

АРОНСОН Олег Владимирович / Oleg ARONSON

| Кинематографический текст и тексты о кино |

АРОНСОН Олег Владимирович / Oleg ARONSON

Россия, Москва.

Институт философии РАН, сектор эстетики.
Старший научный сотрудник, кандидат философских наук.

Russia, Moscow.

Institute of Philosophy Russian Academy of Sciences.
Department of Aesthetics, Senior Research Fellow, Ph.D.aesthetica@iph.ras.ru

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ТЕКСТЫ О КИНО

В тексте анализируется соотношение понимания «кинематографического текста» с множеством, именуемым «тексты о кино» и составляющим важную часть современной кинематографической образности. Отмечается значение соотношения образа и текста для современной кинотеории. Критическому осмыслению подвергаются термины «текст», «реальность», «деконструкция». Особое внимание уделяется пониманию «текстуры», используемому Жаком Деррида для анализа текста, и ее связи с аффективной составляющей кино.

Ключевые слова: кинематографический текст, текст, реальность, деконструкция, архиписимо, текстура, аффект

Cinema-Text and Texts about Films

This text was presented as a report at the XL International Philological Conference, session 'Kino-text', St.Petersburg, March 16-18, 2011.

The terms 'kino-text' and 'texts about kino' are analyzed and the meaning of these terms in regard to contemporary film theory is discussed. Terms such as "reality", "deconstruction", and "affect" are also criticized. Special attention is paid to the idea of 'texture' (J. Derrida) and the emotional meaning of cinematic work.

Key words: cinema-text, reality, deconstruction, texture, affect

Я попытаюсь предложить свой вариант понимания кинематографического текста и то, в каких отношениях он находится с многочисленными текстами о кино. Сначала мы посмотрим знаменитый фрагмент из фильма Франсуа Трюффо «Американская ночь». Это самое начало картины. Периодически я буду возвращаться к этому фрагменту в своем выступлении. В этом фрагменте, мне кажется, нащупана некоторая связь между кинематографическим текстом и тем, как он выходит за свои рамки и как мы можем интерпретировать кинематографический текст в том числе и как текст о кино.



Фрагмент 1. http://youtu.be/IVX_b3Tm5ps

Такие сцены, как та, что открывает фильм Трюффо, в кино принято рассматривать как «фильм в фильме». Есть даже традиция рассматривать структуру «фильм в фильме» как особый прием. Этот прием хорошо описан и к нему часто обращаются исследователи, предлагая различные его интерпретации как в отношении отдельных фильмов, так и всего кинематографа в целом. В целом, можно говорить об этом приеме как об особой рефлексивной конструкции: кинематограф, задумывающийся над своими выразительными средствами, осмысляющий свой собственный язык. Меня же в данном случае будет интересовать не способ работы режиссера с приемом «фильм в фильме» и не некое новое качество самого этого приема. Более того я вообще хочу отказаться видеть в данном эпизоде «фильм в фильме». Дело в том, что эта риторическая конструкция отсылает нас к проблеме языка кино, но если мы хотим попытаться ухватить понимание кинематографического текста, то такого рода конструкции отсылают уже не к внутрифильмической реальности, а позволяют расширить само понимание текста, вывести его за рамки киноизображения. Давайте просто попробуем почувствовать различие, которое вводится Трюффо в этой сцене, — различие между фиксируемой реальностью, в которую мы попадаем в первых кадрах, и комментируемой реальностью, или, так сказать, реальностью, которая построена, сконструирована, технически воссоздана и которая повто-



ARONSON Олег Владимирович / Oleg ARONSON

| Кинематографический текст и тексты о кино |

рятся потом, в самом фильме, еще раз. Это то различие, которое Трюффо нам демонстрирует.

