

**Каждый кино-теоретик сам за себя,
а Делёз против всех:
к реабилитации модернизма как метода**

Перефразируя начало одной работы известного немецкого юриста, можно утверждать: существует антимодернистский аффект. Если вслед за Ф. Джеймисоном понимать под (эстетическим) модернизмом ситуацию «незавершенной модернизации», что «соответствует картине мира, который [...] организован вокруг двух отличных друг от друга темпоральностей»¹, и вспомнить об анализе Ю. Хабермасом консервативной реакции на подобного рода незавершенность², то данная констатация может показаться само собой разумеющейся. Современность в принципе характеризуется структурной асинхронностью своих разных уровней развития, в свете чего вполне логично, что эстетическая парадигма модернизма представляется мало кем востребованным интеллектуальным анахронизмом, не оправдавшим своих обещаний и возложенных на него эмансипаторных надежд. В результате, модернизм в равной мере критически воспринимается как со стороны новых «прогрессивных» практик, так и с позиции реакционных тенденций. Модернизм как метод оказался в ситуации (почти) тотального подозрения и отвержения. Однако очевидность и (до определенной степени) оправданность такого отношения рискует заслонить собой специфику и причины обозначенного аффекта у критиков данного феномена, а именно, теоретические основания и практические контексты такого рода отвержения зачастую остаются без должного аналитического внимания. Согласно гипотезе настоящей работы антимодернистский аффект представляет собой не столько реакцию на одну из (безуспешных)

¹ Джеймисон Ф. Модернизм как идеология // Неприкосновенный запас. 2014. № 6. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/nerprikosnovennyyu_zapas/98_nz_6_2014/article/11173/ (дата обращения: 28.10.2018).

² См.: Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Политические работы. М. : Праксис, 2005.

эстетических моделей прошлого, но (бессознательную) попытку уклониться от/скрыть те опасности для существующего status quo, которые по-прежнему сохраняет в себе модернистский импульс. Чтобы прояснить данную ситуацию, в настоящей статье будет предпринята попытка сравнительного анализа двух модернистских стратегий, которые были реализованы в кино-теории 70-80-х годов, концептуальная значимость которых выходит далеко за рамки узкоспециальных исследований о кино. Цель — показать, что ложность движения одной из версий теории модернизма, которая в первую очередь и «ответственна» за антимодернистский консенсус, не отменяет продуктивности и эффективности альтернативного подхода, который связан с работами Ж. Делёза и в первую очередь со вторым томом его исследования «Кино» — «Образ-время» (1985). Однако тематическая рамка данной работы, формально локализованная анализом различного рода фильмов, оставляет важные её положения без должного внимания со стороны современной мысли, что препятствует раскрытию его значения, в частности, для политической философии.

В 1989 году выходит книга американского исследователя Дэвида Родовика «Кризис политического модернизма. Критицизм и идеология в современной кино-теории». Этот текст — симптоматичная констатация тупика и кризисного состояния модернистской стратегии в современной теории. Работа Родовика представляет собой своеобразное подведение итогов теоретических споров последних 20 лет, которые, по утверждению автора, несмотря на новаторство и оригинальность, выказали свою несостоятельность перед лицом в первую очередь актуальных политических вызовов. Следует уточнить, что Родовик сосредотачивает свое внимание не на анализе художественных практик, а на подробном разборе теоретических оснований того, что он объединяет под понятием «политического модернизма», которому он задает следующую понятийную рамку: *«основополагающая тема политического модернизма может быть определена следующим образом: возможность радикального, политического текста обусловлена необходимостью авангардной репрезентативной стратегии; или более точно, стратегий, подчеркивающих материальную природу языка и кинематографической пре-*

зентации, особенно в форме самокритики — курсив Д. Родовика»³. Автореференциальность модернизма и его связь с авангардной эстетикой, следующая из данного определения, представляется общим местом дискуссий о данном феномене. Акцент на материальной «природе» языка, его «непрозрачности», тоже составляет тематический фон большинства споров о модернизме. Однако следует отдельно остановиться на том, почему и зачем Родовик использует эпитет «политический» и акцентирует внимание на «радикализме» такого рода художественных практик.

