

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Кино, тело и мозг, мысль.
Продолжение (3)





Фильмы:

«Йол» Йылмаза Гюнея
«Александрия, почему?» Юсефа Шахина

Основные идеи:

1. Первое существенное различие между классическим и современным кинематографом, что в классическом кино народ присутствует, даже угнетенный, обманутый и поработенный, даже слепой или несознательный. Отсюда возникает вера в то, что кинематограф как искусство масс может стать революционным или демократическим искусством и превратить массы в подлинный субъект.
2. Народа уже нет – эта истина прогремела в Третьем мире, где угнетенные и эксплуатируемые нации оставались на уровне вечных меньшинств и в состоянии кризиса коллективной самоидентификации.
3. Необходимо, чтобы искусство, и в особенности — кино, принимало участие в решении этих задач: не обращаться к предполагаемому народу, который уже присутствует, а вносить вклад в формирование народа. В тот момент, когда хозяева и колонизаторы заявляют: «народа здесь никогда не было», сам народ, которого нет, представляет собой будущее.
4. Масса фильмов Третьего мира обращается к памяти. Кафка: «В малой стране» каждый получает в наследство лишь выпадающую ему долю, и ничего, кроме этой доли, у него нет, даже если он об этом не знает или даже если он ее не хранит».

В данной лекции мы рассмотрим вопрос отношения Делеза к кинематографу Третьего мира. Почему он считает, что именно это кино способно формировать народ.

Ален Рене и Жан-Мари Штрауб, несомненно, являются крупнейшими политическими режиссерами в современном кино Запада. Но, как ни странно, не из-за особого внимания к образу народа, а в силу того, что они умеют показывать, как народ выступает в роли недостающего звена. Так поступает Рене в фильме «Война окончена», в котором мы так и не поймем, где же настоящий испанский народ — в одряхлевшем центральном комитете, на стороне молодых террористов, или же его олицетворение — это усталый активист? А где немецкий народ в фильме Штрауба «Непримирившиеся», да и можно ли вообще говорить о его существовании в этой стране, где не удалась ни одна революция, а сам он сложился при Бисмарке и Гитлере, чтобы вскоре опять разделиться?

Вот первое существенное различие между классическим и современным кинематографом. Ибо в классическом кино народ присутствует, даже угнетенный, обманутый и поработенный, даже слепой или несознательный. Можно привести примеры из советского кино: народ присутствует уже у Эйзенштейна, показывающего, каким образом он совершает качественный скачок, в фильме «Генеральная линия», превращающего его в «Иване Грозном» в выдвинутое острие, за которое держится царь; у Пудовкина каждый раз путь к осознанию способствует тому, что народ всегда наделяется виртуальным существованием в процессе актуализации; что же касается Вертова и Довженко, то для них характерны две разновидности одного и того же унаимизма (литературное течение, как реакция против символизма), помещающего разные народы в одно и то же горнило, порождающее будущее.

Но унаимизм определяет и политический характер американского кино, как довоенного, так и военных лет: здесь мы видим не перипетии классовой борьбы и не столкновение идеологий, а экономический кризис, бои с моральными предрассудками, барышниками и демагогами, знаменующие собой осознание народом самого себя как в безднах своего несчастья, так и на вершинах своих упований (унаимизм Кинга Видора, Капры или Форда, ибо эта проблема присуща как вестерну, так и социальной драме, причем оба изображают народ как посреди испытаний, так и в моменты, когда он «берет себя в руки» или обретает себя).

В американском и советском кино народ присутствует изначально, и он является сначала реальным, а потом уже актуальным; кроме того, — идеальным, но не абстрактным. Отсюда возникает вера в то, что кинематограф как искусство масс может стать революционным или демократическим искусством и превратить массы в подлинный субъект. Однако такую веру подорвало множество факторов: это и приход к власти гитлеризма, сделавшего предметом кино уже не ставшие субъектом, а поработенные массы; это и сталинизм, заменивший унаимизм народов тираническим единством одной партии; это и распад американского народа, переставшего считать себя плавильным тиглем проходящих сквозь него народов,



