

ТАТЬЯНА ПОСТНИКОВА



Аспирантка кафедры философской антропологии и комплексного изучения человека философского факультета МГУ им. М.В.Ломоносова.

Постоянный автор альманаха.

E-mail: troposfera@yandex.ru

АНТРОПОЛОГИЯ КИНО: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ И НАБЛЮДАТЕЛЬ

Описывая сущность киноискусства, теоретики обычно ссылаются на видимый характер кинореальности. Кинематограф относится к визуальному искусству, поэтому так много исследований по восприятию *видимой* природы кино. Да, кино мы действительно воспринимаем большей частью зрительно, и исследования в этой области важны, но позволим себе сместить акцент философского исследования кино.

Визуальные исследования кинофильма предлагают сосредоточиться на видимом¹. М.Б.Ямпольский пишет о феноменологическом анализе кино: «...мир кино прежде всего состоит из видимых вещей и тел, которые раскрывают свой смысл в непосредственном созерцании»². Что с того, что мы видим объект? «Видеть – значит проникать в мир существ, которые *показывают себя*, и они были бы не в состоянии себя показать, если бы были не в состоянии прятаться друг за другом или же за мной»³.

¹ Проблема видимого рассмотрена в зарубежной литературе: *Арихейт Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974; *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988; *Грегори Р.Л.* Разумный глаз: Как мы узнаем то, что нам не дано в ощущениях. М.: УРСС, 2003; *Малви, Лаура.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000; *Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое / Пер. с фр. О.Н.Шпарага. Минск: Логвинов, 2006; *Epstein, Jean.* On Certain Characteristics of Photogenie // French Film Theory and Criticism. A history / Anthology, 1907–1939 / Ed. Abel, R. Princeton University Press, 1988; а также в отечественных исследованиях: *Лавлинский С.Л.* О двух стратегиях художественной репрезентации зримости [http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html]; *Петровская Е.В.* Глазные забавы: Ст. по искусству. М.: Ad Marginem, 1997; *Подорога В.* Навязчивость взгляда: М.Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999; *Протопопова И.* Зрение и «иное» (или визуальная структура субъективности) / Выступление на семинаре РАШ 17 декабря 2004 г. [http://kogni.narod.ru/zrenie.htm]; *Розин В.М.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. М.: УРСС, 2004; *Ямпольский М.* Наблюдатель: Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000; *Ямпольский М.* О близком: Очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

² *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С.14.

³ *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л.Фокина. СПб.: Наука, 1999. С.103.

Эта цитата выводит нас к проблеме репрезентации⁴ объекта, и, следовательно, реальности в кино. Изображения представляют нам некоторую реальность, репрезентация изображаемого так или иначе намекает на сущность. «Видеть объект – значит либо иметь его на периферии поля зрения и быть в состоянии его зафиксировать, либо действительно отвечать на это воздействие, зафиксировав его. Фиксируя его, я сцепляюсь с ним, но эта “остановка” взгляда есть лишь особая модальность его движения: внутри этого объекта я продолжаю то же наблюдение, что только что скользило по всем объектам, в одном и том же движении я закрываю пейзаж и открываю объект»⁵. Итак, мы фиксируем в восприятии объект, мы наблюдаем за ним, мы вживаемся в него. Характер этой связи – опосредованный через видимое – является однонаправленным. Фильм для нас – экран, и мы отслеживаем, наблюдаем за движением, которое на нем происходит. Такая постановка вопроса влечет за собой два вывода: во-первых, фильм оказывается материальным объектом. Будучи таковым, он (как картина или скульптура) описывается как нечто сделанное, фильм становится артефактом. Это привычное решение проблемы киноискусства: фильм как артефакт анализируется по его видовым качествам: ряду сменяющих друг друга кадров, репрезентации объектов в кадре (различными конфигурациям их репрезентации). С этой точки зрения видимое противопоставляется невидимому как тому, что материально находится за кадром или вне его. Жиль Делез говорит о закадровом пространстве как открытой системе, настаивая на том, что «закупоренность» кадра – лишь кажущаяся, «любое кадрирование обуславливает закадровые явления»⁶. У Делеза видимое и невидимое связаны, будто бы подменяя друг друга, видимое является свидетельством присутствия и обращения к невидимому, видимое есть репрезентация *пока еще не увиденного* (но ожидаемого). Актуальные и виртуальные пространства Делеза пересекаются и замещают друг друга, находясь, в конечном счете, в одном и том же пространстве, виртуальное прячется в складке, ожидающей возможности развернуться.

Фильм как материальное, точнее, искусство, как материальное (так как мы рассматриваем этот частный случай) ограничивается тем, что можно воспринять посредством органов чувств. Однако, разве сущность искусства в материальности? Разве смысл его – в том, чтобы нежить взор? Проблема зримого отсылает нас к исследованиям телесности⁷: и фильм рассматривается как тело – объект, и зритель – тоже тело. В таком смысле философия кино сводится к восприятию тел телами. Наблюдение за объектом (телом) – научная позиция, которая с успехом применяется в исследованиях искусства. Но стоит ли искусство ограничивать наблюдателем, а фильм – наблюдением зрителя за движущимися картинками?