Традиционно художественный модернизм определяется через понятие автономии, которое, несмотря на всю свою двусмысленность, предполагает дистанцированность от мира ангажированного искусства за счет формальной замкнутости произведения на самом себе. Безусловно, такого рода автономии не следует понимать буквально, так как она представляет собой идеологическое понятие, скрывающее специфическую форму связи искусства с социальным пространством⁴, по сути представляя собой альтернативную стратегию политизации художественного творчества. Как это сформулировал Джеймисон, «утверждение автономии эстетического содержит в себе внутреннее противоречие, для сглаживания которого требуется большая (идеологическая) работа»⁵. Внутреннее противоречие такой работы, направленной на воспроизводство эффекта автономии, заключается в том, что предельный формализм модернизма, казалось бы, перекрывает доступ к социальному. В связи с этим принято утверждать, что политическая составляющая такого типа эстетики ограничивается рамками того, что обычно называют политикой

³ *Rodowick D. N.* The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory. University of California Press, 1994. P. 12.

⁴ Ср.: «Категория автономии не позволяет осознать ее предмет как исторически развившийся. Относительная изолированность произведения искусства от жизненной практики тем самым преобразуется в (ложное) представление об абсолютной независимости произведения искусства от общества» (см.: *Бюргер П.* Теория авангарда. М. : V-A-C Press, 2014. С. 72).

⁵ *Джеймисон Ф.* Модернизм как идеология.

(модернистской) формы. В результате, критический эффект такого метода (порой обоснованно) недооценивают по причинам его чрезмерного эстетизма, своего рода, декадентского элитизма, так как субверсивность утверждается лишь за счет того, что с помощью модернистской формы «разрушается иерархический синтаксис, последовательная, стремящаяся к единству точка зрения, реалистическая репрезентация, линейное время и сюжет»⁶ и т. д. Другими словами, аутентичный авангардистский импульс, направленный на преодоление границы между искусством и жизнью, в условиях модернизма сохраняется, но парадоксальным образом реализуется лишь внутри самого художественного опыта, не выходя в пространство социального. Отсюда проистекает подозрительность и скептицизм относительно политической «благонадежности» модернистского искусства в деле преобразования общества.

Но одновременно с этим нельзя игнорировать подлинный критический заряд модернистских поисков. Исторически (первый) модернизм возник на фоне подозрительности по отношению к реализму и его идеологическим эффектам, что во многом и предопределило его имманентно деструктивный характер, направленный на разрушение художественных конвенций. «Даже буржуазный модернизм объявляется революционным, так как он ставит под вопрос старые формальные ценности и практики»⁷. Поэтому глубинный формализм критического импульса модернизма следует понимать не столько как один из вариантов уклонения посредством искусства от мира социальной проблематики, сколько как критическую рефлексию социального изнутри самого художественного опыта. Или, как это резюмировал Джеймисон: «тогда модернизм будет не столько избеганием социального контекста ... сколько его регулированием и удерживанием (уводя его из поля зрения в пределах формы самой по себе) средствами особой техники конструирования и перемещения, которые могут быть идентифицированы с определенной

⁶ *DeKoven M. The Politics of Modernist Form // New Literary History. 1992. Vol. 23, № 3. P. 677.*

⁷ *Jameson F. Reflections in Conclusion // Aesthetics and Politics. Verso, 1980. P. 206.*

точностью»⁸. Другими словами, модернизм предполагает перенастройку чувственного опыта, положенного в основание того или иного социального порядка, путем формальной работы с художественным произведением.

Однако «политический модернизм», о котором пишет в своей работе Родовик, представляет собой не только продолжение импульса «политики модернистской формы» в его исторически первоначальном варианте, но в принципе ориентируется на иной временной и событийный контекст. Родовик сосредотачивает свое внимание на критическом и, следовательно, политическом значении формальных экспериментов, которые представляют собой практику разоблачения властных механизмов, в условиях крайне ангажированной теории 60-70-х годов, что некоторым образом переставляет акценты в спорах о модернизме. По сути, под рамкой «политического модернизма» американский исследователь объединяет группу авторов, традиционно связываемую с (пост)структурализмом, так как одни из главных героев его работы — Ж. Лакан, Л. Альтюссер и Ж. Деррида⁹. Сам по себе переход от «высокого» модернизма начала XX века к теоретикам постструктурализма не является случайным. Так, например, Джеймисон выстраивает подобную генеалогию на основании понятия *Verfremdung* Брехта, «этого, так называемого, “эффекта остранения”, к которому чаще всего апеллируют для утверждения теорий политического модернизма сегодня, например, (в рамках деятельности) группы Tel Quel»¹⁰. Однако в «Кризисе политического модернизма» работы ведущих представителей постструктурализма рассматриваются

⁸ Jameson F. Reflections in Conclusion. P. 202.

