есть другие люди, и даже не потому, что открылось существование Других. Тем более ни при чем тут психопатологическое раздвоение личности. Скорее всего, имеется в виду такое «раздвоение», которое можно уподобить переживанию человека, вдруг «понявшего», что он, говоря словами М.М.Бахтина, сказанными о литературном герое, охватывается «со всех сторон, как кольцом <...> завершающим сознанием автора»¹⁹. Этот «автор» и есть экзистенция кинорежиссера, «завершающая» его в форме его «завершения» своего героя и, в частности, в той или иной совершенно конкретной, каждый раз единичной, абсолютной и, таким образом, «эстетической», форме фиксации «непрерывной действительности» онтологических «фактов».

Однако говорим ли мы о некой абсолютной реальности, лежащей в основании такого «двойственного» видения мира, и, следовательно, именно о природе онтологической «фактичности», или ведем речь лишь об

определенной семантике—в любом случае этот смысл нуждается в дальнейшем прояснении.

И здесь необходимо вернуться назад—к той, согласно Базену, интерпретируемому нами, «условной» повествовательной последовательности, которую мы без сопутствующих пояснений представили в начале статьи в качестве «эстетической» формы запечатленности авторской бытийной памяти. Особого рода соединение кадров, выстраивающее *такую* повествовательную последовательность, сам теоретик противопоставляет традиционному межкадровому монтажу и называет «раскадровкой» («discourage») ²⁰. На этот раз в разговоре о структуре повествования, создаваемой средствами «раскадровки», нам не обойтись без краткого изложения некоторых важных для понимания логики этого разговора философских позиций.

«Все, что доступно нам благодаря рефлексии, имеет <...> общее всем свойство—быть сознанием о чем-то, сознанием чего-либо <...> мы говорим об интенциональности...» ²¹—читаем у Э.Гуссерля об одном из основных понятий его феноменологии. Бытийная форма существования этого «сознания о чем-то» есть «имманентная временность», которую по-другому Гуссерль называет «интенциональным актом» ²². «...глубинный источник всех заблуждений возникает из первоначально кажущегося само собой разумеющимся уравнивания имманентной временности и объективно реальной временности» ²³,—говорит философ, имея в виду различие между «естественной установкой» сознания, знающей только «объективное время», и сознанием, переживающим свою «имманентную временность», т.е. осознающим свое истинное бытие, свой «интенциональный акт».

Важнейшее свойство «интенционального акта»—его синтетический характер, характер выстраивающегося структурного единства: каждое новое, рождающееся в данной временной «теперь-точке» «наличие» воспринимается в структурном единстве с сохраняющимися в памяти предшествующими, уже синтезированными, «наличиями».

Другое фундаментальное свойство—«горизонтность»: в каждой «теперь-точке» на уровне не осознаваемом, а лишь смутно предощущаемом, «мгновенно длится» «прото-поток» или «горизонт», в котором—как некая первичная память—осуществляется «всеведение» по отношению ко всем возможным актуализациям синтезов смысла. С этим свойством связана неразрешимая парадоксальность «имманентной временности»: с одной стороны, «интенциональный акт» всегда претерпевается как определенное следствие, следствие «горизонта», с другой же стороны, «феноменологический мир является не толкованием предварительно существующего бытия, но созданием бытия» ²⁴. Говоря словами самого Гуссерля, любому актуализирующемуся смысловому структурному единству «принадлежит горизонтное сознание, а именно <...> антиципирующее предуказание все новых и новых бытийно принадлежащих восприятию моментов, еще неопределенных, но могущих быть определенными...» ²⁵

«Горизонт», бытийствующий во всех временных «теперь-точках»,—то «мгновенное Все-сразу» ²⁶, которое, таким образом, превращает любой «ин-

тенциональный акт» как бы в «припоминание». В частности, «припоминанием» является и «интенциональный акт» бытийного (т.е. разворачивающегося как собственное бытие) воспоминания. Это последнее (у А.Бергсона данный модус «имманентной временности» — «времени-длительности» — называется «памятью в собственном смысле слова»²⁷) «представляет собой» дискретный «интенциональный акт», данный сознанию как «поток» тех или иных актуализаций «горизонтной» памяти. Такие актуализации — как бы всплывающие, «припоминаемые», отдельные «факты», не связанные друг с другом иным, кроме «интенционального акта» бытийного воспоминания, единством места, времени и действия.

Двойственная структура «интенционального акта» воспоминания — память как всплывающий «факт» и как иррациональная цепочка «фактов» — очевидно, и спроецировалась в киноэстетику, прямо или косвенно (прежде всего, через посредство «модернистской» литературы) повлияв на «эстетическую» (экзистенциальную) ипостась онтологического «факта» и на «эстетическую» структуру киноповествования. Причем, наибольшее влияние на кинематограф было оказано не самой по себе гуссерлевской феноменологией, а ее экзистенциалистскими и персоналистскими интерпретациями.

Экзистенциалистско-персоналистская философия, переиначившая на свой лад идею «жизненного» Мифа, которая была изложена Ф.Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки», придала гуссерлевскому интенциональному «горизонту» воспоминания судьбоносное измерение. «...Трудность не в том, чтобы умереть, а в том, чтобы совладать со смертью сейчас»²⁸, — говорит М.Хайдеггер и связывает способность «совладать со смертью сейчас» с определенным характером душевной целостности — «бытием временем»: «Существование здесь есть не что иное как бытие временем. Время — это не что-то такое, что происходит вовне меня в мире, но то, что я есмь сам. В предтечении, виновности и действовании само время есть здесь. Существование не просто всякий раз есть в такой-то миг, но оно есть оно само на всем протяжении своих возможностей и своего прошлого. Замечательно то, что в действовании, направленном в будущее, оживает прошлое и исчезает настоящее. В собственном, настоящем, смысле действуют так те, кто живет изнутри будущего — такие могут жить изнутри прошлого, настоящее же творится само собой. Время составляет всю целостность моего существования здесь и в то же время определяет мое собственное бытие в каждый его момент»²⁹. «Выстаивание перед смертью»³⁰, «бытие временем», жизнь одновременно и «изнутри будущего», и «изнутри прошлого» при том, что «настоящее творится само собой», — все это синонимы, обозначающие такую череду жизненных действий, которая «предопределяется» тем самым гуссерлевским «горизонтом», являющимся на этот раз, т.е. для Хайдеггера, неким бытийствующим мгновенным «всеведением» по отношению к «моей целостной жизни», некой «полнотой» воспоминания всей «моей Судьбы», ее прошлого и будущего.

