

## НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ЭСТЕТИКЕ КИНО

### КИНО НЕ КАК ИСКУССТВО<sup>1</sup>

ДАРИНА ПОЛИКАРПОВА

*Дарина Александровна Поликарпова* — магистр свободных искусств и наук, аспирант кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

*E-mail:* darinet2711@mail.ru

Название статьи инверсивно отсылает к известной работе кинотеоретика Р. Арнхейма «Кино как искусство» (“Film as Art”). Автор предпринимает попытку пересмотреть устоявшуюся в теории установку на анализ кино в качестве одного из искусств. Начало этому подходу было положено в ранней французской теории кино (Р. Канудо) и со временем стало для кино основным способом классификации. Автор отмечает, что параллельно с представлением о кино-как-искусстве в теории кино существовала альтернативная позиция, обращающая внимание на свойства кино как оптического аппарата, которые принадлежат кино вне зависимости от того, как их использует тот, кто с ним работает, и сами по себе представляют большой интерес. Рассмотрение кино в качестве искусства приводит к тому, что кино оказывается в своеобразной слепой зоне между автором, которому вменяется полная ответственность за создание, и зрителем, воспринимающим показанное на экране. Философия кино, понятого как искусство, всегда оказывается заинтересованной актом коммуникации между двумя человеческими агентами, выводя

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Критик и зритель в современном кинопространстве», ID в системе PURE 37591623.

за пределы своего внимания кино в его автономии, основанной на собственных перцептивных способностях взаимодействия с миром. Автор приводит примеры фильмов, очевидно не укладывающихся в рамки философии искусства из-за неуловимой режиссерской позиции или недоступности снятого для зрителя. Отказ от понимания кино как искусства, однако, предлагается рассматривать не как принцип для анализа некоторых фильмов, но как предварительную методологическую работу для философии кино в целом. В отношении кино на место философии искусства предлагается поставить эстетику, понятую как философию чувственности, отмечая в ней потенциал для работы с кино в его автономном режиме, основанном на способности испытывать чувственный опыт.

*Ключевые слова:* Кино, философия чувственности, кинематографическая автономия, кинематографическая чувственность, автор, зритель, философия искусства

## FILM AS NOT-ART

***Darina Polikarpova***

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

*E-mail:* darinet2711@mail.ru

The title of the article inverts the title of the well-known work of the early cinema theoretician R. Arnheim «Film as Art». The author makes an attempt to reconsider the approach basic for film-theory which puts the cinema into a context of the «art world». The beginning of this point of view was established in the early French film-theory (R. Canudo) and over time became the main method of classification for cinema. The author notes that in parallel with the idea of cinema-as-art, there was an alternative position in film-theory, which draws its attention to optical cinematic properties which belong to cinema, for its own sake and regardless of how they are used by the person who works with them. Considering cinema as art leads to the fact that cinema is disposed in a kind of blind zone between the author, who is charged with full responsibility for the creation, and the viewer perceiving the screen. The philosophy of cinema understood as art, is always interested in the act of communication between two human agents, taking cinematic autonomy, based on its own perceptual abilities to interact with the world, beyond its attention. The author gives examples of films that obviously do not fit into the framework of the philosophy of art due to the elusive filmmaker's position or inaccessibility of the film for the viewer. The refusal to understand cinema as art, however, is proposed to be considered not as a principle for the analysis of some films,

but as a preliminary methodological work for the philosophy of cinema as a whole. With regard to cinema, it is proposed to replace the philosophy of art with aesthetics, understood as a philosophy of sensibility, emphasizing its potentiality for working with cinema in its autonomous mode, based on the ability to experience sensible forms.

*Key words:* Cinema, philosophy of sensibility, cinematic autonomy, cinematic sensibility, author, viewer, philosophy of art

### **Кино как искусство: между Художником и Зрителем**

Кино стало атрибутироваться как искусство синхронно с первой попыткой о нем поразмышлять. И если Ричотто Канудо по праву называют первым теоретиком кино, то его же нужно назвать и первым человеком, поставившим кино в контекст философии искусства и даже присвоившим ему порядковый номер, закрепившийся на долгие годы.<sup>1</sup> Представление Канудо о специфике кино было основано на идее синтеза: хотя на технико-эстетическом уровне на нее и можно указать («ритмизация света», «движение пластических форм»). Подлинно специфическим в кино является то, насколько умело оно сочетает в себе достижения и свойства предшествующих искусств. Новизна кино, его особость — результат «тотального синтеза» (Kanudo, 1988, 28), зависимого от многочисленных сочетаний пространственно-временных элементов (пластических и ритмических). По мысли Канудо, кино уникально тем, что в нем наконец-то удалось совместить то, что раньше лишь противопоставлялось — формальную силу пространственных (от Архитектуры) и временных (от Музыки) искусств. Пластику и ритм. Эта теория, основанная на традиционной классификации философии искусства, оказалась достаточно влиятельной, чтобы идея о синтетической природе кино с постоянством воспроизводилась в исследованиях и повседневных разговорах вплоть до сегодняшнего дня.

---

<sup>1</sup> С этим номером, правда, произошла забавная история: сперва Канудо опубликовал статью «Рождение шестого искусства», а спустя несколько лет, подумав, поставил в арт-пантеон и танец, так что в «Манифесте семи искусств» кино замыкает ряд уже седьмым, что и стало общеупотребительным (Canudo, 1988a,b; Kanudo, 1988).

Конечно, для кино, неразрывно связанного с перцептивным опытом, в равной степени конститутивны и пространственные, и временные формы. Точно так же, как и для смотрящего его зрителя. Однако выбор этого сильного тезиса в качестве основного в ранней теории кино никогда не способствовал движению в сторону детализации непростых категорий времени и пространства в кинематографическом восприятии. Скорее, синтетический подход Канудо тяготел к холистским концепциям философии искусства, целью которых является классификация, помогающая разместить кино в системе уже существующих искусств, указав одновременно на его преемственность и новизну. Разделение всех искусств на пространственные и временные можно критиковать изнутри, указывая на очевидные несообразности этой дуальной системы. Для поэзии с определенного момента стал значителен геометрический аспект начертания, который порой оказывается куда важнее последовательного зачитывания текста, а для архитектуры следы старения обнажают временной аспект ее существования в не меньшей мере, чем пространственная форма, одномоментно представленная взгляду. Но для кино проблема синтетической теории заключалась скорее в методологической несообразности: для кропотливого изучения нового изобретения и возможностей его применения в решении художественных задач (а именно этим и был озадачен Канудо) было бы куда логичнее начинать не с синтеза, а с анализа. Исходить не из сочетания заимствованных форм, а из разнообразия элементов, которые в ходе работы кино вовлекаются в процесс. Здесь действительно можно найти множество пересечений с существующими искусствами: линии и тон (живопись, скульптура, архитектура), ритм (в общем-то, представляется, что все искусства так или иначе с ним работают, хотя в музыке и поэзии он наиболее легитимен в связи со слабо развитым представлением о визуальном ритме), на позднем этапе звук (музыка) и, наконец, движение — уникальный в сравнении с другими искусствами кинематографический элемент. Эти элементы, правда, вряд ли могут рассматриваться как эксклюзивные для искусства: существует масса процессов и вещей, воспринимающих, перерабатывающих и оформляющих

схожие наборы элементов в разных комбинациях, но не имеющих к искусству никакого отношения. Вписывая кино в мир искусства, Канудо и его единомышленники явно не ставили перед собой цели отыскать в объекте своего интереса своеобразие. Скорее — произвести типизацию, призванную решить несколько стратегических задач, чтобы обосновать потребность в письме о кино, которая далеко не всем в начале XX века казалась очевидной.