равно как и зародышем некоего грядущего народа. Словом, если и существует какое-то современное политическое кино, то основа его такова: народа уже нет или еще нет... народа нет. Несомненно, эта истина имела значение также для Западной Европы, но открывавшие ее авторы были редки, поскольку она была прикрыта механизмами власти и мажоритарными системами. Зато она прогремела в Третьем мире, где угнетенные и эксплуатируемые нации оставались на уровне вечных меньшинств и в состоянии кризиса коллективной самоидентификации. Третий мир и меньшинства породили авторов, оказавшихся в состоянии сказать в отношении своей нации и собственной личной ситуации в этой нации: вот народа-то и нет. Первыми открыто об этом объявили Кафка и Клее. Первый писал, что второстепенные литературы «у малых наций» должны восполнять «зачастую пассивное и всегда стремящееся к распаду национальное сознание»; второй утверждал, что для того, чтобы живописи объединить все части «великого произведения», ей необходима «самая могущественная сила», народ, а того пока еще нет. Это тем более касается кинематографа как массового искусства.

Зачастую режиссер из Третьего мира работает для безграмотной публики, воспитанной на американских, египетских или индийских сериалах либо фильмах о каратэ, и это необходимая ступенька — обрабатывать надо именно эту материю, чтобы извлекать из нее элементы народа, которого пока нет. Порою же режиссер, принадлежащий к нацменьшинству, оказывается в тупике, описанном Кафкой: в итоге - невозможность «писать», невозможность писать на господствующем языке, невозможность писать иначе, и через это состояние кризиса также надо пройти, и его необходимо разрешить. Этот «протокол» о народе, которого нет, представляет собой не отречение от политического кино, а, наоборот, новую основу, на которой оно отныне будет базироваться в Третьем мире и у нацменьшинств.

Необходимо, чтобы искусство, и в особенности — кино, принимало участие в решении этих задач: не обращаться к предполагаемому народу, который уже присутствует, а вносить вклад в формирование народа. В тот момент, когда хозяева и колонизаторы заявляют: «народа здесь никогда не было», сам народ, которого нет, представляет собой будущее; он выдумывает себя - в трущобах и лагерях, в гетто, в новых условиях борьбы, в которые должно вносить вклад искусство, с необходимостью политическое.

Второе существенное различие между классическим и современным политическим кино касается отношений между политическим и частным. Кафка утверждал, что «крупные» литературы всегда сохраняют границу между политическим и частным, какой бы размытой та ни была, — а вот в малых литературах частное дело немедленно становится политическим и «влечет за собой жизненный или смертный приговор». И действительно, в больших нациях семья, супружеская чета и индивид занимаются личными делами, хотя бы даже такие дела ясно и четко выражали социальные противоречия и проблемы или же были их непосредственными последствиями. Итак, частный элемент может заменять осознание, в той мере, в какой он доходит до оснований чего-либо или же обнаруживает выражаемый им «объект». В этом смысле классическое кино непрестанно поддерживало существование такой границы, которая отмечала корреляцию между политическим и частным и — посредством осознания — позволяла переходить от одной общественной силы к другой, от одной политической позиции к другой: героиня фильма Пудовкина «Мать» обнаруживает настоящий объект, с которым ведет битву ее сын, и принимает от него эстафету; а в фильме Форда «Гроздь гнева» до определенного момента ясно видит ситуацию мать, а когда условия меняются, эстафету у нее подхватывает сын.

В современном политическом кинематографе дела обстоят иначе, ибо в нем не осталось границ, обеспечивавших хотя бы минимум дистанции или же эволюции: частное дело сливается с непосредственно-социальным или с политическим. В фильме Йылмаза Гюнея «Йол» семейные кланы формируют сеть коалиций, ткань отношений настолько тесных, что один из персонажей обязан жениться на жене собственного умершего брата, а другой — отправиться на поиски собственной виновной жены, сквозь снежную пустыню, чтобы подвергнуть ее наказанию;

Фрагмент из фильма «Йол» Гюнея

А в «Стаде», как и в фильме «Йол», наиболее прогрессивный герой заранее приговорен к смерти. Нам скажут, что тут речь идет об архаических пастушеских семьях. Но ведь в счет в них как раз идет уже не «генеральная линия», т. е. не эволюция Старого и Нового, и не революция, совершающая скачок от одного к другому. Скорее, как в южноамериканском кино, мы видим подстановку нового под старое или же их взаимопроникновение, из-за которого «получается нелепость», принимающая «форму аберрации». Корреляцию политического и частного заменяет доходящее до абсурда сосуществование весьма