То, что Хайдеггер именует «бытием временем», можно сопоставить с упоминавшимися уже бахтинскими понятиями «внезаходимость» и «завершение». Только с состоянием «внезаходимости» по отношению к «са-

тому себе» Бахтин связывает возможность истинно-бытийных поступков, в частности, истинно-бытийной эстетической деятельности, возможность быть автором: «...автор должен стать вне себя, пережить себя не в том плане, в котором мы действительно переживаем свою жизнь: только при этом условии он может восполнить себя до целого трансгредиентными жизни из себя, завершающими ее ценностями: он должен стать другим по отношению к себе самому...»³¹

По мнению многих исследователей, философия и эстетика Бахтина близки персонализму. «Персона»—уникальное единство «длящихся» целостных «горизонтов», каждый из которых в то же время тождественен основополагающему инвариантному Мифу. Этот Миф как бы «скрепляет» все судьбоносные «горизонты» твоей «персоны», предопределяющие возможную «реальность» актуализаций бытийных действий. «Чтобы увидеть смысл, намекающий на структуру нашей сознательной жизни или на структуру нашей истории, нашей судьбы,—говорит в одной из лекций М.К.Мамардашвили,—нужно, оказывается, двинуться к одной точке—к точке одновременности с происходящими там событиями. Одновременность есть вечный акт. Вечный акт чего?..Это образ “агонии Христа”. То есть содержание этой агонии и есть вечный акт. Как говорил Паскаль, агония Христа будет длиться до конца времен (это не есть что-то совершившееся, мы внутри нее). И добавляет еще одну вещь, очень важную и для меня, и для нашего понимания: агония будет длиться... И все это время нельзя спать <...> В XX веке все интересные вещи художественного опыта, которые одновременно являются глубоким опытом сознания, делались именно под этим углом зрения. <...> у Фолкнера абсолютно та же самая интуиция, те же самые пафос и страсть <...> Фолкнер был тоже маниакально одержим проблемой времени, или проблемой мига. Он считал, что время вообще есть миг и мы можем оказаться внутри его проявления (мига действительного времени), только оказавшись в некотором пространстве одновременности всех событий, которые по своему смыслу именно одновременны: они все связаны и перекликаются и взаимно отсылают друг к другу»³².

Здесь отчетливо звучит важнейшая в экзистенциализме и персонализме мысль о «горизонтном» единстве в «персоне» индивидуальной Судьбы, Мифа и Истории³³. У Хайдеггера—это «длящаяся» в самой глубокой «моей» экзистенции История вместе с востребованной ею именно такой (например, в качестве историка или философа) «целостностью моего существования». В христианском персонализме Н.А.Бердяева и Э.Мунье—похожая на «структуру сознательной жизни», о которой говорит Мамардашвили, идея «отражения» и в «персональной» Судьбе, и в «персональной» Истории кульминационных евангелических событий: восхождения на Голгофу, распятия и умирания на кресте.

Структура такой глубинно-психологической «полноты»³⁴ является иррациональной. Однако и в психологическом плане, и, тем более, в плане эстетическом характер этой «иррациональности» проясняется только при ее сравнении с «рациональностью» структуры в том или ином смысле «структуралистской». В частности, эстетические проекции и, прежде всего, литературные аналоги экзистенциалистского бытийного воспоминания, неред-

ко обозначаемые термином «поток сознания», «иррациональны» по отношению к «функциональности» сюжетных звеньев «волшебной сказки» да и вообще любого «жанра», к «бинарной» кинодиалектике С.М.Эйзенштейна и к, по-своему, похожим на нее, но только «семантически бессознательным» нарративным структурам архаических или идеологических мифов.

С другой стороны, экзистенциалистско-персоналистский «носитель» глубинно-психологической «полноты», становящийся в творческом акте автором, еще не превращен в одну из «иллюзорных» фигур и не отделен от того «истинного реального автора», автора «дискурса» («текста»), все смыслопорождающие ипостаси которого «умерли» в «письме». В кинематографе такое разделение, как мы знаем, начнется в эпоху французской «новой волны», когда среди «героев повествования» окажутся и сами приемы киноязыка.

Теперь вернемся к Базену. Фрагменты статьи «Кинематографический реализм и итальянская школа эпохи освобождения» помогут нам установить связь «значительнейших эллипсов, вернее—даже пробелов»³⁵, обнаруженных им в неореалистических киноповествованиях, с вышеизложенными философскими идеями.

«Конечно, метод Росселлини сохраняет в определенной степени понятность чередования фактов, но они не соединены между собой, подобно цепи на шестерне. Разум принужден перескакивать от одного факта к другому так же, как человеку приходится прыгать с камня на камень, переправляясь через реку <...>. Согласно обычной режиссерской разработке <...> камера выхватывает факт, дробит его, анализирует и воссоздает; разумеется, он не утрачивает при этом полностью своих природных свойств; однако его естество обволакивается абстракцией. <...> У Росселлини факты обретают свой смысл не так, как орудие, чья форма заранее предопределена его функцией. Факты следуют один за другим, и разум вынужден заметить их сходство, вынужден понять, что, будучи похожими, они в результате начинают означать то, что было заложено в каждом из них в отдельности и что, при желании, составляет мораль рассказываемой истории. Мораль, от которой разуму не уйти именно потому, что она вырастает из самой действительности»³⁶; «неореализм <...> противостоит не только традиционным системам драматургии, но и различным известным аспектам реализма—как в литературе, так и в кино,—противостоит посредством утверждения определенной глобальности реального <...> его реализм направлен не столько на выбор сюжетов, сколько на процесс их осознания <...> Это выбор онтологический в том смысле, что изображение действительности, которое возвращается к нам, остается глобальным»³⁷,—если рационально, «подобно цепи на шестерне», соединить главные, на наш взгляд, мысли приведенных высказываний о творчестве Р.Росселлини, то получим следующее: речь идет о не «функциональном», а основанном на некоем «моральном» сходстве и «равной» уникальности, принципе соединения фактов в повествовании; эта «мораль» вырастает «из самой действительности» и полагается свойственной каждому факту в отдельности и всей истории в целом; утверждается важность не выбора сюжета, а процесса осознания сюжета;

говорится об определенной глобальности изображения действительности, которая «возвращается к нам». Последние слова выделены нами потому, что они с определенной точки зрения суммируют все предыдущие смысловые звенья, выделяя одно из фундаментальных телеологических измерений «другого реализма». Мы же дадим такие интерпретации этой «суммы»: неореалистическое повествование³⁸, сложенное из «моральных», т.е. онтологических, «фактов», через посредство своей «глобальности», обладающей «зеркальными» свойствами, «возвращает» зрителю его, зрителя, экзистенцию с ее Судьбой, Мифом и Историей. Источником повествовательной «глобальности» является экзистенция автора. Соединение онтологических «фактов» в неореалистическом повествовании представляет собой определенного рода прерывистость, «пунктирность», «эллиптичность», выстраиваемую межкадровым монтажом. В восприятии «своего» зрителя такая «эллиптичность» получает смысл абсолютной «эстетичности» или, по-другому, бытийной «условности». Данный смысл, во-первых (в оппозиции к «непрерывной действительности» самих по себе онтологических «фактов»), означает дискретность, и, во-вторых (в оппозиции к «рациональному» киноязыковому, жанровому и идеологически-мифологическому повествованию, обнажающемуся как «ложная» дискретность), означает дискретность «истинную», «иррациональную».