Что значит для кино быть искусством — вопрос, на который кинотеория не давала внятного ответа, поскольку он предполагал бы определенность в отношении самого искусства, чего с давних пор не наблюдается даже в литературе, посвященной конкретно дефиниционному вопросу. Известный эпизод в истории англо-американской философии — радикальные выступления анти-эссенциалистов, отвергавших любые определения искусства, основанные на поисках его вневременной сущности (Veits, 1997).<sup>1</sup> Логичным следствием этой критики был бы полный отказ задаваться таким вопросом, но аналитические философы поступили иначе, превратив проблему дефиниции в проблему идентификации и переложив груз ответственности с философов на представителей «мира искусства» (Diki, 1997). Теперь определять «искусство» нужно было не концептуально, а прагматически, в каждый момент решая, какой объект принадлежит этому миру, а какой — нет. Этот ход, хотя и произвел резонанс в англо-американской философии, вряд ли коснулся фундаментальных проблем. Неутешительный вывод, что «искусство» — категория, которая начинает нечто значить, лишь попадая в определенный контекст, никак не изменил коннотации, которыми этот статус наделяет объекты — открывает вещи кредит доверия со стороны сообщества. Иными словами: быть искусством — большая честь, несмотря на то, что никто не знает, что такое искусство. Именно по этому сценарию развивалась история кино-как-искусства: оно было названо так не «почему-то» (не потому, что обладало каким-то набором специфических характеристик, при-

---

<sup>1</sup> Подробный разбор влияний англо-американской проблемы дефиниции в философии искусства на теорию кино ранее был проведен в статье (Polikarova, 2017).

сущих искусству), а «для чего-то» — чтобы обратить на себя внимание и спровоцировать подъем интеллектуального интереса. Кино, признанное искусством, обретало ценность в общественном поле и принимало на себя обязательство соответствовать ожиданиям публики. Основным ожиданием было воплощение художественных идей — искусство должно что-то значить. Естественно, сам технический аппарат, как бы сложно он ни был устроен, не сможет ничего такого замыслить, а значит — в контексте философии искусства кино само по себе становится набором технических процедур, которые кем-то используются.

Именованное чем-либо «искусством» никогда не бывает нейтральным. И у Канудо предполагалось, что для кино быть Искусством не сущностная характеристика, которая дается по одному только естественному складу, а привилегия — чтобы ее заслужить, необходимо не только удивить техническими возможностями аппарата, но и продемонстрировать, как через них могут выразить себя творческие усилия. По некоторым высказываниям Канудо можно предположить, что сам он склонен восхищаться и самим кинематографическим аппаратом — его способностью запечатлеть движение света. Но это впечатление быстро рассеивается, поскольку свой смысл в теории оно обретает лишь в ходе использования художником-режиссером и зрителем. Чтобы быть искусством, кино недостаточно технической данности: важен человеческий творческий акт и сила преодолевать материю.

Способ транспонировать «правду» в искусстве зависит не просто от того, что смогла камера выхватить из реальности. Эта правда имеет фундаментальный исток в сознании художника, от результата принятого им решения точно так же, как его стиля. Недостаточно направить камеру на более-менее выразительных персонажей или пейзаж — это не будет работой художника, останется лишь вульгарным и посредственным жестом. Кино далеко от того, чтобы быть новой ступенью фотографии, в конце концов — новое искусство. Миссия режиссера (*ecraniste*) — трансформировать объективную реальность в свое персональное видение. Обладать стилем — значит не запечатлеть нечто как объективный документ, но работать с запечатленным светом, чтобы пробудить особое состояние души. (Canudo, 1988a, 298)

В нескольких ранних статьях Канудо в дискуссию о кино вводятся сразу все традиционные предписания, пришедшие из философии искусства:

а) Звание «искусство» надо заслужить. Кинематографическая техника может быть применена во многих случаях, а ее применение — преследовать разные цели, но лишь некоторые из них принадлежат области искусства и потому достойны внимания.

б) Для того, чтобы быть искусством, кино необходимо *быть созданным*: стать результатом выраженной авторской воли, умеющей воплотить Идею, талантливо используя предоставленные ему технические возможности.

в) У кино-как-искусства, как любого проявления человеческой воли, должна быть масштабная общественная миссия, которая одной своей гранью служит большой Идее, а другой — обращается к зрительским массам, ею зараженным. Можно сформулировать проще: кино-как-искусство не существует без зрителя.

Влиятельность этой позиции подтверждается любопытной абберрацией, которая последовала в дальнейших дискуссиях о кино в контексте искусства. Вместо того, чтобы искать новые доказательства, что кино им является, заключение о его принадлежности было принято в качестве аксиомы, с помощью которой защитники кино стали укреплять его на тот момент шаткий общественный статус. Альтернативные позиции, оппонирующие взгляду на кино как искусство, воспринимались как попытки его обесценить. Существует показательный спор между режиссером Марселем л`Эрбье и музыковедом Эмилем Вюермозом: первый дал кино ставшее крылатым определение «машина, печатающая жизнь» (L`Erb'e, 1988), пытаясь освободить его от уже окрепшей оптики философии искусства, а второй увидел в этой попытке крайнюю степень пренебрежения, которая «непременно должна порадовать всех врагов кино» (Vuillermoz, 1988, 156). Особенно вызывающим для Вюермоза стал выпад Эрбье в адрес режиссера, который в его небольшой статье лишился статуса художника со свойственной ему креационистской силой, превращаясь в ремесленника-киномеханика. На это его оппонент резко воз-

ражал: несмотря на автоматичность процесса записи и сложное техническое устройство кино, энергию оно получает лишь от творческой интенции режиссера, который стоит за процессом, насыщая простую запись «чувством и мыслью» (Vuillermoz, 1988, 158). Вюйермоз искренне удивлялся, как мог Эрбье, будучи режиссером сам, ставить себя и свое искусство в столь унижительную ремесленническую позицию, сводя всю работу к действиям машины-автомата.

Эта трогательная забота и негодование связаны с непреходящим представлением об искусстве как ценности, изъятие которой приведет обсуждаемое к гибели. Но Эрбье, уж конечно, не желал включать кино в ряд искусств не из этих соображений. Напротив, указание на машинную суть максимально нейтрально, а «печатание жизни» — и есть процесс, который на тот момент производил настоящий резонанс. Именно технические возможности записи, а не режиссерский вклад в преобразование материала собирали толпы зрителей в ранних французских кинотеатрах еще в эпоху братьев Люмьер. Эрбье искал своеобразие там, где Вюйермоз надеялся на уже готовые определения, которые, кроме того, порой вступали в противоречие с действительным положением дел в ходе кинопроизводства. Эрбье, например, писал, что сведение продуктивности кино к художнику не соответствует реальному положению дел, где кинематографическая работа производится конгломератом многих людей и разнообразием технических устройств (L'Erb'e, 1988, 39).