Мой тезис заключается в том, что это неотъемлемая часть того, что мы называем словосочетанием «кинематографический текст». Кинематографический текст — это всегда текст, в котором соприкасаются два плана: план изображаемой реальности и план *недоверия* к изображению. Всегда есть некоторое ощущение технологии, даже если мы казалось бы полностью эмоционально вовлечены в фильм. Этот момент технологии, включенной в изображение, чрезвычайно важен и для того, чтобы мы могли иметь дело с кинематографическим текстом, и — я не побоюсь этого слова — для того, чтобы мы *верили* изображению. Как ни странно. Хичкок когда-то отмечал, что, чтобы поцелуй в кадре был убедительным, он обязательно должен быть сконструированным. Он рассказывал, как снимает поцелуй и насколько неудобно бывает в этот момент актерам, какие неестественные они принимают позы, чтобы в кадре это было похоже на некоторую «реальность». Я сейчас пока оставляю без пояснений этот термин, который сам по себе крайне непросто. И не только когда мы говорим о кино.

Итак, моя задача — каким-то образом объяснить что такое для меня кинематографический текст. Но чтобы это объяснить, я должен невольно отталкиваться от того, как вообще понимался текст, потому что понимание кинематографического текста возникло в 1960-е годы вместе с семиотикой кино и благодаря тому, что разрабатывались определенные концепции текста в литературоведении. Прежде всего, надо сказать, что то, что принято было называть в 1960-е годы текстом, отличается от некоторого «естественного» или «натурального» понимания текста, от того, что мы зачастую называем «текстом» в обыденной жизни. Началось это с известных работ Ролана Барта и Юлии Кристевой. Прежде всего, конечно, с Барта, который вводит понятие «текста-удовольствия» в работах «Удовольствие от текста» и «От произведения к тексту», где он наделяет текст расширенными возможностями отвечать не только за смысл, но и за удовольствие от чтения. Обратим внимание на этот странный режим «удовольствия от чтения». Мы вспомним о нем, когда будем говорить об эффективной стороне кинематографа.

Кристева же вводит взаимодополнительную пару понятий «фенотекст» и «генотекст». И если фенотекст вполне соотносим просто с понятием «текст», то генотекст представляет собой саморазвивающуюся динамическую структуру, отвечающую за порождающий исток самого текста. Это уже не совсем то, что мы привыкли называть текстом, но это именно то, что позволило потом применять слово «текст» к разнообразным культурным объектам. Стали говорить о текстах архитектуры, о текстах культуры в расширительном смысле и в том числе о кино как тексте. Кино как текст соответственно (или кинематографический текст) — это то, что в каком-то смысле противопоставлено языку кино, то есть это некоторая расширительная структура, которая позволяет *не говорить* о языке кино.

А почему о языке кино не надо говорить? Почему возникает такая необходимость в кинематографическом тексте как в том, что устанавливает предел для возможной семиотизации кино? Дело в том, что, пока кино находилось в поисках своего языка, осваивало свои выразительные средства, то и проблема языка

кино была одной из ключевых в теории кино. Это продолжалось примерно вплоть до Второй мировой войны. Между тем, кино практически сразу вступило в определенный конфликт с попытками мыслить его как язык изображений или язык образов. Эту достаточно драматичную ситуацию можно было почувствовать еще в 1920-е годы, когда у кино еще была нехватка некоторых функций: отсутствовал звук, были сложности с передачей цвета, пространства. То есть, кино, как пишет Ю. Тынянов в знаменитой классической работе «Об основах кино», осваивало свой собственный язык в силу бедности выразительных средств. На эту же тему высказывался и Р. Арнхейм: кино как искусство возможно только благодаря тому, что оно черно-белое и незвукое.

Интересный момент мы наблюдаем уже в упомянутой выше работе Тынянова 1927 года. Мне кажется, это момент предвещающий революцию в отношении теории кино вообще, когда Тынянов, полуигриво называя кино «великим немым», тут же сомневается в этом названии, намекая на то, что у кино есть язык, несмотря на то, что оно не говорит. По его мнению, это все равно, что поэзию назвать «великим слепым». И тут же он дает, исходя из своей концепции стихотворного языка, такую интерпретацию кино, которую вполне можно назвать кинотекстовой. Он вводит понятие «тесноты ряда» (сейчас нет возможности останавливаться на этом подробно), которое фактически отсылает к *внеязыковым* единицам кинематографического материала.