Сам Базен, говоря о неореалистической «технике повествования», связывает ее с «некоторыми свойствами языка Фолкнера, Хемингуэя или Мальро»³⁹. Такое введение «промежуточного звена», на наш взгляд, не противоречит предположению об экзистенциалистско-персоналистской первооснове его понимания повествовательной «эллиптичности». Обобщая приведенные выше интерпретации, мы можем именно в таком контексте реконструировать это понимание и определить «базеновскую» неореалистическую «эллиптичность» как дискретную, причем, иррационально-дискретную, уникальную и невозможную ни в каких других вариантах повествовательную форму запечатленности глубинно-психологической «реальности». Именно «эти» онтологические «факты» именно так соединяются в образующем такую «реальность» бытийном воспоминании, в котором «завершаются» и автор с его императивным долженствованием именно такого своего авторства, и, соответственно, его герой, часто являющийся авторским alter ego.

С наибольшей отчетливостью такая философская позиция проявляется в тех статьях, где используется понятие «необработанный эстетический факт». Это «Театр и кино», «Живопись и кино», но прежде всего — «„Дневник сельского священника“ и стилистика Робера Брессона». Сопоставляя фильм «Дневник сельского священника» с романом Ж.Бернаноса, по которому фильм снят, Базен обнаруживает «странную» вещь: «Реши ничего не добавлять к оригиналу <...> Брессон, раз уж он решил ограничиться некоторыми сокращениями, мог бы по крайней мере пожертвовать наиболее “литературными” страницами и сохранить те многочисленные эпизоды, в которых фильм был как бы заранее задан и которые со всей очевидностью требовали визуального воспроизведения. Но он неизменно при-

держивался обратного. В результате именно фильм “литературен”, а роман кишит зрительными образами»⁴⁰. Следствие этой аскетичной «литературности»—еще более обнаженная, чем в «эллиптическом» неореалистическом повествовании, иррациональность, захватывающая уже не только соединение сцен и эпизодов, но и сами «элементарные» онтологические «факты». Такой очевидной иррациональности, не слушающей никаких подсказок интриги и мало обращающей внимание на «заочные» диктаторские замашки классического киноязыка, на этот раз помогает разрушающий диетическое единство «непрерывной действительности», но при этом «реальный», звучащий как бы в диегезисе, текст: «Режиссер и не пытается приспособить диалоги к потребностям игрового действия; больше того, когда исходный текст наделен ритмом и уравновешенностью подлинного диалога, постановщик ухитряется помешать актеру как следует подать его. Многие драматургически превосходные реплики приглушаются монотонностью речи, навязанной исполнителю»⁴¹. Еще более очевиден разрыв с тем экранным действием, которое должно восприниматься как онтологическая «непрерывная действительность», у закадрового голоса, читающего текст романа Бернаноса: «... в <...> попытке подчинить себе психологию и драму Брессон диалектически подходит к двум типам реальности, взятой в чистом виде. С одной стороны, это <...> лицо исполнителя, очищенное от всякой выразительной символики, обнаженное до предела, взятое в своем естестве без каких-либо ухищрений; с другой—то, что следовало бы назвать “реальностью написанного”. Ибо верность Брессона тексту Бернаноса не просто отказ постановщика от малейшей его переработки, но и парадоксальное стремление подчеркнуть литературный характер этого текста; по существу, оно представляет собой ту же самую предвзятость, которая правит действующими лицами и декорациями. Брессон подходит к роману точно так же, как и к персонажам. Роман для него—исходный факт, данная реальность, которую ни в коем случае не следует пытаться приспособить к ситуации, не следует подчинять тем или иным мимолетным порывам чувства. Напротив, эту данность надо утверждать как таковую, в ее существовании. Брессон порой опускает часть текста, но он никогда его не конденсирует, и все, что остается от урезанного текста, представляет собой фрагмент оригинала»⁴².

Соединение в фильме «двух типов реальности, взятой в чистом виде», как раз и указывает, по мнению Базена, на то, что перед зрителем разворачивается единственная реальность—реальность души: «Изначальное несоответствие между двумя рядами соперничающих фактов, которые сталкиваются на экране, выявляет их общий знаменатель, каковым является душа <...> То равнодушие, которое царит во взаимоотношениях между исполнителем и текстом, между словами и лицами, служит надежной гарантией их глубокой общности: слова, которые не могут сорваться с губ, поневоле становятся языком души»⁴³; «Параллелизм диалога и изображения по существу следует за раздвоением осязаемой действительности. Он продолжает брессоновскую диалектику абстракции и реальности, благодаря чему в итоге мы прикасаемся к единственной реальности—реальности душ. Брессон вовсе не возвращается к экспрессионизму немого кино: он исключает один из компонентов реальности, чтобы затем перенести его в умышленно сти-

лизованном виде на звуковую дорожку, частично независимую от изображения. Иными словами, создается впечатление, будто в окончателной фонограмме сочетаются синхронные шумы, записанные как можно более точно, и постсинхронизированный монотонный текст. Но, как мы уже отметили, этот текст является сам по себе реальностью второго порядка, неким «необработанным эстетическим фактом» (курсив наш.—Б.Р.)⁴⁴.