Если статус искусства до сих пор остается ускользающим, то отношения между кино и искусством могут носить исключительно номинальный характер. В отличие от вопроса «что такое кино?», вопрос «является ли кино искусством?» не онтологический, а дискурсивный. Манифестация кино как искусства, начатая Канудо и продолжающаяся до сегодняшнего дня, в момент появления была призвана выполнять важную, но очень внешнюю по отношению к самому кино функцию: классифицировать новое явление так, чтобы оно не осталось незамеченным. Оседлое распределение всех существующих объектов и процессов на классы выдвигает императив: чтобы увидеть нечто, оно должно быть названо и встроено

в существующую систему координат. Режиссеры-теоретики в духе Эрбье с самого начала с сомнением указывали на несоответствия предложенной классификации, демонстрируя, как кино по разным причинам из них выбивается. Но страх оппонентов, для которых кино, признанное не-искусством, разом утратило бы ценность и всеобщий интеллектуальный интерес, способствовал продлению и закреплению слепоты относительно того, как мало на самом деле дает кино простая принадлежность к искусству.

В ранней кинотеории (не только французской) имелась конкурирующая линия классификации: кино с тем же успехом вписывали не в историю искусств, а в историю оптических изобретений. Кино рассматривалось так в работах Д. Вертова<sup>1</sup>, Ж. Мельеса<sup>2</sup>, Ж. Эпштейна<sup>3</sup>, Л. Арагона<sup>4</sup>, В. Вауэра<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Подробный разбор влияний англо-американской проблемы дефиниции в философии искусства на теорию кино ранее был проведен в статье (Polikarova, 2017).

<sup>2</sup> «Такое научное направление кинематографа может быть отнесено к категории “естественного взгляда”, где оператор сводит себя к минимуму, чтобы снимать то, что происходит прямо перед ним, исключая случаи “микроскопных” исследований, для которых требуются специальные инструменты и знание-как» (Melies, 1988, 37).

<sup>3</sup> «Настоящая причина нашей незаинтересованности [в использовании сложных технических приемов] в отсутствии опыта, лени и неадекватности нашего сознания, которое куда менее гибко, чем кинематографический аппарат в формировании временных модальностей отличных от тех, к которым мы привыкли. В этом случае сила машины превосходит силы многих организмов и становится сверхчеловеческой. Этот пример далеко не уникален в свете прочего: очков, микроскопов, датчиков... которые предлагают нам такие формы пространства, каких мы бы, конечно, не могли себе представить с помощью того видения, что у нас есть» (Keller & Paul, 2012, 351).

<sup>4</sup> «Кино может стать гигантским микроскопом никогда не виданных и не чувствованных вещей» (Aragon, 1988, 158).

<sup>5</sup> «Кино — дитя техники. Как изобретение, как способ закрепить изображение «движущегося», “самодвижущегося”, “происходящего” и воспроизвести как подвижное явление, как мнимо происходящее событие: чисто техническим путем. [...] Смешон и безвкусен разоблаченный лицедей, что «рвет душу» перед трехногим деревянным другом — киноаппаратом с его стеклянным глазом. Киноаппарат холоден, устрашающе неподвижен и лишь пялится на свой объект — пялится и не занят ничем другим, кроме световых явлений, которые потом обрабатываются с помощью химического процесса» (Vauer, 2014, 127).

и К. Тейге<sup>1</sup>, и расстановка акцентов в ходе его аналитики при этом существенно изменялась. Прежде всего, к уже очерченному выше элементарному ракурсу (кино схватывает в мире некоторые элементарные формы) добавлялся другой аспект, связанный с трансформирующей силой — с возможностью киноаппарата лишь благодаря своему устройству, а не творческому акту того, кто им пользуется, видеть вещи иначе (в ином масштабе, на иных скоростях, в иной временной последовательности). Это различие очень важно. Канудо справедливо замечал, что в кино зафиксированный мир представляется иным, но вопрос в том, кто обладает силой вносить эту инаковость: исходит ли она от режиссера или содержится в самих способностях киноаппарата.

Даже для большинства теоретиков, заметивших чудесные съемочно-монтажные свойства аппарата-киноглаза, эта линия не стала альтернативной — кино не исчерпывало смысл своего существования лишь названными свойствами, а предоставляло их человеку. Этот второй момент в конечном счете волновал теоретиков (Тейге, Вауэра, Мельеса) больше, чем сделанное ими же замечание о базовой уникальности кинематографического видения. Тем не менее, важно зафиксировать, что на самом раннем этапе теории кино все же было схвачено в своих минималистичных рамках — как то, что своеобразно вглядывается в мир; перцептивный аппарат, обладающий собственным способом взаимодействия с миром при помощи «органов чувств». Аналогии с другими оптическими изобретениями, а не с другими искусствами, провоцирует современную теорию усомниться в том, насколько необходимой для кино является роль человека как создателя и зрителя, без которой не мыслим разговор об искусстве, и вне этой парадигмы помыслить кино как то, что само обладает в мире агентностью. Вряд ли можно считать, что тот, кто пользуется телескопом, оказывается хозяином тех оптических возможностей, которые характерны для этого устройства, или ставит в зависимость от своего взгляда чувственные формы,

---

<sup>1</sup> «Кинематография родилась как научное изобретение, которое должно было служить научному исследованию: изучению и анализу движений» (Teige, 2005, 316).

зафиксированные телескопом. Оптические возможности телескопа также не могут сводиться к тем результатам, которые получает некто в процессе его использования. Использование может быть направлено на разные цели и приводить к разным результатам, но сама способность телескопа трансформировать масштаб, в котором воспринимается мир — выхватывать из мира то, на что человеческий глаз не способен — предшествует любым конкретным практикам использования и принадлежит именно телескопу, а не воле того, кто в него смотрит. Такая постановка вопроса ничего еще не доказывает и не проясняет в отношении кинематографической автономии, но, по крайней мере, позволяет иначе взглянуть на то, как могут выстраиваться отношения между аппаратом и человеком, где второй перестает быть властителем первого.

Все это рассуждение призвано поставить под вопрос ключевую связку между кино и искусством: ситуацию создания и восприятия, которая обыкновенно приписывается всем произведениям искусства, где само произведение с двух противоположных сторон опирается на создающего и воспринимающего. Искусство как категория (не как конкретные констелляции элементов в объектах, которые так атрибутируются) обесмысливается без автора (или инстанции, способной его заменить) и зрителя, который его рассматривает, вслушивается, переживает. В классической философии искусства оно всегда осмыслялось через акт встречи. На разных этапах законодателем этой встречи становился скорее художник (во всех вариантах философии искусства как философии творчества) или зритель (во всех вариантах рецептивной эстетики и усложненных концепциях «опыта»). Философии искусства без человека не существует, так как само искусство возникает в ходе его деятельности, оставаясь на объектном уровне лишь категориальным понятием, вмещающим в себя массу разрозненных продуктов, по своей вещности не схожих между собой.

### **«Работа без авторства»: побег от режиссера**

Философский подход, призванный рассматривать кино в его автономном существовании, должен совершать стремительный побег от философии искусства, сжимающей до исчезно-

вения само кино между человеческими агентами. Вопрос даже не в том, что существует такое кино, которое никак не нуждается в человеческом вмешательстве (например, алгоритмические фильмы, созданные компьютером), потому что в этом случае все равно можно добраться до рукотворного истока. Люди участвуют в процессе создания конкретных фильмов и могут выступать в качестве наблюдателей. Изменение оптики будет заключаться в том, что кино со своими собственными возможностями не является простым результатом такой деятельности, а существует параллельно человеческому участию в процессе производства конкретных фильмов. Вопрос о том, что представляет собой кино, не должен сводиться к вопросу о том, как его можно использовать. Вместо того, чтобы представлять себе человека, управляющего камерой, уместно перевести его в разряд одного из элементов сложного кинематографического устройства, который может проявлять свою волю не больше, чем детали аппарата, находящегося у него в руках.