⁹ Тенденция видеть в «постструктуралистах» — специфически понятых модернистов также присутствует в работах Джеймисона, однако последний опирается на несколько иной круг авторов, что, как будет показано далее, является принципиальным моментом, особенно в случае с Ж. Делёзом. Ср.: «Философски и эстетически модернистами представляются Делёз, Лиотар и Фуко, хотя их “постструктурализм” ... может казаться родственным скорее большому нарративу постмодерна» (см.: Джеймисон Ф. Модернизм как идеология).

¹⁰ Jameson F. Reflections in Conclusion. P. 206.

Родовиком не сами по себе и не в контексте проблематики, центральной для этих фигур, а помещаются в контекст политических тенденций 60-70-х годов, которые превратили (почти любую) радикальную работу с формой художественного произведения в способ политической борьбы. Симптоматична в данном случае стратегия чтения Лакана: «Элизабет Рудинеско замечает, что рецепция лакановского психоанализа во Франции была задана контекстом войны в Алжире и возрастающей воинственностью французского интеллектуального и студенческого движений. [...] Психоанализ был понят как политическая теория, замещающая сартровское понятие *engagement* и его гуманизм нечистой совести структуральной и материалистической наукой»¹¹. Другими словами, в условиях политического модернизма речь идет не о лакановском психоанализе как таковом, но о применении его для решения изначально политических задач. И оппозиция, проводимая с Сартром, здесь не случайна, так как именно его версии прямой ангажированности писателя и опыта литературы противостояли практики сопротивления средствами работы с формальными аспектами письма (например, в работах М. Бланшо). Аналогичное, политизированное прочтение получают работы Деррида, тогда как тексты Альтюссера сами по себе, без дополнительной политизации, выступали теоретическим фундаментом для реализации центрального мотива 60-70-х — критики идеологии, что, например, находит своё классическое для кино-теории воплощение в работах Ж.-Л. Бодри¹².

В результате подобных теоретических тенденций в условиях мира кинематографа эти мотивы получили воплощение в опытах, чья формальная изошренность была обусловлена в первую очередь политическими мотивами. Эстетизм такой художественной стратегии был изначально задан революционным порывом, так как на основании жесткой атаки

¹¹ Rodowick D. N. The Crisis of Political Modernism. P. 29.

¹² См., например: Бодри Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата // Cineticle. № 23. 2017. URL: <http://cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects.html> (дата обращения: 25.10.2018).

чувственного опыта средствами революционной эстетики предполагалось если не осуществить революцию, то сделать существенные для нее приготовления. Соответственно, политический модернизм 60-70-х годов представляет собой переосмысление как канонов «высокого» модернизма, так и оснований послевоенной политической теории и практики. В свете обозначенной проблематики таким образом понятый модернистский поворот в теории и практике кино «влечет за собой герменевтическое замыкание, дестабилизирующее привычную роль зрителя», в результате чего «теряется чувство идентичности персонажей», что, в свою очередь, обусловлено тем, что «критическая рефлексивность кино подпитывалась общим стремлением к политическому действию посредством революционной эстетики, часто понимавшейся как деконструкция феноменального реализма»¹³. Как видно из приведенного суждения, Т. Эльзессер и М. Хагенер резюмируют понятие кино-модернизма, одновременно обращая внимание на его оппозицию к реализму и на политическую составляющую такой стратегии. В результате, средствами именно «политики формы» была реализована попытка трансформации социального, что представляется обходным маневром для деятельности по направлению к не прямолинейной политизации эстетики. Именно этот теоретический контекст следует принимать во внимание, чтобы корректно понять констатацию кризиса «политического модернизма» в конце 80-х годов и его отвержение как в теории, так и на практике.