На наш взгляд, сущность искусства еще не постигается тем, какова материальная репрезентация произведения искусства. Сущность искусства – в том, что оно – граница опыта. Искусство воздействует на зрителя, стоящего на границе между тем, что в

⁴ Жижек С. Добро пожаловать в пустыню реального. М., 2002; Allen, Richard. Representation, Illusion and the Cinema // Cinema Journal 32, №2 (Winter 1993); Branigan, Edward. Sound, Epistemology, Film // Film Theory and Philosophy / Ed. Smith Allen, Murray Smith. Oxford: Clarendon Press, 1997. P.95–126; Hall St. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Open University Press, 1997; Art After Modernism: Rethinking Representation / Ed. B.Wallis. N.Y., 1984; Currie, Gregory. The Film Theory That Never Was: A Nervous Manifesto // Film Theory and Philosophy, P.41–59; Ryan, Michael and Kellner, Douglas // The Politics of Representation. The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings / Ed. by Thomas E. Wartenberg, Angela Curran. N.Y.: Blackwell Publishing, 2005. P.213–224.

⁵ Мерло-Понти М. Указ. соч. С.101.

⁶ Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Пер. с фр. Б.Скуратова, под ред. О.Аронсона. М.: Ad Marginem, 2004.

⁷ Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999; Подорога В. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995.

опыте, и тем, что вне опыта. Что дает возможность постижения внеопытного? Не что иное, как воображение. Мы выводим это сейчас (и продолжим разговаривать об этом в заключительной главе) через противопоставление восприятию воображения, как это делает Мерло-Понти: «Чудо реального мира, напротив, состоит в том, что в нем смысл и существование суть одно, и мы видим как основательно он водворен в нем. В воображении, едва я только осознал интенции видения, я уже верю, что увидел. Воображаемое не имеет глубины. Оно не отвечает нашим усилиям изменить точку зрения, оно не поддается нашему наблюдению. Мы никогда не имеем власти над ним. Напротив, в каждом восприятии сама материя обретает смысл и форму»⁸.

Иначе говоря, важна не материальность произведения искусства, а то, что возникает при *воздействии искусства на зрителя*. Что искусство дает зрителю? Понимание того, о чем он и не представлял ранее. Новый смысл. Поэтому мы имеем дерзость заявить, что для искусства важнее не то, что зритель почувствовал, а то, что он вообразил, помыслил. То есть, главное – не то, какая эмоция у тебя появилась, а какой образ возник в сознании.

Но проблема видимой реальности в том, что при ее исследовании ограничиваются лишь материей, воображаемое вообще не упоминается, говорят главным образом о видимом. А образ есть альтернативная видимой реальности. Образ – нематериален. Изображение – материально. Поэтому цель видится в концентрации на проблеме видимого и противопоставлении ее невидимому, дабы перейти от *реальности* к *образу*, от *отображения* к *воображению*. Поэтому все исследования направлены на видимое, и не направлены на мыслимое, т.е. направлены на исследования изображения, картинки, но не на возникновение образа, понятия. Ведь искусство – не видится, а постигается.

Описание стратегии наблюдения начинается с требования воспроизведения реальности. Смысл воспроизведения – в объективации, подведении явления к научным постулатам. Репрезентация есть предъявление. Парадигма наблюдения – научная по сути. И здесь она применяется к искусству. Наша цель: проследить всю стратегию, к чему, по мнению современных исследований она приводит, на каких постулатах держится.

Существуют два объяснения возникновения произведения искусства. Первый путь состоит в апелляции к творческому потенциалу художника, творца, который создает творения по собственному произволу. Конечно, произвол содержит в себе Божественную искру, но современность интерпретирует такой подход без ссылки на божественное вмешательство. Второй путь, по которому идут, пытаясь объяснить возникновение произведения искусства – это воспроизведение данного. То есть, произведение искусства рождается в попытке передать красоту действительного. Мы начнем со второго.

1. Воспроизведение природы

По пути воспроизведения данного в объяснении смысла кинематографа последовали французские исследователи. Их статьи приводит М.Б. Ямпольский в сборнике «Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии». Ранняя кинофеноменология ограничена исследователем временным промежутком с 10 по 30 гг. XX века, то есть вскоре после первого сеанса братьев Люмьер⁹.

⁸ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л.Фокина. – СПб.: Наука, 1999. С.415.

⁹ Гармс Р. Философия фильма. Л., 1927; Деллюк Л. Фотогения кино. М., 1924; Егизаров Р., Трояновский А. Изучение кинозрителя. М.-Л., 1928; Поэтика кино / Сб. ст. под ред. Б.Эйхенбаума. М.: Кинолечать, 1927.

Итак, как рождается искусство? Второй путь, путь реализма, путь невыдуманности состоит в том, чтобы перенести на холст красоты видимого мира. Данный метод – это метод копирования природы. Полагают, что копия природы является смыслом искусства. Шарль Бодлер писал: «Я верю в то, что искусство может быть лишь точным воспроизведением природы»¹⁰. А концепция художника-творца (не копирующего природу, по создающего произведение по собственному произволу) уступила другой. Выступления Микеланджело против точной, механической фиксации реальности все же, затерялись среди наступления более актуальной (в XIX в.) парадигмы подражания природе, в которой «точнейшая научная фиксация внешнего облика природы выступает в качестве одной из задач художественного творчества»¹¹. Таким образом, научная парадигма заявила свое главенство в искусстве. Смею предположить, что корень апелляции к воспроизведению – в высказывании Якоба Беме: «внешний аспект мира есть проявление божественной мысли»¹². Таким образом, западная традиция искусствоведения, опираясь на теорию отображения божественного в природе¹³, направила киноисследования копировать реальность.