И вот когда кино обретает речь, обретает цвет, то у него появляется много критиков. Кино явно что-то теряет, какие-то выразительные возможности. И тем не менее, некоторые теоретики отмечают этот момент как обретение кинематографом самого себя. Это момент, когда все средства становятся доступны. А сегодня даже больше, чем все. Но что это значит «обретение кинематографом самого себя»? Имеется в виду, что пока кино не имело этой возможности полностью отождествиться с видимой реальностью в изображении, оно не выполняло какую-то свою ключевую функцию, которая связана с функцией *обмана*, и которую мы как раз и фиксируем в «Американской ночи» Трюффо.

До этого функция обмана неловко заменялась функцией искусства. Понимание отличия обмана кинематографического от обмана в искусстве становится очевидным, когда возникает, говоря словами Жюль Делёза, «оптико-звуковая ситуация», когда кино, изображение в кино, становится реальной самой реальности и реальность начинает строиться по законам кино. То, что мы сегодня видим на телевидении, в рекламе, это не что иное, как последовательное развитие этого образа. И вот в этот момент мы должны со всей внимательностью отнестись к концепции кинотекста, опирающейся на понимание текста, возникающего внутри семиотики.

Работа в терминах языка кино уже не устраивает. Еще в 1960-е годы появляются сомнения в возможности разложения киноязыка на семантические языковые единицы, кинематографические знаки. Одним из главных сомневающихся можно назвать Пьера Паоло Пазолини, который вводит концепцию поэтического кино, где основным принципом является то, что кино не имеет грамматики, что кино, как он пишет, это «стилистика без грамматики», или — язык самой реальности. То есть язык того, чему в языке всегда было отказано.



АРОНСОН Олег Владимирович / Oleg ARONSON

| Кинематографический текст и тексты о кино |

Слово «реальность» возникает вновь и вновь и пока не объясняется мною. Оно остается подразумеваемым и, похоже, нет возможности определить «реальность» более или менее строго. Все что-то подразумевают под этим словом. И попытки семиотики кино были интересны в том числе тем, что стремились ограничить «реальность» языком. Однако даже один из лидеров семиотики кино Кристиан Метц, в какой-то момент задается вопросом, является ли кино языком и если да, то в каком смысле. Ответ его интересен и является продолжением его сомнений. Он говорит, что если кино и язык, то «не вполне язык». *Не-вполне-язык* — это тот предел, за которым обнаруживает себя возможность говорить о кино как тексте.

И здесь мне интересно обратиться к работам Жака Деррида, который о кино практически ничего не писал, но при этом создал особый способ работы с текстами — деконструкцию. Сам Деррида не раз отмечал, что не уверен в возможностях применения деконструкции к кинематографу. При этом Деррида — страстный поклонник кино, большой его любитель. Однако только в последние годы жизни он дал интервью «Cahiers du cinéma» (которое, кстати, в сокращенном виде было переведено в журнале «Сеанс» под названием «Кино и его призраки»), и написал с Бернаром Стиглером книгу «Эхографии телевидения», которая затрагивает в том числе и многие кинематографические сюжеты. Меня же он интересует как создатель той концепции текста, которая, как мне кажется, удивительным образом подходит для того, чтобы говорить о кинематографе.

В чем идея текста Деррида? Чтобы дать ответ оттолкнемся от его знаменитой фразы, которую постоянно цитируют и, как мне кажется, постоянно неадекватно интерпретируют. «*Il n'y a pas de hors-texte*», что по-русски можно перевести как «нет ничего вне текста». В русском переводе «Грамматологии» переведено: «Никакой внетекстовой реальности не существует». Откуда это вторжение «реальности»? Что это за разделение текстовой и внетекстовой реальности? Действительно, может возникнуть впечатление, что все сводится к текстуализации реальности.

Мне кажется, Деррида говорит совершенно не об этом. Деррида говорит, что текст есть (я сейчас предложу, может быть, свой перевод) текст есть нечто *предельно внешнее*. И дальше на страницах «Грамматологии», посвященных Ж.-Ж. Руссо, он разъясняет, что если мы находимся внутри текста, то мы не должны пользоваться ничем, что находится за его пределами. Это принцип скорее этический, а не методологический и уж тем более не гносеологический. То есть, нельзя пользоваться для анализа текста тем, что находится вне его пределов. Это очень важный запрет, который делает текст не тем, что является фактом какого-то произведения, фактом какого-то языка, но — и здесь важное слово для Деррида — это отсылает нас к тем «текстурам», которые позволяют внутри текста совершать иные движения, нежели те движения его осмысления, которые уже состоялись в рамках культуры, которые дали ему интерпретацию. Что же это за текстуры? Он приводит множество примеров, на которых я не буду сейчас останавливаться, лишь обращусь к тому слову, которое уже употреблялось — «реальность». Проблема реальности (она непосредственно связана с пониманием «текстуры») очень важна для кино. Чем дальше, тем больше, мы убеждаемся в том, что с иллюзией реальности кино ра-