Если для Родовика в этот период кризис политического модернизма понимался двояко — и как некоторый тупик основных тенденций, но и вместе с тем как перманентное состояние модернизма как непрекращающегося поиска выхода из политико-эстетического заблуждения, то Т. Эльзессер и М. Хагенер в начале 2000-х уже утверждают такое положение дел в теории как нечто очевидное, заявляя, что модернистская эстетика хотя и «показала невероятную изобретательность», но с самого начала «была языком кризисного кинематографа»¹⁴. В результате, утверждение имманентного положения

¹³ *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб. : Сеанс, 2016. С. 153, 154.

¹⁴ Там же. С. 156.

«модернизма как кризиса» стало общим местом эстетических теорий, а политическое значение данного феномена сошло на нет, в том числе в рамках практики целого ряда ведущих представителей данного направления. Политический модернизм капитулировал в первую очередь в лице своих ключевых фигур.

Парадигматическим представляется случай Л. Малви и П. Уоллена, двух ведущих кино-теоретиков 70-х годов, которые с 1974 года обратились также и к кинематографической деятельности. На примере их эволюции можно увидеть, как политико-модернистский импульс за пару десятилетий оказался выхолощен, а выбранная и разработанная эстетическая парадигма зашла в тупик. Если такие фильмы дуэта Малви-Уоллен, как «Пентесилея» (1974), «Загадка Сфинкс» (1977), «Эми» (1980) в полной мере соответствуют определению Родивика как экстремальных практик радикальной трансформации художественной формы, целью которой было разрушение идеологической иллюзии целостного зрительского «я», реализуя, по сути, если воспользоваться фигурой мысли Ж. Полана, «террор в изящной кинематографии», то уже в 1987 году Уоллен ставит фильм «Смерть дружбы», который представляет собой однозначное возвращение к более конвенциональному нарративному кинематографу. В 1981 году в статье для ключевого по теме кино-модернизма номера журнала October «New Talkies» Уоллен в форме самоанализа так определил задачу своих первых с Малви работ: «в наших фильмах мы пытались исследовать границы признания воображаемого как формы сопротивления патриархальности и возможности и импликации трансформации символического порядка в не патриархальный. Так как символический порядок привязан к обретению языка, это предполагало обращение особого внимания к месту устного языка в наших фильмах»¹⁵. Тем более обращает на себя внимание тот факт, что начав с разработок «проекта контр-языка»¹⁶, Уоллен уже через несколько лет вернулся к более или менее стандартным

¹⁵ Wollen P. The Field of Language in Film // October. 1981. № 17. P. 53.

¹⁶ Ibid. P. 60.

нарративным стратегиям, по сути признав за «языком кино» некоторые универсальные структуры, отказ от которых ведет в тупик. Такой поворот, несомненно, продемонстрировал несостоятельность данной версии (политического) модернизма как метода изнутри непосредственной практики самих представителей этого направления. Импульс, направленный на переустройство символического порядка средствами кино, которое в свою очередь было понятно как специфический язык, оказался поставлен под вопрос, оставив целое поле экспериментов в одиноком пространстве для немногочисленных исследователей, но совершенно не найдя дорогу ни к зрителю (то есть к своей целевой аудитории), ни к более масштабной и релевантной политико-эстетической теории. В этой перспективе констатация Эльзессера о модернизме как языке кризисного кинематографа, как представляется на первый взгляд, звучит вполне обоснованно.

Казалось бы, на этом можно было бы поставить точку в деле реабилитации модернистской стратегии и отвести ей положенное и почетное место в послевоенной истории (кино) искусства. Однако обращает на себя внимание один примечательный момент. Симптоматична — в строго психоаналитическом смысле слова — лакуна в тексте Родовика, теоретика, который в 90-е годы стал одним из ведущих специалистов по философии кино Ж. Делёза в англоязычном мире. А именно, имя французского философа в тексте «Кризиса политического модернизма» не встречается ни разу. Эту лакуну можно прочитывать по-разному и, в частности, рассуждать о степени сознательности такого умолчания и разведения двух версий кино-теории — делёзианской и всех остальных. Однако, согласно нашей гипотезе, не попадание Делёза в канон политических (кино) модернистов в цитированной нами работе Родовика совершенно не случайно и имеет концептуальное обоснование. Модернизм, о котором пишет в работе «Кино» Делёз, понимается качественно иным образом. Принципиальная методологическая оппозиция делёзовского подхода к кино теориям всего того круга авторов, которых рассматривает Родовик, заключается в первую очередь в вопросе, об адекватности понимания и восприятия кино-опыта в лингвистических категориях. Иными словами, спор о тео-

ретических основаниях модернизма разворачивается в рамках проблематичности самого суждения «язык кино».