разнообразных социальных этапов. Именно так в творчестве Глаубера Роша мифы о народе, пророчествах и бандитизме являются архаической изнанкой капиталистического насилия, как если бы народ вывернулся наизнанку и, имея потребность чему-либо поклоняться, направил свое удвоенное буйство против самого себя, сам от этого страдая («Черный Бог и белый дьявол»).

Престиж осознания упал — из-за того ли, что оно творится в воздухе, как у интеллектуалов, — или потому, что оно притаилось в каком-то «дупле», как у Антонио дес Мортеса, который только и способен, что уловить соположение разных типов насилия и продолжение одного из них в другом. В таком случае что остается? Остается самое великое «агитационное» кино из всех когда-либо существовавших: агитация теперь не проистекает от осознания, а состоит в погружении всего в транс: народа, его хозяев, самой камеры, — в доведении всего до аберрации, чтобы служить проводником различных видов насилия, а также, чтобы личные дела сделать политическими, а политические — личными («Транс земли»). Отсюда возникает весьма важный аспект критики мифа у Роша: не анализ мифа с целью обнаружить его архаический смысл или древнюю структуру, но соотнесение архаического мифа с импульсами, характерными для в высшей степени современного общества: с голодом, с жадной, с сексуальностью, с властью, со смертью, с религиозными культурами. В творчестве Брокка мы обнаружим под оболочкой мифа присущую Азии непосредственность грубых импульсов и социального насилия, ибо первая настолько же не «натуральна», насколько второе не «культурно». Извлечение из мифа действительно пережитого, обозначающего в то же время невозможность жить, может происходить и иными способами, но оно все же непрестанно создает новый объект политического кино: погружение в транс, переживание кризиса.

Все происходит так, как если бы современное политическое кино, в отличие от классического кинематографа, складывалось уже не вокруг возможности эволюции и революции, а вокруг невозможностей, в духе Кафки: нестерпимое. ...

Если народа нет, если больше нет ни сознательности, ни эволюции, ни революции, то становится невозможной сама схема переворота. Уже никогда не будет завоевания власти ни пролетариатом, ни единым или объединенным народом. Лучшие режиссеры Третьего мира некоторое время еще могли верить в противоположное: таковы геваризм Роша, насеризм Шахина, блэк-пауэризм негритянского кино США. Но именно в силу этого аспекта упомянутые режиссеры все еще причастны классической концепции, ибо переход от нее к новой всегда медлителен, неощутим, и его невозможно четко отследить. Отходная сознательности прозвучала как раз из-за того, что теперь сознательность стала принадлежать не одному, а обязательно нескольким народам; всегда оставалось бесконечное множество народов, которые следовало объединить или, скорее, учитывая изменение проблемы, объединять не следовало.

Именно благодаря этому кинематограф Третьего мира стал кинематографом нацменьшинств, ведь народ только и существует что в состоянии меньшинства: потому-то его и нет. И как раз в меньшинствах частные дела сразу же становятся политическими. Слияние или всеобщее объединение народов не состоялось, — и после этого современное политическое кино, боясь обернувшейся против народа тирании, в которую это слияние превратилось, сложилось вокруг такой фрагментированности и взрыва национальных осколков. Вот его третья отличительная черта. В начале 1980-х годов негритянское кино США возвращается к показу жизни в гетто и «по сю сторону» сознательности, а также, вместо того чтобы заменить отрицательный образ афроамериканца положительным, приумножает типы и «характеры», каждый раз создавая или воссоздавая лишь небольшую часть образа, соответствующего уже не сцеплению действий, а отрывочным состояниям эмоций или импульсов, которые выражаются в чистом ведении или звуке: особый характер негритянского кино теперь определяется новой формой, «борьбой, которая должна опираться на сами средства борьбы».