Однако, не обошлось и без споров. При возникновении фотографии ликование по поводу точного запечатления природы на даггерротипе сменилось упреками в огрублении реальности: «точное воспроизведение природы оказывается искажением природной истины, а, следовательно, и ложным чтением природного текста»¹⁴. Poleмика вокруг точного воспроизведения реальности свидетельствует об осуществлении программы наблюдения и копирования: это научное требование достоверности результата, о чем говорит противопоставление истины лжи.

По сути, мнения относительно кино разделились, как и вела к тому вся предшествовавшая художественная практика. В начале 10-х годов XX века одна сторона упрекала кинематограф в механицизме и бездуховности, поверхностности и передаче грубой материи. Другая сторона восхваляла кино за правдивость и передачу «жизни, как она есть». Теория воспроизведения природы в кинематографе представлена мнением, что все, что происходит на экране – это срезы жизни, опыт реализма, перенесенный на экран¹⁵. А смысл киноискусства – в копировании. Искусство товарищи кинокритики связывают скорее с искусственным, нежели с подлинным. Подлинность – в природе, в реальных отношениях между людьми, в простоте. Кинематограф призван быть «машиной, печатающей жизнь». Искусство есть ложь, вымысел. Режиссер Л'Эрбье вменяет кинематографу натуралистический, объективистский взгляд. Для этого, полагает режиссер, нужно уничтожить эстетизм в кинематографе¹⁶.

Против искусства также высказывался режиссер и теоретик кино Луи Деллюк, придумавший теорию фотогении. Фотогеническая правдивость – это антитеатральность, неискусственность, естественность. Он пишет: «Кино – это движение к ликвидации искусства, выходящее за пределы искусства и являющееся жизнью. Впрочем, оно будет чем-то средним между стилизацией и живой реальностью... Кинематограф как живая и естественная красота». Он оказывается перед сложной

¹⁰ Цит. по: Ятпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Киноведческие записки, 1993. С.15.

¹¹ Ятпольский М.Б. Указ. соч. С.10.

¹² Ятпольский М.Б. Указ. соч. С.11.

¹³ Поль Вирильо цитирует слова Эдгара Дега: «нужно избавиться от тирании природы». *Вирильо, Поль*. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. С.34.

¹⁴ Ятпольский М.Б. Указ. соч. С.14.

¹⁵ Ятпольский М.Б. Указ. соч. С.20–24.

¹⁶ Ятпольский М.Б. Указ. соч. С.24.

дилеммой – как осмысливать прекрасное вне рамок искусства – и в результате приходит к выводу о том, что кино позволяет дистиллировать прекрасное из самой реальности. Новое видение, утверждает он, «дается нам только реальностью повседневной жизни», «необходимо ускорить приход жизни на экран», – пишет Деллюк¹⁷, – «Наконец в кинематографе утвердится нагота. Нет ничего фотогеничнее, чем она»¹⁸. Естественность, непридуманность – черты, на которые указывает Деллюк, означают исключение субъективности, изъятие продуктов воображения, сделанности. Искусство – ложь, вымысел с этой точки зрения.

С другой стороны, критики, ратовавшие за то, что кинематограф – это искусство¹⁹, также обращались к реалистичности: кинематограф позволяет создать иллюзию реальности, фиксируя мимолетное, неуловимое, увековечивая красоту природы: «Кино впервые позволяет неограниченное воспроизведение реальных событий... Мир, в котором мы живем, – это движущийся мир, и ни одно статическое искусство не в состоянии адекватно его передать. <...> И чем реалистичней живопись или скульптура, тем очевидней ее ущербность. <...> Самая прекрасная живопись, самая изумительная скульптура – лишь смехотворные карикатуры на реальную жизнь... Сегодня мы впервые получили возможность, хотя и несовершенную, представлять сущность реальности, т.е. движения»²⁰.

Итак, какой вывод следует из двух взглядов на кинематограф: кино как дистилляции прекрасного из реальности и кино как представление сущности реальности? На самом деле, они говорят об одном: сущность кино – в репрезентации реальности. То, что репрезентировано, представлено, обладает объективированным статусом. То есть кино как бы «представляет», воспроизводит то, что есть на самом деле. Эта объективация имеет тенденцию исключения субъекта из сферы репрезентации: в кино представлена реальность как объективность (или стремление к ней), реальность как совокупность объектов наблюдения. Причем, субъект в такой постановке лишается своей субъективности, ограничиваясь функцией наблюдения.

Философский смысл воспроизведения и репрезентации реальности состоит в том, что реальность «изымается» из собственной сферы и выставляется напоказ. Репрезентация реальности ведет к «гиперизации» самой реальности, подчеркивании в ней определенных, «объективных» черт. Причем репрезентированная реальность выдается при такой точке зрения за настоящую реальность, хотя является таковой она только с позиции наблюдателя. Причем, как реальности вменяют предстать «необработанной», так и наблюдатель также должен воспроизводить лишь «чистую» функцию наблюдения, т.е. ни о какой интерпретационной позиции здесь не может быть и речи.

Таким образом, проблема репрезентации реальности есть отражение исторического контекста, который сопутствовал возникновению и развитию кинематографа: мы говорим о технологичности и объективности, о том, что кино «металось» между искусством и наукой.