Прежде чем перейти к рассмотрению особенностей проекта о кино Делёза в контексте его сопоставления с версией политического модернизма по Родовику следует сделать одно уточнение. В случае складывающейся оппозиции «Лакан-Альтюссер-Деррида + кино-теоретики (Метц, Бодри, Уоллен, Малви) VS Делёз» речь идет не о двух версиях модернизма с точки зрения предмета, но о двух стратегиях анализа одного и того же объекта исходя из различия метода. И для редакции журнала *October*, и для Делёза на последних страницах «Образа-времени» речь идет о примерно одном и том же наборе авторов и фильмов. Так же как и номер *October* «New Talkies» посвящен разбору в первую очередь работ М. Дюрас, Х.-Ю. Зибберберга, Ж.-М. Штрауба и Д. Юйе (плюс вездесущий, но не всегда упоминаемый Ж.-Л. Годар), так же и для Делёза основные достижения современного кино связаны именно с этими именами. Таким образом, можно утверждать, что речь идет о двух принципиально разных теоретических подходах к реализованному на практике феномену политического (кино) модернизма, а умолчание о работах Делёза в книге Родовика представляется не только красноречивым, но совершенно оправданным методологически. Аналогично тому, как это осуществляет круг авторов, вошедших в текст «Кризиса политического модернизма», Делёз тоже связывает новую эстетическую парадигму в кино с формальными экспериментами: «модернизм имеет в виду новое использование речевого, звукового и музыкального элементов»¹⁷. Но новаторство такой кино-формы для автора «Образа-времени» имеет принципиально иную «природу».

В работах «Образ-движение» и «Образ-время» Делёз утверждает необходимость перевода актуальной проблематики (опыта) кино с терминологии психоанализа и лингвистики и понимания зрительского субъекта в лакановских терминах Воображаемого и Символического на терминологию философии А. Бергсона и семиотики Ч. С. Пирса. Делёз утверждает, что кино воплощает собой доязыковую материю, а следо-

¹⁷ Делёз Ж. Кино. М. : Ад Маргинем, 2003. С. 567.

вательно, его анализ в лингвистических терминах упускает саму суть кинематографического. «Кино не является ни универсальным, ни примитивным языком-*langue*, ни даже языком-*langage*. Оно порождает интеллигибельную материю, служащую лишь допущением, условием и необходимым коррелятом, сквозь толщу которого язык-*langue* строит собственные «объекты». Но даже если этот коррелят от кино необходим, ему присуща своя специфика: он состоит в мыслительных движениях и процессах (предъязыковые знаки), а также в точках зрения на эти движения и процессы (предзначающие знаки)»¹⁸. С проведения данного различия между кино и языком Делёз начинает последнюю главу своего исследования, утверждая анти-лингвистические основания своего подхода в качестве основополагающих. Его работа «Кино», изначально заявленная в качестве «опыта классификации образов и знаков»¹⁹, ориентирована на анализ в рамках совершенно иной логики «знаков» и «образов». «Семиотика» Делёза ориентирована не на визуальный и(ли) означающий строй, но на аффективный способ производства не столько смыслов, сколько сил, которые порождаются кино-образами, и связывается французским философом с двумя феноменами — движением и временем. И именно этот, как представляется поначалу, лишь онтологический и эпистемологический вопрос — является ли кино языком или может ли кино быть понято *как* язык? — оказывается центральным для понимания политических ставок двух версий (кино) модернизма.