Таким образом, «необработанные эстетические факты», выпадающие из воспринимаемого как онтологическая «фактичность» повествования, становятся у Брессона, как показывает Базен, знаками кинематографического нарратива нового типа. Это нарратив, в котором реальный автор в его понимании самого себя, а, следовательно, и в понимании «своего» зрителя, с предельной очевидностью (даже в сравнении с неореалистическими и прочими фильмами «другого реализма») переносится в само повествование, но не в качестве нарратора, человека, рассказывающего историю, а в качестве отрешенного от «ветхого человека в себе»⁴⁵ экзистенциального субъекта «имманентной временности». В «брессоновской диалектике абстракции и реальности» эта иррациональная структура в наибольшей степени выражает христианско-персоналистский характер душевной «полноты»: «Подлинная структура, согласно которой развивается фильм, соответствует не столько построению трагедии, сколько литургическому действу страстей Господних или, еще точнее, Крестного хода. Каждый эпизод соответствует этапу пути. Ключ к пониманию этого мы находим в диалоге, который ведется в хижине между двумя священниками. В ходе этой беседы кюре из Амбрикура раскрывает свое духовное тяготение к масличной горе: “Разве не достаточно, что Господь Бог наш даровал мне милость и разъяснил ныне голосом моего старого наставника, что ничто на свете не вырвет меня из сего места, которое я избрал себе в вечности, что я—пленник святой агонии”. Смерть—не роковое последствие агонии, а ее завершение, избавление от нее. Отныне мы понимаем, какому высшему велению, какому духовному ритму подчиняются страдания и поступки священника»⁴⁶.

Базен, интерпретируя брессоновское построение отдельных кадров и их соединение, говорит и об «общем знаменателе, каковым является душа», и о «реальности душ». Такая множественность—важный нюанс: брессоновское «условное» киноповествование, соединяющее онтологические «факты» и «необработанные эстетические факты», отсылает к индивидуальной и «всеобщей» имманентно-временной структуре образа и подобия Божия, бытийствующей в предельной глубине каждой уникальной «персоны» как основа ее «диалогичности»⁴⁷. «Неправильно утверждать, будто любовь нивелирует людей. Это справедливо лишь в отношении симпатии, сродства душ; последнее означает, что мы стремимся отыскать в “другом” нечто созвучное нам самим. Подлинная любовь властно требует различия и признания “другого” “иным”. Чувство симпатии принадлежит природе, любовь же—новая форма бытия»⁴⁸,—пишет в «Персонализме» Э.Мунье и далее обосновывает такую возможность единения «различия» и «любви», приводя свой несколько модернизированный вариант знаменитых слов апостола Павла: «Для христианина нет ни гражданина, ни варвара, ни господина, ни раба, ни иудея, ни язычника, ни белого, ни черного, ни желто-

го, а есть люди, созданные по образу и подобию Божию, и все они призваны Христом ко спасению»⁴⁹.

«Образ и подобие Божии»—основополагающее понятие христианской философии, разработанное еще в ранней апологетике. Вот что пишет по этому поводу в книге «AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов церкви» В.В.Бычков: «Ириней Лионский, объединивший в своем учении восточные и западные тенденции в христианстве, первым сознательно и последовательно занялся анализом проблемы образа и подобия в человеке <...> В полемике с «ложными гностиками» Ириней сформулировал ставшее затем традиционным для христиан различие между образом (εἰκὼν, imago) и подобием (ὁμοιωσις, similitudo). Εἰκὼν у него низшая, а ὁμοιωσις высшая ступени Богоподобия. Образ понимается Иринеем, с одной стороны, в смысле наделения души человека разумом и свободой воли, а с другой—в плане особой телесно-духовной организации человека, отражающей “в форме и виде” прообраз. Для эстетики особенно важно это второе, пластическое понимание образа. Образ—это нечто изначально данное человеку в акте творения <...> Он знаменует единство духовного и телесного начал в человеке, “смешение души и тела” <...> Подобие <...> уже никак не связано с телом. Это характеристика духовно-душевного состояния человека. Адам до грехопадения обладал и образом и подобием <...> С грехопадением Адама человечество утратило подобие, но с воплощением Логоса человеком получил возможность уподобления с помощью своих дел, своим образом жизни. Дело восстановления подобия находится теперь в руках самого человека, хотя он может получить подобие и как дар божественной благодати, опять же за соответствующий образ жизни»⁵⁰.

Выскажем предположение, что в персоналистской эстетике XX века произошло определенное изменение семантического акцента: на передний план, сместив с него традиционное «телесно-духовное» понимание, выдвинулся тот смысл образа Божия, который в приведенной цитате стоит на первом месте. В частности, сама по себе, как таковая, иррациональность повествовательной структуры, противостоящая «несвободной» структуре рациональной, допускает, на наш взгляд, «аутентичную» интерпретацию в качестве символа именно образа Божия как врожденной «свободы воли». Но такая символизация неотделима от другой: все то бесконечное множество взаимоотражений Истории, Пути Христа и пути человека, которое как некую «глобальность» должна «возвращать нам» конкретная, уникальная иррациональная структура вот с этими онтологическими «фактами» и этими «необработанными эстетическими фактами», соединенными именно так, есть ее символический смысл, тождественный смыслу Богоподобия, Логоса и возможности уподобления.

Законченную кинематографическую форму базеновская христианско-персоналистская философия кино приобрела, на наш взгляд, в творчестве Андрея Тарковского.

1. Взаимосвязанные понятия «человек толпы» и «человек массы» появляются на рубеже XIX и XX веков в работах социальных психологов Г.Лебона и Г.Тарда. Позже, во времена «ха-

ризматических порядков», сильно изменивших самого эмпирического «человека толпы», эти понятия претерпевают философское и эстетическое переосмысление, прежде всего, в экзистенциализме и у философов Франкфуртской школы.

2. *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 43.

3. Там же. С. 46.

4. Там же.

5. Там же.

6. Там же.

7. Там же. С. 262.

8. Здесь правильное было бы вести речь о внутрикадрово-межкадровом монтаже, так как та часть фильма, которая определена нами как онтологический «факт», может состоять из нескольких кадров. Но, исходя из того, что онтологические «факты» все-таки скреплены единством места, времени и действия, мы условно будем называть способ их создания именно «внутрикадровым монтажом».

9. *Базен А.* Указ. соч. С. 265.

10. Там же.

11. См. например, *Ямпольский М.Б.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Киноведческие записки, 1993. С. 40–65.

12. *Базен А.* Указ. соч. С. 275.

13. Там же. С. 97.

14. Там же. С. 271.

15. Там же. С. 270.

16. Там же. С. 47, 48.

17. *Метьюс П.* Погружаясь в реальность. Андре Базен вчера и сегодня // Киноведческие записки. № 55 (2001). С. 144.

18. *Ямпольский М.Б.* Указ. соч. С. 16.

19. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 97.

20. См., например, *Дорошевич А.Н.* Метафизика Андре Базена // Киноведческие записки. № 17 (1992). С. 96–101.

21. *Гуссерль Э.* Амстердамские доклады. Феноменологическая психология // Логос. Философско-литературный журнал. 1992. № 1 (№ 3). С. 65.

22. См., например, *Мотрошилова Н.В.* Интенциональность в «Логических исследованиях» Э.Гуссерля // Вопросы философии. 2000. № 8. С. 138–157.