О прояснении оснований и формы кинематографической автономии еще предстоит писать, но эта автономия возможна только в том случае, если договориться не вменять при этом человеку роль действующей причины. Здесь же пригодятся более поверхностные примеры, сложившиеся из наблюдений за смещением ролей автора и зрителя для конкретных фильмов. Это кино вызывает беспокойство, поскольку его появление и представление в качестве «фильмов», все еще существующих в парадигме искусства, проблематично из-за ускользающей позиции автора, а следом за ним — коммуникативной ситуации и ценности, традиционно привязанной к режиссерскому творчеству.

В области экспериментального кино, которое чаще других предпринимало попытки выйти за пределы традиционного треугольника (создатель — фильм-зрелище — зритель), находятся интересные примеры того, как может номинальный создатель выстраивать иные отношения с фильмами, подписанными его именем. Режиссер, скорее, не создатель, а куратор-проводник, снабжающий закрытый для зрителя фильм объяснительным нарративом. Таков случай Билла Моррисона, известного работой с найденными в архивах пленками (found

footage). Фильм «Деказия: состояние разложения» (2002) — своеобразный манифест всего не режиссерского, а скорее кураторского метода Моррисона. Отличие только в том, что привычное место куратора — быть посредником между понятными фигурами: художником и зрителем. Но если и называть куратором Моррисона, то его цель — стать зрительским проводником к обезличенным пленкам. Он много лет проработал в киноархивах, прежде чем заметить удивительную вещь: если не относиться к пленке как к пассивному материалу, который должна преобразовывать рука художника, можно заметить, как пленка сама вступает во взаимодействие с множеством химических элементов и, подобно коже, реагирует на них, сохраняя следы этого взаимодействия. Пленки, с которыми работает Моррисон, имеют разное происхождение, но принципиально остаются безмянными: сданные в утиль невостребованные фильмы, репортажные и хроникальные кадры, бракованные фрагменты, не вошедшие в финальный монтаж. Работа с таким материалом для экспериментального кино не большая редкость, но Моррисон отличается от своих коллег тем, что, по большому счету, ничего не добавляет в них сам, обращая внимание лишь на то, что стало с отснятым много лет назад материалом благодаря своеобразной пленочной тактильности: царапинам, осевшей пыли и, самое главное, — следам разложения (деказии) — своеобразного кинематографического руинирования. Деказия образуется в ходе естественного повреждения эмульсии под влиянием воды или химического разнообразия почвенного состава. На поверхности пленки при этом остается сложный узор из разводов, трещин и потертостей, добавляющий новое к линиям запечатленного изображения. Зритель вполне может впасть в состояние замороженности от такого зрелища, но, как ни странно, тот факт, что повреждения не целенаправленный прием режиссера-экспериментатора, а естественный химический процесс, к которому человек не имеет никакого отношения, чаще разрушает возможную магию из-за недостатка «осмысленности».

Моррисон чутко выполняет отведенную ему функцию куратора, создавая для зрителей комментирующий нарратив, погруженный в философские проблемы памяти и истории:

Я не то, чтобы отношусь к пленке, как к живому существу, скорее как к воплощенной памяти, физическому проявлению памяти. Если говорить о пленках под таким углом, становится возможным и воспринимать их по-новому, как чью-то найденную память, память человека или места. (Margolina, 2018)

В таком отнесении пленки-памяти, воплощающей память чью-то, есть прозрачный охранительный жест, позволяющий зрителям вопреки безымянности и нетелеологичности все-таки задаваться вопросами о том, кто и как это снял, в каких условиях хранил и зачем вновь показывает. Самое главное ускользает: та трансформирующая сила, которую всегда вменяли художнику, не контролируется и не подчиняется человеку, используя его лишь в момент демонстрации, но в момент создания обходится без привычного вмешательства. В этот момент отношения между кино и человеком полностью перестраиваются. Кино становится тесно не только в рамках привычного положения «средств» для воплощения чьего-то замысла. Оно превосходит даже роль посредника, который не является немым проводником чужой воли, а заявляет также и о своей. Кино совершает преобразовательный акт, самостоятельно вступая в отношения с миром с помощью имеющихся у него органов чувств. Собственно, тезис, на котором предстоит еще настаивать, как раз и заключается в том, что кино делает так не в исключительных случаях, а всегда, исходя из присущей ему перцептивной организации. Пленка тут, наравне с самой съемкой и последующим монтажом, лишь один из уровней, где кинематографическая чувственность оставляет следы своей работы.

Зрители могли бы замечать это чаще, если бы их методично не уничтожали ради воплощения авторского замысла.

Конечно, я не могу сказать, что представляет собой каждое повреждение и как оно туда попало. Но я думаю, зритель обычно имеет дело с фильмами нетронутыми или фильмами, которые были восстановлены. Есть же целая индустрия, которая посвящена тому, чтобы старые пленки выглядели как новые, чтобы мы могли смотреть их снова и снова и не отвлекались на их возраст. (Margolina, 2018)

Моррисон здесь указывает на отношение к пленке, принятое по умолчанию теми, кто ее использует. Ретушь — удаление

пленочных «шумов», зерна, царапин, цветовых искажений, повреждений — обычная процедура для работы со снятым фильмом. Ретушь может подразумевать избавление от изъянов, но в этом случае воюют не с отклонениями от нормы, а с естественными свойствами пленки как материи, которая что-то воспринимает.

В менее радикальных ситуациях, где кино сильнее подчиняется правилам индустрии, чем намеренно противостоящие им эксперименты, прибегают к другой ретуши — институциональной. Под этим нужно понимать другой способ очеловечивания кинематографического материала, который смог бы выстроить коммуникативную ситуацию между автором и зрителем посредством фильма. Отчасти из этих соображений голливудская система, явно не предполагающая господства одного «художника» на площадке, все еще продолжает придерживаться исключительной позиции режиссера: чтобы спровоцировать интерес зрителя к новому фильму, необходимо выставить в качестве ключевого ответственного лицо с легко опознаваемым именем. Ход этот, однако, актуален не только для Голливуда.

Яркий пример последних лет, ставящий под вопрос совпадение между ожиданиями арт-институций и реальными условиями кинопроизводства — недавняя премьера найденного и восстановленного фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции». Путь этой работы к зрителю в специализированных киноизданиях описывается в духе запутанного детектива: в 1918 году тогда еще начинающий кинематографист получил заказ на изготовление масштабного (по тем временам — самого) документального фильма на празднование годовщины Октября. Вертов с задачей справился, смонтировав многочисленные хроникальные кадры в единый двухчасовой фильм, но на экранах «Годовщина революции» задержалась ненадолго, а затем и вовсе исчезла в глубинах архива из-за обилия кадров с быстро попавшим в опалу Львом Троцким. Фильм был растаскан на отдельные эпизоды, тематически подходящие для других фильмов — реальные пленки в архивах стали храниться отдельно друг от друга, в соответствии с новой принадлежностью, а список «надписей» (порядок интертитров)