Для первой стратегии политического модернизма, в лице тех его представителей, на которых ориентируется Родовик, речь идет о критике и развоплощении устойчивых идентификаций, о борьбе с иллюзионизмом «наивного феноменологического реализма», цель которых определяется как отказ от прозрачности конвенциональной художественной формы. Такой подход определяется логикой негативности, что предполагает разрушение/деструкцию (иллюзии) самообоснованности субъекта и его зрительского опыта. Политический модернизм (условных) Малви-Уоллена, достигнув пика в раз-

¹⁸ Делёз Ж. Кино. С. 593.

¹⁹ Там же. С. 39.

рушении художественной формы, оказывается практикой саморазрушения, что и заводит такой метод в тупик. Критика эффекта иллюзионизма кино, полный отказ от этого эффекта представляет собой предельное разрушение самой сути кинематографического. Напротив, проект Делёза имеет мало общего с демистификацией и разоблачением идеологических конструкций. Критическая направленность делёзовского подхода имеет совершенно иную логику и иных врагов. И в первую очередь речь идет не о деструкции кино-образов в качестве означающих систем, но о переопределении логики образов как таковых. По Делёзу, проблема заключается не в «ложном сознании», не в формировании путем кинематографа идеологически детерминированных идентичностей²⁰, но в консервативном импульсе, который воплощает собой конвенциональный кинематографический образ — образ-движение. Консерватизм кино-индустрии, её инерционный характер, — основной мотив всего исследования «Кино». Вопрос, который ставит Делёз, — как возможно не predetermined будущее во вселенной победившей информации, что, согласно философу, и воплощает «фашистскую» природу кинематографического медиума. «Жизнь, даже выживание кино зависит от его внутренней борьбы с информатикой»²¹. А цель такой борьбы — освобождение зрительского субъекта от инерционной логики восприятия образов, онтология которых должна быть понята не по модели структуралистского психоанализа, а на основании философии Бергсона²².

²⁰ Примечательно, что Делёз по ходу обоих томов регулярно обращается к политическому значению кино, утверждая, в частности, его связь как с историческим фашизмом, так и с его современными вариациями, но при этом он ни разу не использует слово «идеология».

²¹ Делёз Ж. Кино. С. 604.

²² Подробный анализ онтологии образов в философии Бергсона в контексте проекта «Кино» Делёза осуществлен нами в другом месте, поэтому мы не будем здесь останавливаться на этом вопросе. Там же аргументирован тезис о консервативной логике классической кинематографической формы (см.: Горяинов О. В защиту кино-модернизма. Один комментарий к третьему комментарию Делёза к Бергсону // Cineticle. № 23. 2017. URL: <http://cineticle.com/magazine/1559-23-0-deleuze-avec-bergson.html>] (дата обращения: 28.10.2018).

Ключевой политической вопрос для исследования о кино Делёза — что делает человека беспомощным в деле революционного преобразования (своего) опыта? Проблема информации/информатики возникает здесь как всегда-уже заданный горизонт ожидаемого будущего, образ которого дан субъекту в статической, неизменной форме. Если для версии кино-модернизма Родовика речь шла о том, чтобы разрушить образ как некоторую целостность, то Делёз видит выход из данной ситуации через переопределения логики образа и самой модели Целого. Принципиальное различие между двумя версиями политического модернизма может быть понято по аналогии с решением вопроса о Целом у Бергсона и иных философов, которые ставили это понятие под вопрос. «Многие философы и до Бергсона говорили, что целое не дано и не задаваемо, но только из этого они делали вывод, что целое есть понятие, лишенное смысла. Вывод же Бергсона совсем иной: если целое не задаваемо, то причина здесь в том, что оно является Открытым и что ему свойственно непрестанно изменяться или же способствовать возникновению чего-то нового, словом, длиться»²³. Именно поэтому критический импульс проекта Делёза заключается не в полном отказе от кино-образов путем их последовательной деструкции, но в попытках указать на такой тип их построения, который бы способствовал их освобождению от инерционной логики статичных и сложившихся идентичностей.

В свою очередь, проблема информации здесь возникает, так как именно её логика оказывается главным проводником восприятия в модусе «как есть». А так как «информацию (сначала газету, потом радио, а впоследствии телевидение) делает всемогущей сама ее никчемность, ее радикальная неэффективность»²⁴, то задача заключается не в том, чтобы освободить зрительский опыт от ложных идентичностей, но в том, чтобы вернуть зрительскому опыту непредсказуемость идентичности как таковой, понятой качественно другим образом: Целое как Открытое. Тогда Целое в условиях мира тотальной информации представляет собой замкнутую сис-

²³ Делёз Ж. Кино. С. 49.