23. *Гуссерль Э.* Указ. соч. С. 67.

24. *Цурганова Е.А.* Интенциональность // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический словарь. М.: Интрада, 1996. С. 213.

25. *Гуссерль Э.* Указ. соч. С. 73.

26. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Собр. соч. М.: Гнозис, 1994. Т. 1. С. 87.

27. *Бергсон А.* Материя и память // Собр. соч. в 4 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 209.

28. *Хайдеггер М.* Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 132.

29. Там же. С. 134.

30. Там же. С. 133.

31. *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 99.
32. *Мамардашвили М.К.* Введение в философию, или То же самое, но в связи с романом Пруста «В поисках утраченного времени» // Искусство кино. 1993. № 2. С. 96.
33. В кинематографе самым ярким и выдающимся выразителем «исторической» линии христианского персонализма является, на наш взгляд, А.А.Тарковский.
34. Оппозиция «пустота»-«полнота» вводится постструктурализмом с целью противопоставить иррациональной экзистенциалистско-персоналистской бытийной структуре субъекта другую, «бессмысленно-цитатную», идею субъективного «бытия».
35. *Базен А.* Указ. соч. С. 273.
36. Там же. С. 271–274.
37. Там же. С. 341–342.
38. В приведенных отрывках из статьи Базена речь идет о фильме Р.Росселлини «Пайза». Однако «техника повествования» Росселлини рассматривается как пример некой «идеальной» неореалистичности.
39. *Базен А.* Указ. соч. С. 267.
40. *Базен А.* «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. № 17. С. 82.
41. Там же. С. 82–83.
42. Там же. С. 87–88.
43. Там же. С. 88.
44. Там же. С. 90.
45. «Ветхий человек в себе» или «ветхий Адам» — одна из важных «сквозных» метафор европейской культуры, восходящая, скорее всего, к Посланиям апостола Павла к Галатам и Колоссянам.
46. *Базен А.* Указ. соч. С. 87.
47. Речь идет о понимании «образа и подобия Божия» (прежде всего, «подобия»), сложившемся в различных направлениях религиозного персонализма XX века. «Диалогичность», трактуемая в этом контексте, принципиально отличается от либерально-философской по своему «интеллектуальному» происхождению «толерантности», означающей не агрессивную, но вполне равнодушную терпимость к «другому», не требующую особого «понимающего» приближения к нему. Религиозно-персоналистская «диалогичность» отличается и от «диалогичности» того индивидуально-«личностного» субъекта пост-новоевропейской, пост-«познающей» культуры, который является темой онтологической диалогии культуры В.С.Библера.
48. *Мунье Э.* Персонализм // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 137.
49. Там же. С. 142.
50. *Бычков В.В.* AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов церкви. М.: Ладомир, 1995. С. 232–234.
-

Новая книга Дадли Эндрю, признанного американского киноведа и специалиста по истории французской киноведческой мысли и творчеству Андре Базена, «Что есть кино!» (*What cinema is!*) представляет собой захватывающий ответ на знаменитый вопрос Базена, заставляющий задуматься над «идеей кино». В этой сравнительно небольшой по объему, но насыщенной работе, вышедшей в серии «Манифесты» издательства Blackwell в 2010 году, Эндрю поставил перед собой задачу проследить судьбу идей Андре Базена применительно к новой ситуации в кинематографе, связанной с экспансией цифровых технологий. Глава за главой Эндрю анализирует изменения, затрагивающие каждый из элементов «кинематографической машины»: съемки, монтаж, кинопроекцию. Отдельная глава посвящена проблеме авторского кино и экранизации литературных произведений, которая очень занимала Базена в последние годы его жизни.

Мы приводим отрывки из первой главы «Камера ищет мир», в которой Эндрю разбирает не праздный по нынешним временам вопрос о том, может ли кино существовать без камеры, а также показывает, что идея фундаментальной связи кино с реальностью, унаследованной критиками «Кайе дю синема» от Базена, до сих пор не утратила актуальности. Особо следует отметить, что для иллюстрации своих тезисов Дадли Эндрю привлекает не только признанную киноклассику, но и современное, актуальное кино. Так, в приведенном нами фрагменте это картина Ричарда Линклейтера «Пробуждение жизни».

Инна Кушнарера

Дадли ЭНДРЮ

МОЖНО ЛИ ОБОЙТИСЬ БЕЗ КАМЕРЫ?

В 1889 году Эмиль Рейно устраивал проекцию движущихся картинок в своем театре без какого-либо записывающего устройства. Рисуя непосредственно на стеклянных пластинах, он производил короткие фрагменты, каждый из которых состоял из дюжины таких пластин. В конце концов, он стал скатывать пластины в бобины и сделал три сцены по 500 пластин каждая. Эти ярко раскрашенные произведения вошли в сокровищницу ранней анимации. Даже в 1895 году некоторые смелые «кинематографисты» полностью обходились без камеры. В 20-е годы Ман Рей засвечивал и проявлял фотобумагу, на которой располагал набор предметов. Его «рэйографии» выставляются в музеях рядом со стандартными фотографиями, как будто они были сделаны тем же способом. Методы Ман Рэя использовались многочисленными режиссерами экспериментального кино—в частности, Стэнном Брэкиджем, который приклеивал к киноплёнке крылья моли и другие материалы, а затем использовал ее в своем великолепном «Свете моли» (*Mothlight*, 1963).

Эти замечательные образцы киноискусства так живо выделяются на остальном фоне именно потому, что они редки и изобретательны. Они относятся к тому, что неслучайно называется экспериментальным кино, поскольку они исследуют само определение и суть медиума. Но их воздействие частично опирается на стандартное определение. Что произойдет с кинематографом, если многие или даже все фильмы будут обходиться без камеры¹? В самых передовых, с точки зрения технологии, фильмах двадцать первого века, таких как «Беовульф» (Beowulf, 2007), камеры играют вспомогательную роль. На экран редко попадет визуальная информация, пронесенная светом через объектив камеры. Скорее то, что мы видим,— артефакт, созданный путем компьютерных комбинаций некоторого числа необходимых визуальных элементов, из которых лишь малая часть возникла во время съемочного процесса. Компьютер создает набросок общего вида, который в дальнейшем может дорабатываться путем виртуального производства образов. Таким образом, единственная сцена, снятая длинным планом (в действительности никогда не снимаемая одной камерой), становится мастер-планом, на который ориентируются последующие планы, выводимые из него путем геометрических преобразований. «Сцену» можно исследовать так, как будто камера берет крупный план, делает поворот на 90° или взмывает вверх и движется вокруг по спирали—но, на самом деле, все происходит без камеры. Инсталляциями, представляющие виртуальную реальность, с которыми мы сталкиваемся в музеях или в тематических парках, а также в большинстве видеоигр, похожим образом используют камеры в качестве подсобного инструмента на начальных этапах производства. В аудиовизуальных развлечениях камеры—в лучшем случае дань традиции, от которой можно будет потенциально, по мере совершенствования компьютерных технологий, извлекать.