Теория репрезентации реальности редуцирует кино к копированию реальности на пленку. Что происходит с позиции миметизма с субъектом? Получая удовольствие

¹⁷ Ямпольский М.Б. Указ. соч. С.43–44.

¹⁸ Ямпольский М.Б. Указ. соч. С.51.

¹⁹ Как пишет А.Дерябин, философ-неокантианец Хуго Мюнстерберг не стал напрямую отвечать на вопрос, является кино искусством, однако в 1916 году в вышедшей книге Мюнстерберг выстроил первую систематическую теорию кино (*Munsterberg Hugo. The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916. N.Y., 1970.*) в: Мюнстерберг Х., Дерябин А. Фотопись: Психологическое исследование. Главы из книги // Киноведческие записки. 2000. №48.

²⁰ Ямпольский М.Б. Указ. соч. С.31.

от наблюдения за природой в кинозале, зритель теряет сущность живого человека, естественно проживающего свою жизнь, и оказывается в роли наблюдателя за происходящим. Мы «должны позволить человеку пережить само наполненное смыслом существование природы в великих моментах бытия, касающихся нас»²¹. Что означает это, безусловно, важное для нас высказывание? То, что человек не может оценивать реальность, поскольку есть более совершенное, чем человеческое восприятие, средство. Это высказывание – одно из свидетельств невозможности субъекта быть экспертом по реальности, поскольку его мнение, в силу человеческого, может стать ошибочным. Это высказывание утверждает невозможности реальности быть познанной человеком. В познании всегда что-то мешает: необходимо избавляться от субъективности, психологической или эстетической детерминации.

Однако исследование природы человеком закрывает путь к жизни. Человек, приходящий в кино посмотреть «на жизнь», видит лишь копию жизни, но не саму ее. Копия жизни, которой теперь целиком принадлежит жизнь – помещена в киноаппарат и абстрагирована. Помещая жизнь в лабораторные условия, исследователь, конечно, может увидеть сущность каких-то процессов: движения, течения времени и т.п. Но жизнь, приобретая характеристики вещиности и очищаясь от ненужных оснований восприятия, перестает быть значимой и необходимой. Наблюдение за реальностью делает ее чуждой человеку.

2. «Киноглаз» – рентгеноглаз

Итак, это был первый шаг – репрезентативность. Теперь обратимся к концепции наблюдения. Рассмотрим кинотеорию режиссера Дзиги Вертова²².

Дзига Вертов, как и многие художественные деятели, был увлечен пафосом построения коммунистического общества. Он писал пламенные манифесты, изобличал буржуазное искусство и стиль жизни на доступном ему киноязыке, обращаясь к прогрессу, мировой революции, классу пролетариата. В 1922 году в печати вышел манифест Дзиги Вертова «Мы»²³, которым он призывал отказаться от вычурности, надуманности, пошлости сценарных фильмов, предлагал обратиться к тому, что ему казалось в то время самым жизнеспособным – машине. Машина отличается от человека скоростью, силой, мощью. Так, в годы после Революции, Вертов связывал человека с буржуазным строем, а машину – с коммунистическим светлым будущим. Тогда же формируется его кинотеория. Манифест выступал против «кинематографа»: «буржуазные» фильмы – это фильмы об искусственном, ненастоящем, придуманном. Литературные страсти вызывают в людях лишь мелкие «страстишки». Выдуманная, ненастоящая кинореальность действует на людей. И здесь, поддерживаемый идеологическим пафосом, Вертов заключает, что нового человека может сделать лишь новый кинематограф, призывает ускорить смерть киноискусства, протестует против смешения искусств, против примесей музыки, театра, литературы. Манифест провозглашает эстетику нового человека, связанного с машинерией и технологизацией. Эта технологизация, индустрия, требует, конечно, не сентиментального гражданина, а труженика доменной печи: «Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться

²¹ Яттольский М.Б. Указ. соч. С.37.

²² Вертов, Дзига (псевдоним, настоящие имя Денис Аркадьевич Кауфман, 1896–1954) – советский кинорежиссёр. Один из основателей и теоретиков документального кино. Фильмы: «Годовщина революции» (1918), «Кино-Правда» (1922–1925, киножурнал), «Кино-Глаз» (1924), «Человек с киноаппаратом» (1929).

²³ Вертов, Дзига. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.

с машиной»²⁴. «Наш путь – от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку»²⁵.

Дзига Вертов формирует новую группу – «киноки»²⁶. Киноки – это наблюдатели. Цель их – наблюдать за жизнью во всех ее проявлениях и, желательно, улавливая сущность этих проявлений. Движение «киночества» восхищено техническими новшествами, восхищено киноаппаратом – аппаратом, который по своим свойствам преодолевает несовершенства человеческого глаза. Киночество – это искусство организации единого целого, когда свойства материала учтены. Ритм художественного пространства сочетается с ритмом самой вещи: «Материалом – элементами искусства движения – являются интервалы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению»²⁷. Поэзия техники раскрывается ими в указываемом направлении: «Кино есть также искусство вымысла движений вещей в пространстве, отвечающих требованиям науки, воплощение мечты изобретателя, будь то ученый, художник, инженер или плотник, осуществление киночеством неосуществимого в жизни»²⁸.