Иной способ — метод композиции арабского режиссера Юсефа Шахина: в фильме «Александрия, почему?» перемешаны несколько сюжетных линий, заявленных автором в самом начале, — причем одна из них центральная (история мальчика), а другие следуют до точки пересечения с ней;

Фрагмент из фильма «Александрия, почему?»

В фильме же «Память» главной линии уже нет, и сюжет движется по многочисленным нитям, чтобы привести к сердечному приступу у автора, звучащему как его суд над собой и приговор самому себе, — это своего рода «Почему я?», но артерии внутреннего при этом находятся в непосредственном контакте с линиями внешнего. В творчестве Шахина вопрос «почему?» наделяется чисто кинематографическим смыслом, аналогично годаровскому «как?». «Почему» — это вопрос из внутреннего, принадлежащий



личному «я», ибо если народа нет, если он распадается на меньшинства, то, прежде всего, народ — это я, я — народ моих атомов (как говорил Кармело Бене), я — народ моих артерий (как сказал бы Шахин), — Германа же, в свою очередь, утверждал, что если и существует какое-то множество негритянских «движений», то каждый режиссер сам по себе является таким движением. Но почему? Это также и вопрос извне, вопрос мира, выдумывающего себя при собственном отсутствии, — мира, у которого есть шанс выдумать себя, поставив личному «я» тот же вопрос, какой личное «я» обращало к миру: Александрия — я, я — Александрия.

Масса фильмов Третьего мира обращается к памяти - имплицитно, но порою — даже в своих названиях, таких, как «Ради продолжения мира» Перро, «Память» Шахина, «Живительная память» Хлейфи. И это не психологическая память как способность воскрешать воспоминания, равно как даже не коллективная память, т. е. не память существующего народа. Это — как мы уже видели — странная способность ставить в непосредственный контакт внешнее и внутреннее, народное дело и частные дела, отсутствующий народ и недостающее «я», мембрана, двойственное становление. Кафка писал об этом могуществе, каким наделяется память у малых наций: «Память малой нации не короче памяти нации крупной; стало быть, она больше роется в глубинах наличествующего материала». В глубинном и отдаленном измерении она компенсирует то, чего ей недостает в протяженности. Она не превосходит память большой нации ни в психологичности, ни по коллективизму, ибо «в малой стране» каждый получает в наследство лишь выпадающую ему долю, и ничего, кроме этой доли, у него нет, даже если он об этом не знает или даже если он ее не хранит. Сообщение между миром и «я» в разделенном на частицы мире и в расколотом «я» не прекращается. Получается, что вся память мира будто навязывает себя каждому угнетенному народу, а вся память «я» поставлена на карту в некоем органическом кризисе. Артерии народа, к которому я принадлежу, — или же народ моих артерий...

И все же разве это «я» — не «я» интеллектуала из Третьего мира; не портрет ли это такого интеллектуала, который должен порвать с состоянием колониальной зависимости, но может сделать это, лишь перейдя на сторону колонизаторов, пусть даже эстетически, через художественные влияния, как Роша и Шахин? Кафка указал иной путь, узкую тропинку, с обеих сторон граничащую с риском: как раз потому, что «большие таланты» или индивидуальности высшего порядка отнюдь не избылиуют в малых литературах, автор не в состоянии производить индивидуальные высказывания, которые напоминали бы выдуманные истории; но также именно оттого, что народа нет, автор в состоянии производить высказывания, которые уже являются коллективными и напоминают зародыши какого-то грядущего народа, и политический смысл таких высказываний прям и непреложен.

Автор может быть на обочине своей более или менее безграмотной общины или находиться от нее поодаль; — с тем большим основанием он выражает некие потенциальные силы и — даже будучи в одиночестве — способен стать настоящим коллективным агентом, коллективным ферментом, чем-то вроде катализатора. Высказывание Кафки о литературе в еще большей степени верно для кинематографа, поскольку он сам собой объединяет коллективные судьбы. И, в конечном счете, именно это служит определяющим признаком современного политического кино. Кинорежиссер видит перед собой дважды колонизованный с точки зрения культуры народ: он колонизован рассказами, пришедшими из других стран, но также и собственными мифами, превратившимися в безличные сущности на службе у колонизаторов. Стало быть, режиссер не должен становиться этнологом своего народа, а также и сам выдумывать какую-то частную историю, - ибо всякий личный вымысел, как и любой безличный миф, находится на стороне «хозяев». Именно поэтому мы видим, как Руш разрушает мифы изнутри, а Перро избличает все сорта вымысла, какие может придумать режиссер. Режиссеру остается возможность найти себе «заступников», т. е. взять реальных, а не вымышленных персонажей, но поместить их в такое состояние, где бы они занялись сочинением «вымысла», «легенд», «баек». Автор делает шаг в сторону персонажей, но и персонажи делают шаг по направлению к автору: двоякое становление.