Впрочем, рисованная анимация всегда была кино без камеры. Тысячи рисунков, нанесенных на плоские поверхности, затем подвергаются манипуляциям и соединяются так, чтобы казаться живыми и двигаться в объемном пространстве. Это одна, хотя и не главная причина, по которой Шин Кабитт заявляет, что весь кинематограф, по сути, является вариантом анимации, а не наоборот². Если до недавних пор для производства как анимационных, так и обычных фильмов требовались камеры, то только для того, чтобы было удобнее переводить ручную работу художника на пленку для проекции. Сегодня мониторы показывают анимацию, которая была сделана сразу на компьютере, минуя камеру. Не следует ли за ней однажды весь кинематограф? Декларация Кабитта—одно из наиболее умных среди многих провокационных заявлений, вызванных приходом цифровых технологий, который, как предполагается, должен полностью трансформировать теоретический ландшафт.

Действительно, у традиционных теоретиков, осознавших, что теперь движущиеся картины можно порождать без физического отпечатка, предчувствие переросло в панику. Разве не нуждается кинематограф в источнике или референте, находящемся в мире? Ведь даже фильмами, снятыми на (цифровую) камеру, сейчас можно по собственной прихоти манипули-

ровать, как анимацией. Сейчас, когда с такой силой снова встали вопросы о следе, визуальной памяти и аутентичности, зачастую отсылающие к Андре Базену, документальное, как никогда, оказывается на переднем крае дискуссии. Филип Розен и Томас Элзессер, например, снизили накал апокалиптической риторики, которой сопровождалось появление первых цифровых камер, заявив, что в основном они выполняют ту же функцию, что и их аналоговые предшественники: запечатлевают находящийся перед ними мир³. Как и в прошлом, внутренние сигналы или паратекстуальные гарантии источника изображений сопровождают большинство документальных фильмов, снятых на цифровые камеры, внушая зрителю, что эти изображения являются достоверными. Обманчивый жанр, называемый «мокьюментари», полагается на правило, которое сам же и выставляет напоказ.

Ибо аудитория в основном сохранила свою веру в кино. Почему бы и нет? Огромное количество родителей покупает камеры, чтобы задокументировать рождение или дни рождения своих детей на хоум-видео способом, далеким от анимации. Камера не только незаменима в семейной жизни, она становится фетишем семейной идентичности и солидарности. Реалити-шоу также указывают на навязчивую привязанность к развлечению, в той же мере зависимую от камеры. Гораздо больше, чем во времена пленки, за городами сегодня ведется наблюдение через камеры. Как показало избивание Родни Кинга*, диапазон действия камер еще больше расширился, сделав потенциальными репортерами все население планеты. В новостях показывают лицо грабителя, запечатленное скрытыми камерами на более или менее разборчивых изображениях. Суды вынуждены менять статус аудиовизуальных доказательств из-за роста визуальных улик и потому, что, легко поддаваясь манипуляциям, такие доказательства часто вызывают подозрения⁴. Камера сегодня, кажется, котируется гораздо выше, чем остатки исчезающей кинокультуры.

Режиссеры игрового кино быстро поняли и начали использовать потенциал цифровых камер. Вернер Херцог в «Человеке-гризли» (2005) эффективно помещает цифровую запись в качестве первичных данных в самое сердце своего, снятого на пленку, исследования личности одержимого натуралиста и кинолюбителя, съеденного медведем, которого тот так любил снимать на камеру⁵. В «Звонке» (1998) видеокассета приносит смерть тем, кто ее смотрит. В этих и во многих других примерах изображения с любительских видеокамер соперничают с изображениями, снятыми в профессиональных форматах, представляя два разных онтологических уровня. Любопытно, что электронное изображение почти всегда коннотирует первичный уровень реальности, к которому должен приспособиться вымысел на целлулоиде. Да, «Онтология фотографического образа» снова оказалась в центре внимания, когда обострились значение онтологии и вопросы, связанные со съемочной стадией кинопроцесса.

*Имеется в виду происшествие во время социальных волнений в Лос-Анджелесе весной 1992 года.

Аксиома «Кайе»

Давайте подведем черту под анимацией, в которой отсутствует камера. Давайте, действительно, проведем черту, отделяющую одну концепцию кинематографа от другой. То, что я называю «линией “Кайе”» восходит к генеалогии «идеи кино», которая предшествовала, а сейчас сосуществует с этой концепцией «кино как анимированного сценария», как я бы охарактеризовал большую часть сегодняшней развлекательной аудиовизуальной продукции. Подхватив эту идею у основателя журнала Андре Базена, знаменитая «банда» критиков «Кайе дю синема» (Трюффо, Риветт, Ромер, Шаброль и Годар) передали ее Сержу Данею, самому выдающемуся последователю Базена и так далее вплоть до Жан-Мишеля Фродона, редактора журнала в тот период, когда я пишу эту книгу. Это идея, воплощенная в фильмах Росселлини и попавшая к Данею через авторов «новой волны», четверо из которых до сих пор работают; она продолжает восхищать режиссеров (таких как Арно Деплешен и Оливье Ассяк во Франции, Ху Сяо-Сен, Аббас Киаростами, Ларс фон Триер, Цзя Джанке и многие другие по всему миру). Эта идея основывается, как однажды сформулировал Даней, на аксиоме. С нее и начнем. «Аксиома “Кайе”» состоит в следующем: «Кино имеет фундаментальную связь с реальным, и это реальное не есть то, что репрезентируется и точка»⁶. Даней бросил эту аксиому в лицо так называемого *Cinema du Look* 80-х годов, чьи притворливые поделки, такие как «Дива» (*Diva*, 1981) и «Подземка» (*Subway*, 1985) пришли из рекламной индустрии, и которому мы обязаны появлением «Амели» (*Amélie*, 2001). Я хочу выдвинуть эту аксиому в пик самоуверенному дискурсу цифровых технологий.

Тревога, вызванная возможностью полного режиссерского контроля над изображением и зрителем, заставила таких защитников реализма, как Анетт Кун (*Annette Kuhn*) и Жан-Пьер Геэн (*Jean-Pierre Geuens*), а также режиссеров «Догмы 95», развивать концепции Базена, обороняясь от наступления постфильмического кинематографа, похваляющегося тем, что он стряпает образы и манипулирует ими и аудиторией, как ему заблагорассудится. Традиционалисты противопоставляют всемогущему компьютеру камеру как единственное устройство, улавливающее визуальную конфигурацию текущего момента, возможно, раскрывая при этом его истину. Это эпифанический взгляд на кинематограф, — с которым всегда, но не совсем точно, связывают Базена.