потерялся. Следы существовавшего когда-то фильма сохранились только в протокольных документах, так что дебютный фильм одного из самых известных режиссеров советского времени превратился для историков кино в Атлантиду. Поиски начались с середины 1960-х годов, когда, по свидетельству своих последователей, Виктор Листов опубликовал статью, где для заинтересованных исчерпывающе описывалась уже проделанная им поисковая работа. Но только в 2017 году дело завершилось успехом: Николай Изволов и его коллеги сперва отыскали точный список интертитров, что позволило восстановить порядок хроникальных кадров, а затем нашли и атрибутировали растасканные по другим фильмам материалы. Фрагменты были заново склеены друг с другом, а фильму возвращено аутентичное название и, что наиболее важно в контексте нашей проблемы, авторство. На всех афишах режиссером «Годовщины революции» значится Дзига Вертов, что обеспечивает фильму грандиозный премьерный успех во всех странах мира, несравнимый с регулярными показами других восстановленных фильмов. Помимо магии архивных поисков, таинственности затерянного и найденного и исторической ценности запечатленных движений Льва Троцкого, основную ценность фильма для зрителя составляет имя Дзиги Вертова, в присутствии которого это скопление хроникальных кадров начинает рассматриваться как «произведение искусства», у которого имеется замысел и его авторская реализация, созданная с определенной позицией и стилем. Отсюда повторяющиеся темы для обсуждения: как в «Годовщине революции» проявляется хорошо знакомый стиль Вертова или как фильм, напротив, повлиял на его последующее складывание? Ответ с большой натяжкой ищется в формальном анализе самого фильма: с другими работами Вертова он совершенно не схож, так что можно лишь допустить, что некоторым образом манера сопоставления кадров могла повлиять на стиль. Это именно тот ответ, который хочет услышать зритель, смотрящий «Годовщину революции» в кино сегодня: перед ним не скопление расставленных по порядку хроникальных кадров — за эту расстановку ответственен конкретный человек, имя которого многое значит.

Как правило, эта установка с привычной точки зрения корреспондирует с реальной ситуацией кинопроизводства: у фильмов действительно есть режиссер, по крайней мере, номинально контролирующий этот процесс. Однако в «Годовщине революции» потребность в режиссере сталкивается с жестокостью действительного положения дел: Дзига Вертов может присутствием своего имени на афишах успокаивать и привлекать аудиторию, но не имеет никакого отношения к фильму, который мы смотрим. Под его руководством не было снято ни одного кадра из тех, что вошли в фильм — еще в момент создания готовые кадры брались из принципиально безымянного хроникального архива. Итоговый монтаж существующей теперь версии осуществлен Николаем Изволовым в соответствии с сохранившимся архивным списком (составлял ли его непосредственно сам Вертов или кто-то еще — нам также не известно). Историческая роль Вертова в фильме самим Изволовым описывается на манер талантливого прораба, умеющего одновременно держать в голове и общую стратегию, и массу конкретных технических деталей:

В 1940 году в статье под названием «Как это начиналось» он рассказывает о своем опыте: как он, совсем молодой человек, ходил и раздавал тридцати монтажницам за тридцати монтажными столами куски пленки. Представляете, каково одновременно монтировать тридцать экземпляров, в каждом из которых по тысяче монтажных планов? Он, как шахматный гроссмейстер держа все это в голове, ходил и раздавал монтажницам куски. (Smirnov, 2018)

Такая ремесленническая позиция вступает в сильную дисгармонию с привычными представлениями о режиссере-художнике, который не подчиняется материалу, а ломает его, оформляя «сырую действительность» авторским дыханием.

Надо заметить, Николай Изволов в своих высказываниях о подлинном авторстве фильма предельно честен в том, какова действительная роль Вертова. Но ни одна фестивальная или премьерная кампания не решилась рекламировать «Годовщину революции» через указание на неопределенность ее авторской принадлежности, обслуживая, тем самым, хорошо известные зрительские установки. Кино как неоформленному

скоплению пленок никогда не удастся пробиться к зрителю, которому необходимо знать, с кем (а не с чем) в процессе просмотра он имеет дело.

### ***Образцовый зритель: кино и феноменология***

Зритель, способный посмотреть фильм — еще одно необходимое требование, которого кино, рассматриваемое как искусство, обязано придерживаться. Выполнение этого обязательства влечет за собой практику представления кино лишь метрически оформленным — в фильмах определенной продолжительности с началом и концом.<sup>1</sup> Как правило, даже самые экстремально экспериментальные фильмы, невыносимые для зрительских глаз, не пренебрегают этим правилом. Однако в 2019 году все же случилось резонансное кинематографическое событие, продемонстрировавшее ограниченность этого единообразия.

Проект «Дау» российского режиссера Ильи Хржановского был начат в 2008 году и изначально подавался как биографический фильм о советском физике Льве Ландау. Материалом должны были послужить мемуары его жены Керы. Сначала ситуация развивалась по стандартному сценарию: были найдены надежные продюсеры, актеры для исполнения главных ролей, утвержден сценарный план. Но со временем стало понятно, что процесс производства фильма не вписывается в первоначальные планы — съемки растянулись в итоге на десять лет. Только в 2018 году Хржановский и его группа объявили о завершении, а в 2019 году его результаты стали разными способами демонстрироваться зрителям. За многолетнюю работу в съемках «Дау» поучаствовало огромное количество людей известных (дирижер Теодор Курентзис, режиссер Анатолий Васильев, одиозный неонацист Тесак и маргинальный музыкант Николай Воронов) и неизвестных. Большая часть приглашенных должна была играть самих себя, но в декорациях 1930-1960-х годов: полицейские превратились в сотрудников КГБ, официантки в буфетчиц. Хржановский выстроил

---

<sup>1</sup> Интересно, как институциональное разрушение этой практики сразу спровоцировало к введению новой категории видео-арта в противовес кино.

в Харькове огромные декорации — построил Институт с научными лабораториями, жилыми помещениями и продуманной во всех деталях советской инфраструктурой, заставляя своих актеров жить в нем без контакта с внешним миром. Они ели советскую еду, носили советскую одежду и даже получали зарплату в советских рублях. Это проживание внутри выстроенных декораций на протяжении долгого времени фиксировало множество камер. В конце съемок здание было безвозвратно разрушено. От сценария, который изначально был написан Владимиром Сорокиным, вскоре отказались за ненужностью, предоставив действующим лицам жить так, как им захочется. Если линия чьих-то отношений начинала обретать драматургический потенциал, к ней проявляли больше внимания, подключая традиционные съемочные подходы к саморазвивающимся событиям.

После окончания съемок стало понятно, что «Дау» из-за хронометража невозможно выпустить на экраны как традиционный фильм, а потому потребовались услуги кураторов в освоении музейного пространства. В Париже была создана инсталляция, где воссоздали помещения с аутентичной советской обстановкой, и оборудовали несколько кинозалов — там зрителям предлагалось посмотреть семь смонтированных полнометражных фильмов. Посетители (в их числе критики) оказались в растерянности: многолетние съемки, большое событие, о котором долгие годы ходили слухи, было подано зрителям в самых банальных формах, не соответствующих масштабному материалу, тогда как сам материал, вызывающий, по слухам, завороченность, остался в слепой зоне: семьсот отснятых часов не под силу посмотреть даже номинальным создателям, масса людей, вовлеченных в процесс, не смогут собраться в одном месте и обсудить пережитый опыт, колоссальные декорации безвозвратно разрушены. На этапе любого доступного контакта с «Дау» возникает то, чего нет у самого материала — рамка. Режиссер берет материал и монтирует из ничтожной его части фильм с началом и концом. Куратор выбирает фрагменты — верхушку айсберга и представляет ее посетителям. Те, кто должен с этим соприкоснуться, могут сделать это лишь в предельно фрагментарном виде — критики смотрят фильмы

и обсуждают их как фильмы. Зрители приходят на выставку и бродят по ней как по любой другой выставке. Юрий Сапрыкин предлагает понимать «Дау» как «открытое произведение», в которое зритель и критик могут заходить с любой стороны (Сапрыкин, 2019), однако представляется, что желаемое здесь выдается за действительное. Контакт с «Дау» может быть лишь регламентированным, тогда как сам «Дау» и правда открыт, поскольку не может быть засвидетельствован: никто и никогда не видел его целиком, хоть все про него и что-то слышали. Семьсот отснятых часов существуют без смотрящих их зрителей, не давая покоя, как гигантская хроника военных действий. Разница между ними лишь в том, что у «Дау» все же есть номинально ответственное имя, позволяющее дискурсивно собирать вместе разрозненный материал и обсуждать (хоть и неизбежно лишь фрагментарно) с позиций мира искусства.