Фантазирование — это не безличный миф, но это и неличный вымысел: это слово в действии, действие речи, с помощью которого персонаж непрестанно пересекает границу, которая могла бы отделять его личное дело от политики, и сам производит коллективные высказывания. Даней заметил, что африканский кинематограф (впрочем, это касается всего Третьего мира), в противоположность западным представлениям о нём, является не танцующим, а говорящим кинематографом, в котором слова производят воздействие. Именно в силу этого ему удастся избегать как вымысла, так и этнологии. Так, в фильме «Седдо» Сембен Усман находит игру воображения, служащую опорой для живой речи, наделяющей выдумку свободой и способствующей циркуляции этой выдумки, благодаря чему та обретает смысл коллективного



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Кино, тело и мозг, мысль. Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

высказывания, противостоящего мифам исламских колонизаторов. Разве не те же самые операции проделывал уже Роша с мифами Бразилии? Его критика изнутри стремилась, прежде всего, разглядеть под оболочкой мифа актуально пережитое, которое было бы нестерпимым, несносным, невозможностью жить в «этом» обществе в наше время («Черный Бог и белый дьявол», «Земля в транс»); впоследствии же речь зашла о том, чтобы извлечь из нестерпимого речевой акт о том, о чем невозможно заставить умолкнуть, — акт игры воображения, каковое было бы не возвращением к мифу, но производством коллективных высказываний, способным возвысить нищету до уровня странной позитивности, изобретения народа («Антонио дас Мортес», «Семиголовый лев», «Отсеченные головы»). Транс и погружение в него являются чем-то переходным, промежуточным или же становлением: именно он делает возможным акт речи — вопреки идеологии колонизаторов, мифам колонизованных и разглагольствований интеллектуалов. Режиссер повергает в транс части народа, чтобы внести свой вклад в изобретение собственного народа, который только и может составить целое. ...

Выдумка сама по себе становится памятью, а память — выдумыванием какого-то народа. Возможно, кульминацией всего этого является фильм «Земля без деревьев», где объединены все средства, — а может быть, наоборот, «Страна без здравого смысла», где средства разрежены. Речь идет не о мифе какого-то канувшего в Лету народа, а о выдумках народа грядущего. Речевому акту необходимо превратиться в иностранный язык в пределах господствующего языка как раз для того, чтобы выразить невозможность жизни под чужой властью. И именно реальный персонаж покидает свое частное, а режиссер — абстрактное состояние, ради того, чтобы сформировать на двоих (или на нескольких) высказывания Квебека, о Квебеке, об Америке, о Бретани и Париже (несобственно-прямая речь). А вот у Жана Руша, в Африке, транс героев фильма «Безумные господа» продолжается в двойном становлении, посредством которого реальные персонажи меняются, предаваясь выдумке, но меняется и сам автор, задавший себе реальных персонажей.

...

Речевой акт — словно бы многоголовое существо, принимающее и выражающее части некоего грядущего народа, например, в форме несобственно-прямой речи Африки о самой себе, об Америке или же о Париже.

Целью кинематографа стран Третьего мира обычно является: посредством трансa или кризиса сформировать схему взаимодействия, по которой должны объединиться уже существующие части, способные на коллективные высказывания - и это будет предвосхищение народа, которого еще нет.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. Режиссерская энциклопедия. – М., Материк, 2006.
2. Гусейнов А. Йылмаз Гюней. Жизнь — подвиг. М., 1987.
3. Юсеф Шахин. <https://www.peoples.ru/art/cinema/producer/shahin/>
4. Сычев Т.А. Кинематограф XX века в киноэстетике Жиля Делёза. https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/aest/aest_3/10.pdf