Геэн, возможно, громче всех высказывается за сохранение этого взгляда, порицая то, как сегодня цифровые технологии сместили внимание со съемок на постпроизводство фильма⁷. Когда режиссер на классической съемочной площадке кричал: «Тишина на площадке!», он изымал все несущественное, чтобы изолировать священное пространство и мифический момент творчества, который навсегда останется на пленке. Актеры выкладывались по полной, порою снова и снова повторяя сцену до тех пор, пока не получится удачно, а оператор и звукооператоры бесшумно передвигались по площадке, чтобы ее атмосфера (в студии или на природе) пропитала изображение, при этом фиксируя малейшие нюансы актерской игры.

Сегодня съемочные площадки наполнены шумом, и любой испорченный дубль может лечь в основу окончательного варианта сцены, выправленный либо путем обработки изображения внутри самих кадров (изменение неверного жеста, удаление пятен) или же путем составления целого из фрагментов отснятого материала так, что в результате появляется то, чего в действительности на съемках не происходило. В самых дорогих из сегодняшних кинопроектов съемки актеров на фоне зеленых экранов часто замещают их взаимодействие лицом к лицу и спонтанную реакцию их тела на поставленную сцену. Магия кино по-прежнему существует—именно она привлекает в кинотеатры миллионы зрителей,—но ее источник больше не на съемочной площадке и не в том моменте, когда камера фиксирует нечто неповторимое.

Аргумент в пользу традиционного, фотографического кинематографа был, между прочим, выдвинут в сцене фильма, который по иронии судьбы классифицируется как анимация,—в «Пробуждении жизни» (Waking Life, 2001) Ричарда Линклейтера. С высоты вертолета «камера» спускается вниз, чтобы присоединиться к главному герою, подходящему к кинотеатру, на котором висит растяжка с названием сцены «Священный момент». Когда, устроившись в кресле, герой смотрит на экран, на нем внутри маленького экрана появляется воинственный интеллигент (говорящий голосом и словами Кавеха Захеда), проповедующий с экрана мистическое видение мира у Андре Базена. Только камера, внушает нам Захеда, может вернуть нас к полноте реальности окружающего мира, который мы обычно игнорируем, будучи ограничены нашими близорукими личными проектами. Камера позволяет нам установить контакт с повседневным миром видимостей и с темпоральностью сингулярных моментов, настолько богатой, что она смеется над той поспешностью, которой требуют от нас наши стереотипы. Это достаточно распространенное представление об идеях Базена, упрощенный «базенизм»⁸ и Линклейтер должен это знать, потому что он разрушает эти клише, заставив произносить их гиперактивного героя, который говорит, как будто строчит из пулемета, и, очевидно, настолько занят собой, что с ним едва ли часто случаются такие откровения. Во-вторых, Захеда вообще не герой, а просто голос, привязанный к пульсирующим, волнистым линиям, складывающимся в человеческую форму. «Пробуждение жизни» ротоскопировано от начала до конца. Хотя такой тип анимации и может основываться на фотографии, он создает впечатление изображения, подвергнутого манипуляции, даже когда Захеда проповедует эстетику «неприкасаемости».

Взгляды Захеда следовало бы приписать не столько Базену, сколько Эрику Ромеру, для которого кино всегда было искусством «показа». В своих ранних эссе, например в статье «Классический век», он ставит кино выше литературы за то, что оно не дает смысл действия, а просто его показывает. Мы видим, как герой (актер) что-то делает, и сразу же фиксируем его одаренность или фальшь⁹. Ни один режиссер, кроме Ромера, так часто не употребляет слово «эпифания» в джойсовском смысле, будь то раскрытие истины природы (молчание, предшествующее закату в «Четырех приключениях Ренетт и Мирабель» (4 Aventures de Reinette et Mirabelle,

1987), цвет заходящего солнца в «Зеленом луче» (*Le Rayon vert*, 1986) или истина социальной ситуации, которую, как предполагали герой или героиня, они понимают (все шесть «Моральных историй»). Ромер инсценирует драму не между героями, а между напыщенным языком и прозрачным изображением, как в заглавном моменте «Колена Клер» (*Le Genou de Claire*, 1970), когда Бернар описывает и старается оценить значение простого акта, свидетелем которого была камера: того, как он дотронулся до колена девушки, когда они вместе прятались от проливного дождя. Симптоматично, что сборник критических статей Ромера «Вкус к красоте» завершается большим разделом о Жане Ренуаре, который, вопреки своему темпераменту, безусловно, является главным наставником Ромера. У Базена Ромер научился ценить чувственное качество ренуаровских кадров, тембр звуков—всегда записывавшихся синхронно—и иронию близорукости героев, находящихся внутри богатого и обширного мира.

Но взгляд Ромера на Ренуара сам по себе ограничен, так же, как и взгляд Базена. Ренуар считал, что мир видимостей часто может оказаться обманчивым и уж никак не достигает истины. Вспомним хотя бы ошибку Кристины, которая следит за мужем и его бывшей любовницей после охоты в «Правилах игры» (*La règle du jeu*, 1939). Несмотря на то, что у нее есть бинокль, более того, благодаря этому аппарату, который здесь заменяет камеру, она превратно понимает увиденное и как следствие навлекает на всех несчастье. Базен придерживается тех же взглядов, когда в «Онтологии фотографического образа» пишет: «Спор о реализме в искусстве проходит под знаком недоразумения, смешения эстетики и психологии, истинного реализма, потребности выразить мир одновременно в его конкретности и в его сущности, и псевдореализмом, направленным на то, чтобы обмануть глаз (или же ум), иными словами, псевдореализмом, довольствующимся иллюзорными видимостями».