Такова вся судьба хроники, у которой так и не сложились отношения с миром искусства. Если что и не вписывалось никогда в разнообразные «авторско-зрительские» интерпретации кино, то это именно она: хаотично складывающаяся, никогда до конца не отсмотренная и не представленная, не продуманная, безымянная, сводящая авторство к тому, кто будет, наподобие штатива, держать в руках камеру. Хроника — это сфера, к которой всегда с пренебрежением относились философы киноискусства, но которая, если высчитывать метры пленки, наверняка превзойдет по количеству все когда-либо созданные фильмы.

Как и «Дау», безымянная хроника оказывается не только работой без авторства, но и киноматериалом, который никто не посмотрит. Такая перспектива также идет в разрез со сложившейся традицией философии искусства. В ранней теории кино место зрителя мало тематизировалось, но его присутствие всегда имелось в виду. До прихода Больших Теорий фильмы смотрел либо усредненный человек, либо «масса» как социальная сила, в отношении кино остающаяся довольно пассивной. С середины XX века в различных философских работах, связанных с искусством, позиция реципиента начала стремительно укрепляться. Из пустой абстракции он превращается в того, кто собственным действием существенно трансформи-

рует искусство как данность. Такая активность в первую очередь постигла «читателя», который, начиная с Умберто Эко, уже не мог терять собственный голос и чей вклад в поддержание жизни конкретного произведения искусства (текста) становился основным. «Автор» к этому моменту как раз «умирает», а поскольку искусство без человека немыслимо, реципиент предсказуемо занимает свободное место. На примере кино особенно заметно, что философии искусства пришлось сменить объектное мышление на ситуативное: с приходом Больших Теорий фильмы оказались заменены на ситуации просмотра, в которых свои отношения выстраивали зритель и фильм. Симптоматично, что именно в этот момент таким важным для теории моментом становится зрительный зал с его атрибутами (коллективность, темнота, непрерывность). Вообще, можно сказать, что кино как объект теории с середины XX века и до сих пор редуцируется к его финальному состоянию — экранной проекции, которую способен зафиксировать зритель. Именно эта ситуация рассматривается как проблематическая, оставляя позади интерес к съемке и монтажу.

Михаил Ямпольский во введении к книге «Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии» замечает, что философская мода неожиданно вывернулась на изнанку, сменив все семиотически-толковательные ходы (которые были популярны в теории кино с 1970-х годов) на феноменологически-созерцательные (Yampol'skii, 1993, 4). Наблюдение, актуальное для 1990-х годов до сих пор не сдало своих позиций. В теории кино феноменология и свойственное ей проблемное поле на данный момент выглядят куда бодрее своих конкурентов. Вместе с приходом феноменологии позиция зрителя, от которого кино и до этого зависело в своем существовании, стала еще более крепкой. Хотя Гуссерль не выдвигал онтологического тезиса и не отказывал миру в существовании за пределами «моего» опыта, его последователи оказались ближе к радикализму Беркли, так что тезис «кино существует, *только* когда его кто-то смотрит», принимаемый сейчас по умолчанию, напрямую следует из установок развитой феноменологической кинотеории. Отношения между фильмом и зрителем стали не просто важны: по сути, они не оставили кинотеории ничего другого,

максимально размыв участников отношений в пользу процесса их складывания. От этого размыва, в котором, казалось бы, обе стороны должны терять одинаково, в конкретных исследованиях обделенным всегда остается кино.

Для феноменологии оказываются важны аспекты, подводящие нас, казалось бы, к разговору о киноавтономии. В работах Анны Ямпольской снятие естественной установки связывается с отказом смотреть на явления, исходя из заданного заранее понимания и контекстуализации: «видение» против «рассудочного узнавания» (Yampol'skaya, 2018, 60). Принятый в семиотическом киноведении метод перевода на свой язык (интерпретация), всегда препятствовал принятию фильма как иного — за ним всегда стояла знаковая система, поддающаяся дешифровке, за которую некто или нечто было ответственно. Феноменология, пришедшая в теорию кино, принципиально отказывается от этого мнимого знакомства в пользу столкновения с фильмом как потоком феноменов, данных зрителю, но оставляющих за собой определенную долю самостоятельности. Однако в ведущих работах этого направления самостоятельность, делегированная фильму, оказывается весьма абстрактной. Здесь характерен пример главного текста феноменологической кинотеории — работы Вивиан Собчак «Адресация глаза», с которой во многом начался новый виток интереса к этому направлению в философии кино. Собчак, хотя и рассуждает с точки зрения зрителя, кажется, делегирует «телу фильма» автономию в отношениях, складывающихся во время просмотра:

Мой контакт с фильмом, однако, не дан мне как видение другого, как это происходило бы в деятельности видимого тела. Напротив, способность фильма видеть имманентно и доступно взгляду — но дано мне так, как мое собственное видение. Видение фильма не является мне как видение другого, но как видение, интенционально, интроспективно и визуально проживаемое как мое собственное. Таким образом, визуальное поведение фильма и постуральная схема переживаются как отличные от моих, хотя они и включены в мое видение. Я вижу автономное, интроспективное и подвижное визуальное поведение другого субъекта, существующего в мире, и это визуальное поведение содержится в моем собственном видении, но не производится им. (Sobchack, 1992, 138)

Кино, спроецированное на экран, предстает в текстах Собчак как живое, воспринимающее (а не только выражающее чье-то восприятие) и автономное тело — номинально самостоятельное, хотя и данное нам в акте нашего собственного восприятия. Желание наделить кино автономией через дарование *тела* (полностью или частично) стало общим местом для современной феноменологии кино, взявшей куда больше от Мерло-Понти, чем от Гуссерля. Лора Маркс — автор другой работы, написанной в этом ключе, также использует ход с взаимным контактом между зрителем и фильмом посредством телесного взаимодействия:

Кинематографический контакт происходит не только между моим телом и телом фильма, но и между моим сенсориумом и сенсориумом фильма. Мы преподносим нашу личную и культурную организацию чувственности фильму, а фильм преподносит конкретную организацию чувственности нам — сенсориум его создателя, отраженный кинематографическим аппаратом. (Marks, 2000, 153)

Дженифер Баркер синтезирует позиции Собчак и Маркс, определяя «кожу фильма» так же абстрактно, как Собчак — тело: «Кожа фильма — сложная амальгама перцептивных и экспрессивных составляющих, включающая в себя технические, стилистические и тематические элементы, предстающие вместе в особом, тактильном модусе существования в мире» (Barker, 2009, 29).