²⁴ Там же. С. 603.

тому. «Деградация информации до сих пор не произошло только потому, что сама информация является деградацией. Стало быть, необходимо преодолеть все типы выговоренной информации, чтобы извлечь из них [...] творческое фантазирование, предстающее в качестве изнанки господствующих мифов, расхожих речей и тех, кто их произносит, — и такой акт будет в состоянии создать миф вместо того чтобы извлекать из него выгоду или эксплуатировать его»²⁵. Политический модернизм, по Делёзу, призван не разрушить мифологию как таковую, но придать ей импульс перманентного движения, которое нарушит инерционную логику сенсо-моторной схемы восприятия. Утверждение политического значения «творческого фантазирования» следует здесь понимать не как субъективистский эскапизм в альтернативные «внутренние миры» (своего рода, политический солипсизм), а как выход из-под гнета логики информации. Опасность этой логики может быть лучше понята, если провести аналогию с понятием «всемирно-исторического» у Кьеркегора.

«Возможно, одна из главных причин, почему люди нашей эпохи всегда остаются недовольны собой, когда приходит время действовать, состоит в том, что они слишком увлеклись наблюдением. [...] Будучи испорченными постоянным общением со всемирной историей, люди непременно желают чего-то значительного и только этого... [Тогда как] постоянное общение со всемирно-историческим делает человека неспособным действовать»²⁶. Кьеркегоровское «всемирно-историческое» — это прообраз логики информации, о которой пишет Делёз, так как последняя оставляет субъекта наедине с его неспособностью к действию и преобразованию, закрепляя его чувственный опыт внутри строго созерцательной перспективы. В универсуме тотальной информации установка на объективность как созерцательность оказывается возможна лишь репрезентация политического действия, в том числе репрезентация революции (средствами конвенционального кино), либо разрушение такой репрезентации (strate-

²⁵ Там же.

²⁶ *Кьеркегор С.* Заключительное ненаучное послесловие к «Философским хромам». М. : Академический проект, 2012. С. 135.

гия первой версии политического модернизма). Задача, которую ставит Делёз, — выйти за рамки такой оппозиции, что и призвано осуществить модернистское кино, представляющее собой иную логику сборки элементов кинематографического образа. Вновь сделать возможным действие, вернуть единство теории и практики, именно для этого необходимо создать миф, вместо того, чтобы подвергнуть его эксплуатации²⁷. Политический модернизм Делёза, уклоняясь от ловушки лингвистического понимания как кино, так и субъективности, утверждает перспективность работы в ином направлении. Не разрушение образа, но извлечение из него скрытых в нем «сил».

В завершении данной работы кратко остановимся на трех, на наш взгляд, основных характеристиках политического модернизма по Делёзу, чтобы сделать представление о его подходе несколько более определенным, отдавая отчет в том, что эти схематичные тезисы требуют более подробного рассмотрения, в частности, с привлечением конкретного кинематографического материала. Первое, что делёзовский подход позволяет решить, связано с преодолением традиционной для кинематографа оппозиции факт/вымысел. Вытекающее из этого различие кино на документальное и игровое, конститутивное для классического кинематографа, утрачивает свой смысл. Этот момент особенно ярко проявляется на тех страницах «Образа-времени», где Делёз утверждает политическое значение функции фантазирования на примере именно документального этнографического кино П. Перро и Ж. Руша. «Противоположностью вымыслу является не реальное, не истина, всегда принадлежащая хозяевам жизни или колонизаторам, а фантазирование бедняков в той мере, в какой оно наделяет ложное потенцией, превращающей его в воспоминание, в легенду, в монстра»²⁸. Утверждение значимости

²⁷ Здесь следует обратить внимание на напрашивающуюся аналогию с другим «бергсонистом» — Жоржем Сорелем, который в «Размышлениях о насилии» указал на значимость понятия «мифа» в деле политической борьбы. Однако с этой параллелью следует быть осторожным, так как делёзовский подход предполагает в итоге переосмысление мысли Бергсона, а не её не-критическое продолжение.