ботает с необходимостью. Даже самый условный кинематограф включает в себя иллюзию реальности. Яснее всего выразился, на мой взгляд, Андре Базен. Он считается тем, кто отстаивал реальность (неподвижную камеру, глубинную перспективу, единый план-эпизод, отсутствие монтажа и т. д.), но позже он все же скажет, что дело не в реальности, а в «obsession» — некоторой завороченности, в захваченности реальностью.

Вот, собственно говоря, обсуждать надо захваченность реальностью кинематографа. То есть реальность является некоторым условием кинотекста. Или, говоря иначе: — это текстуры, связывающие нас с миром повседневности; текстуры, которые не читаемы, пока мы относимся к тексту как к статическому, к тому, что существует только как знаки некоторого языка. И тогда, если мы устанавливаем такое понимание кинотекста, то чем будут в этом случае *тексты о кино*?

Тексты о кино многочисленны. В приведенном фрагменте из фильма Трюффо мы увидели сразу множество текстов о кино. Мы увидели комментарии героев к еще не снятому фильму, мы увидели комментарий режиссера к сцене, которая должна быть абсолютно реалистической. Все это часть текстов о кино. Это тот пласт, который входит в кинематограф, и без которого кинематограф невозможен. То есть это тот «призрак» (слово Деррида), призрачный слой, который не проявляется в настоящем, но, будучи в прошлом, обнаруживает себя только как память настоящего. Он никогда не существует в ситуации «здесь и сейчас», но обнаруживает себя только в режимах памяти. Отсюда столкновение двух подходов к кинематографу, к кинематографическому образу: как к чему-то изображенному, тому, что связано с представлением, с презентацией образа, и к тому, мимо чего зрительский взгляд проскальзывает. Эта комбинация — дубликат реальности — фактически то, что позволяет нам не смотреть кино. *Не смотреть*. И быть захваченным образами совсем другими — образами памяти, в которую включены все возможные тексты о кино.

Эти тексты о кино — не только какие-то критические и теоретические работы. Это лишь одна часть. Тексты о кино начинаются с простого вопроса: «Смотрел ли ты этот фильм? Ну как?». Тексты о кино начинаются с того, с кем мы идем в кино, с выбора партнера для похода в кино. Не случайно, такой теоретик как Кристиан Метц в работе «Воображаемое означающее» полностью сместил акценты в анализе и это, на мой взгляд, было очень важно и принципиально для теории кино. Он перестал задаваться вопросом «Что такое кино?» и поставил совершенно другие вопросы: Что значит ходить в кино? Что значит любить кино? И что значит говорить о кино? Вся эта инфраструктура — она является неотъемлемой частью кинематографического образа. То есть, мы должны различать фильм как некоторый продукт индустрии, некоторую единицу, имеющую свою экономическую составляющую, и материю кино, которая не сводится к фильмам. Более того, фильмы все время сопротивляются тому, чтобы участвовать в этой материи кино, и одновременно они ее наполняют.

Напоследок я обращаюсь к более поздним текстам Деррида, посвященным визуальному, но прежде, чем это сделать, я хочу обратить ваше внимание на один момент. Я уже говорил и вы прекрасно знаете, что Деррида — это автор концепции деконструкции. Есть несколько последователей Деррида во Фран-



АРОНСОН Олег Владимирович / Oleg ARONSON

| Кинематографический текст и тексты о кино |

ции, которые пытаются работать в близкой манере, есть целая школа в Америке, которая делает деконструкцию почти методом, что запрещал сам Деррида. Но я хочу обратить внимание на то, что в этом мире есть объекты, которых деконструкция практически не коснулась. И мне кажется, не случайно. Я могу назвать два таких «вопиющих» примера. С очевидностью, первый — это язык математики, в котором не было никаких деконструктивистских усилий. И второй — это язык современного кинематографа. Именно современного — я подчеркиваю, то есть того кинематографа, который фактически забыл о своих средствах, или — обрел полноту своих средств.