В большинстве современных кинофеноменологических теорий, удивительно похожих друг на друга, присутствуют общие недостатки: слабость концептуализации «тела» и двуличная позиция по поводу самостоятельности фильма. Второго недостатка избегает только Маркс, уточняя, что «сенсориум фильма» — это, по сути, «сенсориум создателя». Такая ясность — отнесение всего, что есть в фильме, к чувственности его создателя — сразу предостерегает от ложных попыток вчитать в текст Маркс рассуждение о желаемой автономии кино. Хотя книга называется «кожа фильма», достаточно быстро становится ясно, что для фильма кожа — только метафора, призванная подчеркнуть тематизацию гаптического в аналитике *зрительского* опыта, а не желание концептуализировать

особую кинематографическую чувственность. Вопрос о коже, таким образом — вопрос о зрителе, а не о фильме.

По сути, философский интерес Собчак и Баркер также с самого начала лежит в области зрительского опыта, хотя и маскируется серией метафорических утверждений о взаимной конститутивности зрителя и фильма и специфике «тела фильма», которое всегда остается крайне абстрактным. Собчак лишь проводит аналогии с человеческим телом (также далекие от конкретики): экран служит для фильма тем же, чем для человека его тело — собирает и центрирует рассеянное видение внутри кадра определенной геометрической формы, налаживающей границы. Отношения фильма с миром континуальны и складываются во времени, существуют в становлении и проживании контакта. Собчак отказывается сводить фильм к его «техническим органам», понимая под фильмом не вещь, а «диалектические и динамичные отношения между вещами» (Sobchack, 1992, 205). Камера, экран, проектор, химические процессы, по аналогии с кровью, кожей, мускулами и костями, не могут исчерпать собой то, что мы воспринимаем и с помощью чего выражаем — настоящее «живое тело» (Sobchack, 1992, 220). Само пребывание тела в мире противится описанию — его можно лишь застать в действии.

Главная проблема манифестации фильма как «живого тела» — крайне низкий эвристический потенциал такого понятия, которое сразу оказывается загнанным в угол. Его нельзя ни разложить на составные элементы, ни схватить в переживании (ведь это не мой опыт). Сколько бы тело фильма и его опыт ни постулировались как конститутивные для меня, в ситуации этого взаимодействия всегда многое понятно о зрителе, но ничего не понятно о кино, если только не вульгаризировать его совсем посредством простого подобия или поверхностных описаний в общем русле «феноменологий вещей» (Bennet, 2018; Vogost, 2019).

Феноменология как метод не кажется перспективным союзником в уходе от парадигмы «художник — фильм — зритель» в пользу создания философского аппарата для анализа киноавтономии. И все же, оставаясь вроде бы целиком и полностью на стороне зрителя, именно она образует для

новой философии кино серию недостаточных достоинств. Мода на феноменологию легче уживается с желанным философским проектом киноавтономии, чем предшествующая ей мода на семиотику. Справедливо даже сказать, что по-своему они борются против общих врагов: нарратива и аналитики фильма как языка. Лора Маркс, например, описывая кино, лучше приспособленное к гаптическому восприятию и провоцирующее интенсификацию зрительского опыта, обращает внимание на способы приостановки повествования: сочетание разных форматов записи (пленка и видео), царапины, помехи и другие специфические для кино способы заявить о «ненормальности» перцепции (Marks, 2000, 171). Свобода, которую феноменология оставляет кино, остается даже в тех случаях, когда ее основания не удастся разъяснить. Зритель в этом случае по крайней мере декларирует свою готовность сталкиваться с кино как с Другим, а не переводить без остатка на собственный язык. Даже если феноменологический анализ всегда относится к ситуации просмотра, ее пространство разграничивается, перераспределяясь между двумя номинально равноправными участниками. От этого положения остается всего один шаг, чтобы утверждать, что не только зрительский опыт должен быть заботой кинотеории и не только в его присутствии кино существует. Возможно, до сих пор это не удавалось из-за стремления слишком сильно уравнивать зрителя и фильм, наделяя их аналогичными способностями вместе того, чтобы рассматривать автономно друг от друга с целью отыскать своеобразие, а не подобие. Феноменология зрительского опыта и философия кино, таким образом, предстают двумя линиями, не пересекающимися друг с другом, но, тем не менее, сосуществующими без противоречий.

### **Заключение**

После основательной расчистки территории, состоящей сплошь из негативных тезисов, остается много вопросов. Как кино будет обретать свое собственное место в мире, если сойдет с уже вытоптаных троп «мира искусства»? Что от него останется после «расчеловечивания» и снятия зависимости от зрителя и создателя? Первый вопрос касается онтологии,

которая в такой перспективе должна по-новому схватывать кино в мире. Второй — постулирование другого типа отношений между кино и человеком.

Философии, как только она начала включать кино в зону своего интереса, всегда было сложно удержаться от эксплуататорских позиций. Хотя бы потому, что не ее дело — исследовать частности вне горизонта фундаментальных вопросов. В семиотической философии кино рассматривалось как язык не только из соображений удобства в работе с минимальными элементами, но потому, что мир как таковой казался устроенным аналогичным образом. Велик риск, что в другой онтологической системе, кино попадет в ту же ловушку, оказавшись на заранее размеченной территории. Однако есть, как кажется, ощутимая разница между той онтологией, которая учитывает кино постфактум, и той, которая из него вырастает. Для философии чувственности (эстетики) кино не становится побочным интересом, а призывается в качестве ключевого участника, чей способ бытия основан на перцепции. Оказываясь без человека, кино больше не воплощает замыслы и не несет в себе сообщений — оно воспринимает мир при помощи органов чувств — зрительных, слуховых, в случае с пленкой — даже тактильных. В этой системе философия и кино не обедняют друг друга, а оправдывают: философия чувственности может многое дать аналитике кино самого по себе, если обосновать, что его автономия конституируется именно как способность испытывать чувственный опыт. Кино же многое дает философии чувственности в ее собственной философской автономии от когнитивного опыта, в ее способности выходить за пределы человеческого, в уточнении основных элементов и структур, которыми занята аналитика чувственности. И если кино — это определенным образом структурированный чувственный опыт, то философия чувственности без всяких эксплуататорских намерений по праву становится настоящей философией кино. Этот ход — намеренное возвращение к эссенциализму, которого опасалась философия последних лет. Правда существенная разница в том, что отказываясь от предварительных классификаций, этот эссенциализм избавляется от посредничества:

кино — «х» не потому, что кино — это искусство, а искусство обязывает быть «х». До этого «х» философии предстоит доискиваться, обращаясь к кино напрямую.

Отказ от конститутивных позиций автора и зрителя ведет к еще одному заключению. Раз кино не сводится к тому, кто его смотрит, и тому, кто использует его с целью оформить взаимодействие с техникой в конкретные метрические границы, создавая единичное «произведение искусства», можно отбросить и привычный вариант кочевого распределения — мышление фильмами. Новый философский проект не может исходить из того, как кино предстает перед нами в виде фильмов, начало и конец которых всегда определяет тот, кто его создает, а удостоверяет зритель. «Тридцать секунд чистого кино на фильм, который длится час, достаточно для того, чтобы не угасла наша надежда. В самом деле, отдельные фрагменты фильма — это уже, пожалуй, чистое кино», (Kler, 1958, 88) — говорит Рене Клер, имея в виду, что лишь в отдельных фрагментах фильма кино в полной мере проявляет себя в работе. Это и верно, и нет, поскольку отказ от мышления фильмами позволяет в одно и то же время выхватывать из фильма отдельные фрагменты, привилегированные для поиска следов работы кинематографической чувственности, не соотнося их с мнимым и сугубо внешним целым, которое представляет собой фильм. С другой стороны, кино вне фильмических границ — это процесс без финальной точки, о котором невозможно сказать, что где-то в процессе съемки или монтажа кино есть, а где-то — отсутствует. Оно есть по умолчанию, но те пять минут, о которых пишет Клер, — время, где процесс его собственной работы не подчинялся прагматике режиссера-создателя.