Наблюдая за жизнью, киноки застают ее «врасплох». Эстетика «жизни врасплох» проявляется в том, что представляется ненужной сценарная предварительная работа, поскольку перекроенная сценарием жизнь не похожа на жизнь настоящую, на *правду*. Коммунистический посыл киноков направлен на поиск этой правды в бытовой, реальной действительности трудящихся, что и было реализовано в фильме «Киноглаз». Эта правда наблюдается с помощью новой концепции киносъемки, в которой на главном месте не режиссер-сценарист, а киноаппарат, могущий увеличивать, уменьшать, подлезать, убыстрять, который работает вместо человеческого глаза²⁹. В фильме утверждается «Использование киноаппарата, как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство»³⁰.

Вертов разворачивает теорию киноглаза³¹: фильм не должен быть подчинен разрозненному восприятию зрителя, взгляд зрителя выхватывает только «обрывки» пространства, а потом сопоставляет их, нужно заставить насильственно перебрашивать глаз на необходимые детали. Теперь киноаппарат «таскает»³² глаза зрителя.

В фильме «Киноглаз» нет актеров, все действующие лица просто живут и просто делают свое дело. Это бессценарное кино (есть только «схема наступления киноаппаратов» и приблизительный список действующих лиц). Все пошли в жизнь. Она становится местом действия, действующие лица берутся из жизни, а смысл кино – тоже жизнь, сама жизнь. Цель киноков – организация подлинной жизни³³. Киноглаз

²⁴ Вертов Д. Указ. соч. С.46.

²⁵ Вертов Д. Указ. соч. С.47.

²⁶ От «кино» и «око».

²⁷ Вертов Д. Указ. соч. С.48. (разрядка Вертова)

²⁸ Вертов Д. Указ. соч. С.49. (разрядка Вертова)

²⁹ «"Киноглаз" как возможность сделать невидимое видимым, неясное – ясным, скрытое – явным, замаскированное – открытым, игру – неигрой, неправду – правдой». Вертов Д. Указ. соч. С.75.

³⁰ Вертов Д. Указ. соч. С.53.

³¹ «Я киноглаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам... Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего беру голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека». Вертов Д. Указ. соч. С.55.

³² Вертов Д. Указ. соч. С.54.

³³ О фильме «Киноглаз»: «Путем сопоставлений разных мест земного шара, разных кусков жизни постепенно исследуется видимый мир. Каждая очередная серия прибавляет ясность в понимании действительности». Вертов Д. Указ. соч. С.72.

(в отличие от глаза человеческого), проникает в самую суть вещей. Его призвание – быть *рентгеноглазом*³⁴. В общем, насильственно показывать жизнь с разных точек. Проникать везде и всюду.

Итак, Вертов предлагает не человека, а машину – отчего? Оттого, что человек сентиментален, чувствителен. Человек ошибается, страдает, болеет. В нем нет точности. Потворствуя научным теориям, Вертов воспылил любовью к электричеству. Он предлагает поставить на место человека автомат, робота. Электрический человек – это утверждение нечеловеческого. Но все это – лишь прокоммунистические послы, ограниченные теоретическими заметками. То, что в действительности было реализовано Вертовым, так это концепция «киноглаза», застающего жизнь «врасплох». Врасплох – значит, жизнь естественную, настоящую, «без прикрас», осуществляемых в кино средствами сценария и режиссуры. Вертов предлагает зрителям настоящую жизнь, безыскусную, т.е. без искусства. Но: репрезентируя жизнь на киноэкране – что он делает с ней самой? В чем смысл репрезентации? Репрезентация есть замещение всего невидимого некоторой ограниченной видимой частью. Проблема в том, что, наблюдая репрезентацию, мы и делаем выводы только о репрезентации. Но это – лишь видимая часть того, что *не видно!* Однако лишь в *видимом* мы можем удостовериться, лишь видимое мы обозначаем как факт. Остальное – то, что за рамками видимого – мы не можем привлечь к рассмотрению. Все попытки анализа вне доказанных (в основном, статистически) фактов терпят крах, поскольку не соблюдается научная методология. Так вот, в попытке соблюсти научную методологию, концепции, подобные вертовской, замещают сущность (явления и т.д.) ее репрезентацией и описывают ее по параметрам замещающей репрезентации.

Продолжая тему объективности и достоверности, вспомним слова Вертова о роботе, т.е. электрическом человеке. Поскольку настоящий человек – человек-ошибка³⁵, постольку от всего человеческого (психологического) нужно избавляться (так как эмоции непрогрессивны). Почему киноаппарат совершеннее человеческого глаза? Потому, например, что глаз детерминирован физиологией – глаза человека могут устать, заболеть, могут смотреть *не туда, куда нужно*, в это время «промаргивая свое счастье». Глаза (подчиняясь субъективным, индивидуальным качествам) могут не видеть жизни, имеет в виду Вертов. Глаза могут быть обращены в другую сторону, в то время как в нужной стороне будет совершаться что-то важное. Субъективный фактор, как недостаток человека, изымается Вертовым из концепции наблюдения. Нельзя наблюдать субъективно! Поэтому вместо человеческого глаза предложен глаз механический, киноглаз, регистрирующий события *независимо* от человека. Проблема человека в том, что он всегда заинтересован чем-то своим, собственным, каким-то конкретным срезом бытия. В отличие от человека, у киноаппарата *нет* своего интереса, поэтому он способен регистрировать достоверно. Киноаппарат независим от точки зрения, утверждает Вертов. Эта незаинтересованность определяет киноглаз не только как механического, но и как независимого наблюдателя. Наблюдение, исключая конкретную точку зрения, по Вертову, открывает путь к объективности. Киноглаз становится независимым экспертом по реальности.