Я считаю, что это не случайно, потому что как материя формализованной математики, так и материя кинематографического текста обладают «естественным» деконструктивным действием. Деконструктивным именно в смысле Деррида. Не в смысле критическом или переворачивания каких-либо смыслов, постоянной иронии, что мы наблюдаем во многих фильмах или рецензиях, но той тихой бессубъектной работы самого текста, которая указывает на умалчиваемые зоны грядущего. Еще не видимого и не известного. Кино, фактически, сочленяет два типа времени, на которые указывает Деррида. Один тип — это время грядущего, мессианистическое время. Это то будущее, которое уже есть в настоящем и которое мы ощущаем, но еще не осознали. Именно оно деконструктивно в отношении исторического времени, которое мы набрасываем на будущее, когда мы любой архив, как он пишет в своем интервью, используем для того же, для чего и власть — чтобы захватить будущее. Это такая временная протенция. Это моменты разрывности, которые кинематограф обнаруживает сам, без усилия авторов фильмов, потому что деконструкция — это не «что», а «кто», как мог бы сказать Деррида. Кто деконструирует? Деконструирует не автор фильма и не автор статьи и не автор деконструкции — у деконструкции нет автора. Деконструирует сам текст. И в этом смысле он становится текстом, когда обретает то, что Деррида называет археписьмом. Это есть обретение археписьма или (раз уж я говорю о сфере грядущего, я скажу по-другому, потому что в этом археписьме звучит что-то архаическое), можно перевести русским словом «пред-писание», чтобы связать это с будущим. Археписьмо приходит из будущего. И те знаки, или не-вполне-знаки, если следовать за термино-

логией подаренной Метцем, которые возникают, называются «следы». Следы отсутствия. Ими наполнен кинематограф. Это именно то, что делает его зоной коллективных желаний, коллективных удовольствий, чаяний, страхов, стремлений. В силу своей технологии кинематограф не ограничивается только визуальным текстом на пленке, некоторым изображением. Кинематограф — это пространство образов, выходящих за пределы пленки и включающих в себя все, что их обслуживает. То, что я условно назвал — тексты о кино. Можно назвать это социальной инфраструктурой.

Здесь я в конце обращаюсь к Тынянову, который пошутил, назвав поэзию «великим слепым». Но когда мы движемся в русле интерпретации кинематографа через понимание текста как абсолютно внешнего у Деррида, то «великим слепым» становится сам кинематограф... Реальность или одержимость реальностью участвуют в этой слепоте. Почему зрительская пассивность, о которой писал В. Беньямин, необходимая для восприятия кинематографического зрелища, участвует в этой слепоте? И что это за слепота? У Деррида есть работа «Воспоминания слепых», посвященная выставке живописных работ с изображением слепых. Там он очень тонко работает с опережающим взглядом ощущением текстуры реальности. Отчасти, это пересекается с тем, что М. Мерло-Понти писал в «Феноменологии восприятия» об активном зрении. Но это и совсем иное. Что здесь важно? Важно, что в какой-то момент мы должны уловить этот «этический» момент связи реальности и текста. Этический я ставлю в кавычки, потому что это не моральное суждение, не моральный закон, это как бы действие — действие без достаточных оснований. В этом пассивном действии восприятия и располагается слепота кино. Деррида говорит, что глаз нужен не только для того, чтобы видеть, и что мы смотрим кино не тем взглядом, который видит. Не тем глазом, который видит. Глаз, помимо того, что видит, обладает еще и другой функцией — *плакать*. И мне кажется, это очень важный момент, потому что слезы, переживания, страсти, аффекты, нуждаются в своем тексте, который всегда не-вполне-культура. Сегодня их текстом является кино. И фильмы, и все тексты вокруг фильмов. Все то, что объединяет нас в аудиторию, обнажая аффективные связи в образах, переживаемых не индивидами, а общностями.