Если видимости могут быть псевдореализмом у Базена и Ренуара (и у Ромера тоже), что случилось с эпифанией природного мира, передаваемой камерой? Неслучайно в ромеровских фильмах так много говорят. Без сомнения, Базен позитивно смотрел на неприкрашенный кинематографический образ. Это можно увидеть во многих его эссе. Однако он встает на сторону тех режиссеров, которые «уверовали» не в изображение, а в реальность¹⁰, и раз за разом демонстрирует, что реальность, схватываемая фильмом, есть то, чего в его изображениях как раз не видно. Это Базен, для которого экран—фотографический негатив реальности, нечто существенное, но дополнительное по отношению к реальности, которую ищет режиссер. Этот «теневого Базен», назовем его так, был включен в серьезные дискуссии о кино благодаря Жилю Делезу и Сержу Данею, признававших его родство с философией виртуального, стоявшей в тот момент на повестке дня. Делез никогда не скрывал того, скольким он обязан линии «Кайе» и Базену в разработке своей теории виртуального образа в «Образе-времени». Даней заново обратился к Базену в 1980-е, когда ушел из «Кайе» и начал размышлять о телевизиальном обществе, о котором ему случилось писать в газете «Либерасьон». Даней заметил: «Базеновское видение кинематографа—неразрывно связанное с кино как с «съемками» (*prise de vue*)—сегодня стал-

квивается с тем состоянием кинематографа, в котором образ вовсе необязательно берется из реальности. Электронное изображение игнорирует (зеркальное) серебро. Парадоксальным образом именно поэтому его теории сохраняют важность»¹¹.

Вернемся к аксиоме «Кайе»: «кино имеет фундаментальную связь с реальным, и это реальное не есть то, что репрезентируется». В действительности, Даней позаимствовал эту аксиому у Ромера, который, восхваляя Базена в январском номере «Кайе» за 1959 год, открыто заявлял, что в собрании сочинений Базена «каждая статья, но также и все творчество в целом, наделены строгостью математического доказательства. Центром всей работы Базена была одна идея, утверждение кинематографической “объективности” подобно тому, как центральное место в геометрии занимают свойства прямой линии». Даней выходит за пределы эвклидовой геометрии Ромера, когда делает вывод о том, что базеновское понимание кино может оказаться ближе к дифференциальным и интегральным исчислениям, где в игру включаются отрицательные и воображаемые величины и где к объективности можно только стремиться (асимптота).

Базен, что одним из первых отметил Даней, по крайней мере, в равной степени является теоретиком отсутствия, для которого ясные сартровские категории присутствия и отсутствия уступают место «следу», «расколу» и «отсрочке». Вспомним утверждение Базена о том, что фото-портреты не представляют свой предмет, что они скорее «серые или выполненные в сепии тени, напоминающие фантомы <...>, тревожащие присутствием жизней, остановленных в определенный момент ее длительности»¹². В кино мы, без сомнения, сталкиваемся с чем-то прочным, но это необязательно твердое тело мира. Через кино мир «является», то есть приобретает качества и статус «явления».

Именно о явлениях пишет Базен в «Онтологии фотографического образа», которую иногда считают самым влиятельным эссе, когда-либо написанным о кино, и в которой это слово почти не упоминается. Вообразим себе кинотеорию, основанную не только на фотографии, но и на призрачном! Призрачное снова появляется в творчестве Базена, даже в случайных рецензиях на незначительные фильмы. В беглом обзоре пары проходных картин он нащупывает в них некоторое качество, устанавливая, что «подобно пушке, у которой канал ствола окружен бронзой», некоторые фильмы определяются пустотой в их центре. По-французски канал ствола называется *ame*, или душа; таким образом, по аналогии сердцевина некоторых фильмов определяется именно материалом, который существует вокруг них, тем, что явленное на экране указывает на невидимый дух¹³. Для Базена пустой центр визуальной репрезентации—это изъятая душа мумии, фигуры, с которой он начинает свое знаменитое эссе: «У истоков живописи и скульптуры лежит комплекс мумии...»

Заклученная в бинты, намотанные на нее как метры пленки¹⁴, мумия лежит глубоко внутри пустой пирамиды, защищенная лабиринтом (назовем это сюжетной линией) от гробокопателей (назовем их критиками). Годами говорилось, что наивный реализм Базена принимал видимое за реальное, превозносил эпифанический образ, достижимый после разреше-

ния или растворения повествовательного тумана, тогда как на самом деле через то, что явлено на экране, он искал душу мумии.

Неудивительно, что Базен стал таким пылким защитником «Поездки в Италию» Росселлини (*Viaggio in Italia*, 1953). В кульминационной сцене найденные в Помпеях два гипсовых слепка тел появляются постепенно, чтобы обратиться (и обвинить) к Ингрид Бергман и Джорджу Сандерсу. Так пустота в сердцевине кино взывает к полноте обращаемого к нам мира морали.

1. Теперь это вполне вообразимо. См.: *Bozak Nadia*. «The Disposable Camera: Image, Energy, Environment», Ph.D. dissertation, Toronto University, 2008.

2. *Cubitt Sean*. *The Cinema Effect*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004. P. 97.

3. *Rosen Philip*. *Old and New: Image, Indexicality, and Historicity in the Digital Utopia // Rosen Philip*. *Changed Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2001; *Elsaesser Thomas*. *Digital Cinema: Delivery, Event, Time // Thomas Elsaesser and K. Hoffmann (eds.)*, *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?: The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998. P. 201–222.

4. Более полное обсуждение этой проблемы можно найти в: *Schwartz Louis-Georges*. *Mechanical Witness: A History of Motion Picture Evidence in U.S. Courts*. New York: Oxford University Press, 2009.

5. *Seung-hoon Jeong, Andrew Dudley*. *Grizzly Ghost: Herzog, Bazin, and the Cinematic Animal // Screen*, 49(1) (2008). P. 1–12.

6. *Daney Serge*. *L'Exercice a ete profitable, monsieur*. Paris: POL, 1993. P. 301.

7. *Geuens Jean-Pierre*. *The Digital World Picture // Film Quarterly*, 55(4) (2002). P. 1–30.

8. Этим термином я обязан Эрве Жуберу-Лоренсену, который использовал его для того, чтобы разграничить философию Бергсона и бергсонизм, популяризацию его взглядов.

9. *Rohmer Eric*. *The Taste for Beauty*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 40–53.

10. *Bazin Andre*. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967. P. 24.

11. *Daney Serge*. *Andre Bazin // Cahiers Critique*. Paris: Cahiers du cinéma, 1986. P. 174. Первая публикация 19 августа 1983.

12. *Bazin Andre*. *The Ontology of the Photographic Image // What is Cinema?* P. 14.

13. Рецензия Базена на «За бортом по своей воле» Алена Бомбара // «Radio, cinema, television», no. 275 (April 24, 1955).

14. Эрве Жубер-Лоренсен (Herve Joubert-Laurencin) в лекции «Гробница Андре Базена» («Le Tombe au d'Andre Bazin»), прочитанной в Каене, Франция, в мае 1998 года.

Dudley Andrew. *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*. *Blackwell Manifestos series*. 2010. © Wiley-Blackwell Ltd, 2010.

Перевод с английского **Инны Кушнareвой**