³⁴ «Киноглаз» понимается как то, «чего не видит глаз», как киноанализ, как микроскоп и телескоп времени, как «жизнь врасплох», как рентгеноглаз. Все ради киноправды и жизни врасплох, см.: Вертов Д. Указ. соч. С.75.

³⁵ См.: Кожев, Александр. Идея смерти в философии Гегеля / Пер. с фр. И.Фомина. М.: Логос, Прогресс-Традиция, 1998.

Но почему он эксперт? Отчего отнято это право у человека? Киноглаз, точнее, рентгеноглаз, может проникнуть везде, что недоступно человеку, это верно. Но что же происходит, когда *рентгеноглаз* проникает в сущность реальности? На вопрос отвечает Вальтер Беньямин: «На съемочной площадке кинотехника настолько глубоко вторгается в действительность»³⁶, что наблюдение превращается во вторжение. Вторжение означает обнаружение инородного элемента в субстанции. Забегая вперед, скажем, что вторгаются в реальность фильмы или документальная съемка *медийного* характера – башни-близнецы, война в Ираке, съемка повешения Саддама Хусейна. Медиа вторгается в реальность, искусство же принадлежит иной реальности, оно как бы и *не здесь* – сверх-реальность, противоположная гиперреальности: «В процессе воспроизведения реальность и (вос)производимые образы начинают конструировать новую *реальность*, которая в качестве таковой и принимается. Иначе говоря, «реальность сама по себе гиперреалистична»³⁷.

3. Незаинтересованный зритель

Концепция «незаинтересованного зрителя» была предложена в феноменологической философии Гуссерлем в «Картезианских размышлениях». Цитирую фрагмент из Размышления II: «Сложившуюся ситуацию можно описать и так: если мы назовем Я, погруженное в *мир* при естественной установке, – в опытном познании или каким-либо иным образом, – *заинтересованным* в мире, то измененная и постоянно удерживаемая феноменологическая установка состоит в расщеплении Я, при котором над наивно заинтересованным Я утверждается феноменологическое как *незаинтересованный зритель*. Само такое обстояние дел доступно тогда благодаря новой рефлексии, которая, будучи трансцендентальной, снова требует занятия именно этой позиции *незаинтересованного* наблюдения – с единственным остающимся для него интересом: видеть и адекватно описывать... Дело, конечно, состоит в том, чтобы придерживаться абсолютной *беспредвзятости* этого описания и соблюсти тем самым установленный выше принцип чистой очевидности»³⁸.

Таким образом, Гуссерлю нужен чистый, трансцендентальный опыт, который возможен, по его мнению, в трансцендентально-феноменологической установке, противоположной установке естественной. Чистый опыт, полагает Гуссерль, совершается вдали от психологических качеств, потому-то он и говорит о *незаинтересованном зрителе*. Видеть и адекватно описывать, по Гуссерлю, я могу только с незаинтересованной позиции. Так я реализую чистый опыт. Но что, все же, происходит при незаинтересованной позиции? Может быть, я смогу увидеть феномены действительности, только какой мне будет в них смысл, кроме того, как подвизаться на работу в архивный отдел и описать и пересчитать все феномены мира, снабдив их биркой, чтобы идентифицировать в дальнейшем!

Что такое незаинтересованность? Это означает, что тебя, как субъекта познания, данное событие или явление не затрагивает, ты не вырабатываешь к нему отношения. Если не выработано отношение – то явления для тебя как бы не существует. Случись каким-то изменениям с данным явлением – ты их и не заметишь, настолько ты будешь в этом незаинтересован, настолько это явление будет на горизонте (это феноме-

³⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. под ред. Ю.А.Здорового. М.: Медиум, 1996. С.47.

³⁷ Уиллок, Дэвид Э. Реальность как предмет переговоров: хаотические аттракторы нашего понимания // Массовая культура: современные западные исследования / Пер. с англ. Отв. ред. и предисл. В.В.Зверевой. Послел. В.А.Подороги. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. С.31.

³⁸ Гуссерль Э. Картезианские размышления / Науч. ред. Я.А.Слинин. СПб.: Наука, 1998. С.99–101.

нологическое понятие я использую не в гуссерлевском ключе, а в его собственном смысле – когда что-то очень, очень далеко). Если ты незаинтересован, то люди тебе кажутся куклами (как у Декарта или, позднее, у Мерло-Понти). Что я конкретно хочу сказать? То, что событие или явление лишь тогда имеет для нас смысл, когда оно непосредственно нас, субъектов, касается. К сожалению, постигать феномены в чистом трансцендентально-феноменологическом опыте – все равно, что думать, что интегралы бегают по улицам.

Почему Гуссерль выводит позицию «чистого», незаинтересованного наблюдения? Потому что он исследует сознание как *сознание-о*: «интенциональность» означает здесь не что иное, как это всеобщее основное свойство сознания – быть сознанием *о* чем-то, в качестве *cogito* нести в себе свое *cogitatum*»³⁹. Гуссерль переносит внимание с его *cogito* на поток *cogitationes*. Что важно для нас в этой цитате? То, что позиции наблюдателя не было бы вообще, если бы феномены наблюдения отсутствовали бы. Следовательно, наблюдать всегда что-то придется. Следовательно, поскольку сознание привязано к феноменам, оно интенционально и непусто. «*О-чем-то*вость» сознания говорит о том, что в нем все время присутствует что-то, и в этом как раз есть повод понаблюдать и исследовать. С точки зрения Гуссерля, сознание не может пустовать, т.е. субъект не может думать ни о чем. У него не может быть пустоты мыслей, нехватки мыслей. Отчего так? Возможно, оттого, что эта научная позиция, которую «исповедует» Гуссерль требует непустоты, наблюдаемости, ведь пустоту и неонтизацию мысли невозможно посчитать, определить и проч.