И это важный момент в уточнении отношений кино с человеком. Мы уже нашли идеального феноменологического зрителя, который настолько бережет собственное переживание, родившееся в ходе аффицирования, что не стремится нарушать разворачивание кинематографической самостоятельности. Но также можно отыскивать и идеального режиссера, который пока что был представлен здесь исключительно как агент эксплуатации. На самом деле, это было бы не совсем справедливо. В каком-то смысле режиссер всегда вмешивает-

ся в кинематографическую самостоятельность, однако внутри этого вмешательства наблюдаются ощутимые различия.

Режиссер всегда выступает как фигура, не только руководящая самим процессом съемки, но и некоторым образом осмысляющая свое участие в этом процессе. Самый очевидный способ осмысления исходит из парадигмы искусства, в рамках которой режиссер обретает себя как художника, создающего фильм из сырого материала и ответственного за все трансформирующие силы. В этих условиях режиссер относится к кино как к средству — к набору технических возможностей для воплощения собственного замысла, который всегда — об отношениях художника и мира. В этих случаях философии кинематографической чувственности остается только снимать крепкий слой авторского замысла, чтобы под ним распознать перцептивные и конструктивные структуры, несмотря ни на что остающиеся фундаментом кино. Однако есть и другие случаи — где режиссеры в самой практике или сопутствующей ей теории не вступают в отношения с миром посредством кино, а, в первую очередь, проблематизируют свои отношения с кино и, через это, отношения кино с миром. Такой режиссер занимает уже не позицию эксплуататора, а становится толкователем (если размещает свою рефлексю по ходу разворачивания фильма) или теоретиком (если описывает свой метод в сопутствующих текстах).

Неправильно предположение, что эмансипация кино непременно ведет к преуменьшению роли уже существующих режиссерских методов. Речь идет лишь об отказе от традиции, отводящей режиссеру единственно возможное место в работе с кино. Жак Рансьер, утверждая свою логику эмансипации — зрительскую — верно замечает, что делегирование самостоятельности производству искусства обладает нужным протестным потенциалом для снятия тождества между автором-знатоком и зрителем-недоучкой (Rans'ер, 2018, 18). Вопрос, правда, остается: мало провозгласить эту автономию, нужно понять, из каких ресурсов она берется, а что, напротив, мешает ей проявиться. И до тех пор, пока кино, понятое как производство искусства, продолжит распределять себя между создателем и зрителем, эмансипация останется желаемой, но недостижимой.

## REFERENCES

- Aragon, L. (1988). Zhivopis' i kino [Painting and Screening]. In M. Iampol'skii (Ed.), *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoe kino: 1911-1933* [From the history of French film-theory. Silent era: 1911-1933] (157-158). Moskva: Iskusstvo. (In Russian).
- Barker, J. (2009). *The Tactile Eye: Touch and The Cinematic Experience*. Los Angeles: University of California Press.
- Bennet, D. (2018). *Pul'siruiushchaia materiia: politicheskaiia ekologiiia veshchei* [The Vibrant Matter: the political ecology of things]. Perm': Gile Press. (In Russian).
- Bogost, I. (2019). *Chuzhaia fenomenologiiia ili kakovo byt' veshch'iu?* [The Phenomenology of Other or How to be a Thing]. Perm': Gile Press. (In Russian).
- Canudo, R. (1988). Reflections on the Seventh Art. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory* (291-303). New Jersey: Princeton University Press.
- Canudo, R. (1988). The Birth of a Sixth Art. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory* (58-66). New Jersey: Princeton University Press.
- Diki, D. (1997). Opredelyaya iskusstvo [Defining Art]. In B. Dzemidok, & B. Orlov (Eds.), *Amerikanskaya filosofiya iskusstva* [American Philosophy of Art] (243-252). Ekaterinburg: Delovaya kniga. (In Russian).
- Kanudo, R. (1988). Manifest semi iskusstv [The Manifest of Seven Arts]. In M. Yampol'skii (Ed.), *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoe kino: 1911-1933* [From the history of French film-theory. Silent era: 1911-1933] (24-27). Moskva: Iskusstvo. (In Russian).
- Keller, S., & Paul, J. (Eds.). (2012). *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kler, R. (1958). *Razmyshleniia o kinoiskusstve* [Reflections on Art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- L'Erb'e, M. (1988). Germes i molchanie [Hermes and the Silence]. In M. Yampol'skii (Ed.), *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoe kino: 1911-1933* [From the history of French film-theory. Silent era: 1911-1933] (30-44). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Margolina, I. (2018). Bill Morrison. Plenka i pamyat' [Bill Morrison. The film and the memory]. *Seans*. Retrieved from <https://seance.ru/blog/interviews/bill-morrison-film/>. (In Russian).
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film*. London: Duke University Press.
- Melies, G. (1988). Cinematographic Views. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory* (35-47). New Jersey: Princeton University Press.

- Polikarpova, D. (2017). Novye podkhody k definitsii v sovremennoi filosofii iskusstva i teorii kino [New approaches to definition in contemporary philosophy of art and film-theory]. *Diskurs*, 6, 24-35. (In Russian).
- Rans'er, Zh. (2018). *Emansipirovannyi zritel'* [The Emancipated Spectator]. Perm': Krasnaya lastochka. (In Russian).
- Saprykin, Yu. (2019). Temnye nachala [Dark origins]. *Seans*, 70, 9-21. (In Russian).
- Smirnov, N. (2018). "Godovshchina revolyutsii" Dzigi Vertova: pervyi ekzamen ["The Anniversary of Revolution" by Dziga Vertov: the first exam]. *Seans*. Retrieved from: <https://seance.ru/blog/interviews/revolution-vertov-izvolov/>. (In Russian).
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye*. New Jersey: Princeton University Press.
- Teige, K. (2005). Kestetike kino [Towards to aesthetics of cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 71, 314-336. (In Russian).
- Vauer, V. (2014). Khudozhestvennye osnovy kinematografa [Art foundations of Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 108-109, 127-131. (In Russian).
- Veits, M. (1997). Rol' teorii v estetike [A theory's part in Aesthetics]. In B. Dzemizok, & B. Orlov (Eds.), *Amerikanskaya filosofiya iskusstva* [American Philosophy of Art] (43-60). Ekaterinburg: Delovaya kniga. (In Russian).
- Vertov, D. (2008). *Iz naslediya* [From the Heritage], Vol. 2. Moscow: Eizenshtein-tsentr. (In Russian).
- Vuillermoz, E. (1988). Before the Screen: Hermes and Silence. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory* (155-159). New Jersey: Princeton University Press.
- Yampol'skaya, A. (2018). *Iskusstvo fenomenologii* [The Art of Phenomenology]. Moscow: RIPOL-klassik. (In Russian).
- Yampol'skii, M. (1993). *Vidimyi mir: ocherki rannei fenomenologii* [The Visible World: comments on the early film-phenomenology]. Moscow: NII Kinoiskusstva. (In Russian).