²⁸ Делёз Ж. Кино. С. 462.

элемента фантазии в рамках документального образа у Делёза призвано не отказаться от самого понятия реального (в рамках некоего абсолютного релятивизма), но принципиальным образом переопределить само понятие реального, дополнить его тем, что в делёзовско-бергсоновской онтологии получило название виртуального. Так, исследовательница Л. Маркс пишет: «Делёз уделяет мало внимания категории документального. [...] Причина этого коренится в делёзовском переопределении “реальности” в терминах отношений между виртуальными и актуальными образами, каждый из которых реален»²⁹, а само это различие восходит к работам Бергсона, который показал фундаментальную значимость опыта памяти, имеющего виртуальную природу, для каждого актуального настоящего. Второй элемент политического модернизма, по Делёзу, обусловлен задачей сделать так, чтобы «моторной немощи персонажа» теперь отвечала «тотальная и анархическая подвижность прошлого»³⁰. То есть путем освобождения воображения из инерционной логики восприятия в пределах инерционной, сенсо-моторной схемы. А для этого следует предложить не разрушение нарратива, не противопоставление ему другой большой истории, но ввести иную повествовательную модальность. Здесь Делёз в полной мере возвращается к центральному для модернизма вопросу о не синхронных темпоральностях, о которых, в частности, пишет Джеймисон. Логика образа-времени, по Делёзу, позволяет диахроническую перспективу акция-реакция/воспоминание-действие перевести на уровень синхронии, то есть существенным образом переопределить понимание модернизма как следствия «незавершенной модернизации». Другими словами, сделать опыт прошлого не генеалогическим истоком настоящего, но тем, что всегда сосуществует с настоящим в каждый момент его времени. Наконец, третий элемент делёзовской конструкции опирается на специфическую педагогику образа, согласно которой и осуществляется пересборка

²⁹ Marks L. Signs of the Time. Deleuze, Pierce, and the Documentary Image // The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema. Gregory Flaxman, editor. 2000. P. 194.

³⁰ Делёз Ж. Кино. С. 352.

основных его элементов. Утверждение автономии звукового, текстуального, визуального элементов призвано воспитать иной чувственный опыт, который призван преодолеть главную апорию Современности — проблему опыта времени, подчиненного логике телеологии. Образ современного кино должен воплотить опыт времени как перманентного движения становления, политическое значение которого в деле борьбы с логикой консерватизма, которая всё настойчивее задает облик Настоящего, зачастую остается без должного внимания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бодри Ж.-Л.* Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата // *Cineticle*. № 23. 2017. URL: <http://cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects.html> (дата обращения: 25.10.2018).
2. *Бюргер П.* Теория авангарда. Москва : V-A-C Press, 2014.
3. *Горяинов О.* В защиту кино-модернизма. Один комментарий к третьему комментарию Делёза к Бергсону // *Cineticle*. № 23. 2017. URL: <http://cineticle.com/magazine/1559-23-0-deleuze-avec-bergsong.html>] (дата обращения 28.10.2018).
4. *Делёз Ж.* Кино. Москва : Ад Маргинем, 2003.
5. *Джеймисон Ф.* Модернизм как идеология // Неприкосновенный запас. 2014. № 6. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/nerprikosnovennyy_zapas/98_nz_6_2014/article/11173/ (дата обращения: 28.10.2018).
6. *Кьеркегор С.* Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». Москва : Академический проект, 2012.
7. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект // Политические работы. Москва : Праксис, 2005.
8. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. Санкт-Петербург : Сеанс, 2016.
9. *DeKoven M.* The Politics of Modernist Form // *New Literary History*. 1992. Vol. 23. № 3.
10. *Jameson F.* Reflections in Conclusion // *Aesthetics and Politics*. Verso, 1980.
11. *Marks L.* Signs of the Time. Deleuze, Pierce, and the Documentary Image // *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Gregory Flaxman, editor. 2000.
12. *Rodowick D. N.* The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory. University of California Press, 1994.
13. *Wollen P.* The Field of Language in Film // *October*. 1981. № 17.