Пустота помыслов никак не может быть постигнута. Пустота вообще непостижима... Пустота, пауза сознания... «Ни о чем» – ведь это ненаучно... Но искусство именно ни о чем... Так как невозможно объяснить словами то, к чему нам дано лишь случайно прикоснуться. Искусство – это прорыв к трансцендентному, время которого прошло?

Гуссерль следует картезианской идее о том, что основание бытия – в трансцендентальной субъективности. Он говорит о трансцендентальном его философиствующего. Трансценденция сменилась на трансцендентальность. Задача Гуссерля: теперь трансцендентальность нужно реабилитировать в научном плане, вывести из конкретности, дабы достроить до универсальности. Поэтому он берет «незаинтересованность». С трансцендентальным субъектом мы остаемся в рамках *этого* мира, у нас нет альтернативной реальности (трансцендентной), мы вынуждены лишь довольствоваться дихотомией внешнего / внутреннего.

Вот, что думает на эту тему Мерло-Понти: «...мы еще не до конца исчерпали смысл вещи, определив ее как коррелят нашего тела и нашей жизни... Тело само по себе, тело, пребывающее в состоянии покоя, является лишь аморфной массой, и мы воспринимаем его как определенное и идентифицируемое бытие только тогда, когда оно движется к вещи, в той мере, в какой оно интенционально проецируется вовне, и даже это восприятие будет получено лишь краем глаза и окраинами сознания, центр которого занят вещью и миром. Невозможно, говорили мы, постигнуть воспринимаемую вещь вне того, кто ее воспринимает. <...> Но ведь вещь игнорирует нас, она покоится в себе. Мы увидим это, если оставим наши дела и направим на нее метафизическое и незаинтересованное внимание. Она предстанет тогда враждебной и чуждой, перестанет быть нашим собеседником, становится непреклонно молчаливым Иным, Собою, ускользает от нас, как ускользает сокровенность чужого сознания»⁴⁰.

³⁹ Гуссерль Э. Указ. соч. С.96.

⁴⁰ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л.Фокина. СПб.: Наука, 1999. С.413.

4. «Машина зрения»

Попробуем проследить завершение концепции наблюдения в современном мире. Эту попытку предпринимает Поль Вирильо в книге «Машина зрения».

Он пишет: «Рассматриваемая в качестве неопровержимого доказательства существования объективного мира, моментальная фотография в действительности была провозвестником его грядущего разрушения.

Этот сдвиг засвеченной материи, сводящей эффект реальности к величине промежутка освещенности, обретет научное объяснение у Эйнштейна в его «теории точки зрения», которая послужила зародышем теории относительности и на долгое время лишила всяких предпосылок внешние доказательства уникальной длительности как ясного принципа упорядочивания событий (Башляр), *мышление бытия и единственности мира*, присущее прежней философии сознания»⁴¹.

Жиль Делез рассматривал интервал, «какое-угодно-мгновение» в качестве смены научной парадигмы. Он описывал легитимность любого интервала, репрезентированного в кинофильме, сущность которого характеризуется движением. Интервал – то есть любой кусок реальности, как он представлен в кадре, можно рассмотреть как реальность. Кадр – это актуальное, по Делезу, и она немислима без связей-нитей, которые ведут к виртуальным реальностям, в скрытом виде присутствующим в актуальном⁴². Таким образом, с этой точки зрения мы можем описывать *любой* момент как момент, репрезентирующий реальность. Любой момент будет представлять ее полноправно, нельзя ничего скрыть от взгляда наблюдателя. Наблюдение же – тотально, оно есть способ удостоверения в этой реальности, ее экспертиза. Поскольку любой момент репрезентирует реальность, то можно представить ситуацию, в которой «эксперт» рассмотрит реальность с непредвзятой (беспредрассудочной!) позиции. Методология рассмотрения реальности при этом – телесность, медицинское освоение объекта. Реальность предстает перед нами как тело, тело больного. А больное тело полагается без сознания (т.е. либо сознает – либо болеет). Больную реальность эксперт и интерпретирует (хотя ему кажется, что нет интерпретации, есть «чистота» опыта), выделяя некоторые свидетельства. Подход Делеза к кино не напоминает кино, но напоминает телевидение и газетную нарезку из желтой прессы: событие берется в нужном ракурсе (ведь ракурсов всегда несколько) и описывается с подчеркиванием необходимых интерпретатору деталей.

«Киноглаз» Вертова находит свое завершение в абсолютно непредвзятом отношении к реальности независимого наблюдателя: «возможность *зрения без взгляда*, когда видеокамера повинуетя компьютеру, а компьютер дает уже не телезрителю, а машине способность анализировать окружающую среду, автоматически интерпретировать события»⁴³. В этой цитате Вирильо описывает автоматическое восприятие, которое замещает восприятие естественное. Отчего есть предпосылки возникновения автоматического восприятия? Оттого, что, как мы уже писали ранее, человеческое восприятие ненадежно, из-за ненадежности его и возникает концепция Гуссерля, порывающая с условиями естественного восприятия. «Психологический» человек естественного восприятия подменяет то, что в действительности есть тем, что ему кажется – тем, на что указывают ему условия *его* восприятия. Следуя за мыслью Гуссерля, мы рискуем предположить, что *такому* сознанию нельзя доверять в интерпретации феноменального мира. Вот так человек постепенно оказывается

⁴¹ Вирильо, Поль. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. С.43–44.

⁴² См. Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Науч. ред. и вступ. ст. О.Аронсон; пер. с фр. Б.Скурагова. М.: Ad Marginem, 2004. С.40–60.

⁴³ Вирильо П. Указ. соч. С.106.

без права экспертизы реальности: экспертизу проводят машины наблюдения. Машины наблюдения представляют тот островок объективности в бушующем мире необъективного человека с кажимостями в сознании. Наука неприемлет кажимости.

Следующий шаг, который предпринимает Вирильо – он говорит об эре парадоксальной логики образа: «*Логический парадокс* заключается в том, что изображение в реальном времени первенствует над изображаемой вещью, время приобретает перевес над реальным пространством. Виртуальность приобретает первенство над актуальностью и тем самым ниспровергает само понятие реальности. С этим-то и связан кризис традиционной публичной репрезентации (графической, а также фотографической, кинематографической и т.д.), которую оттесняет презентация, *парадоксальная презентация*, удаленное телеприсутствие вещи или живого существа, подменяющее собою их существование здесь и сейчас.

Это, в конечном счете, и есть «высокая четкость», высокое разрешение – не столько изображения (фотографического или телевизионного), сколько самой реальности.

В самом деле, с установлением парадоксальной логики окончательно *разрешается* не что иное, как реальность присутствия вещи в *реальном времени*, тогда как в предшествующую эру диалектической логики на фотопластинках, фото- и киноплёнках неизменно запечатлевалось присутствие в прерванном времени, то есть присутствие прошлого»⁴⁴.

Вывод. Удаление человека, замена его техникой – вот вывод концепции наблюдения, вот следствие научных поисков чистоты в реальности и искусстве.

М.Б. Ямпольский исследует раннюю кинофеноменологию – работы Эпштейна, Деллюка и других, которые размышляют в начале XX века о кинематографе с точки зрения отражения им реальности. Радость этих теоретиков связана с восхищением тем фактом, что реальность в кинематографе отражается новыми средствами, наиболее приближенными (из всех искусств в процессе движения истории) к ее репрезентации. Теперь, надеются они, реальность не будет извращаться так, как это имело место в живописи – под воздействием субъективности художника. Живопись неточно передавала реальность, и кино предстоит восполнить это «навязчивое стремление к реальности»⁴⁵. Искусство будет максимально приближено к реальности, к *жизни-как-она-есть*. Киноаппарат все дальше уводит от субъективности человека, режиссера, автора. Камера не ошибается, имеет в виду Базен, а перед ним – Вертов, с констатацией волшебного киноглаза, который видит даже то, чего не может увидеть человек. Итак, феноменальная сторона вещей позволяет существовать наблюдателю, но человек как таковой из этой сферы изымается. Человек уже не может быть экспертом по вопросам реальности – субъективность мешает. На его место встает киноглаз. Поль Вирильо рисует неутешительную для человека парадигму развития

⁴⁴ Вирильо П. Указ. соч. С. 114.

⁴⁵ Кинокритик Андре Базен пишет: «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. 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». Базен А. Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? / Сб. ст. под ред. И.Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. С.42. См. также: Жильсон Э. Живопись и реальность / Пер. с фр. М.: Росспэн, 2004.

функции зрения: зрение переключается из человеческой субъективности вовне, – машина более объективно будет отслеживать и репрезентировать реальность.

Понятно, что через орган зрения мы получаем большую часть информации. Это Жан Эпштейн, медик по первому образованию, развратил французское киноведение экскурсом в функцию органа зрения, исследованию сетчатки и т.д. Что такое зрение? Зрение – это «считывание» информации, т.е. чисто техническая вещь, к природе фильма не имеющая отношения.

Итак, что сделала феноменология с кинематографом? Она ограничила его область видимого, киноэкраном, наделила способностью «показывать» реальность. Но реальность ли то, что нам показывают? Если вновь обратиться к тому, что киноглаз показывает то, что скрывается от обыденного взгляда человека – что это? Гиперреальность. То, что больше самой реальности. То, что достоверно более, чем рассказ очевидца, чем статья в газете. Гиперреальны кадры разрушенных 11 сентября 2001 года башен-близнецов в Нью-Йорке, или убивающих друг друга солдат в Ираке. Реальность больше себя самой, так как зритель не должен был этого видеть. И поэтому феноменологический кинематограф есть кинематограф копировального аппарата⁴⁶. Скопированная на пленку реальность...⁴⁷

⁴⁶ *Eco U. Fakes and Forgeries // Eco U. The limits of interpretation. Indiana University Press, 1990; Ginsburg C. Clues: Morelli, Freud and Sherlock Holmes // Sign of Three (ed. By U.Eco and Th.A.Sebeok). Indiana University Press, 1983.*

⁴⁷ См. ст. М.Хайдеггера «Вопрос о технике» и «Наука и осмысление» в: *Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. и сост. В.В.Бибихин. М.: Республика, 1993.*