

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ
(РУДН)

**ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНИТАРНЫХ И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК
Кафедра социальной философии**

«Допустить к защите»

Заведующая кафедрой
социальной философии
д.филос.н., проф. М.Л.Ивлева

« » _____ 2022 год

**Выпускная квалификационная работа бакалавра
Направление 47.03.01 «Философия»
«Теория кино Ж. Делёза и её политические аспекты»**

Выполнил студент: Шестакова Светлана Александровна
Группа ГФБ-41
Студенческий билет № 1032169284

Руководитель выпускной
квалификационной работы
к.филос.н., доц. Д.Д. Романов

(подпись)

Автор _____
(подпись)

Москва – 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МЫСЛЬ КИНО. ДЕЛЁЗ И КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ФИЛОСОФИЕЙ И КИНО.....	6
1.1. МЫСЛЬ КИНО КАК НОВАЯ ТЕОРИЯ.....	10
1.2. КИНО КАК ЛОКУС ПЕРЕСЕЧЕНИЯ СИМВОЛИЧЕСКОГО И ВООБРАЖАЕМОГО.....	15
1.3. ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИНО ПО ДЕЛЁЗУ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ФИЛОСОФИИ.....	18
ГЛАВА 2. ДВА СПОСОБА СХВАТЫВАНИЯ МИРА В КИНО.....	22
2.1. РАЗРЫВ.....	25
2.2. ПОНЯТИЕ «ВОЙНЫ» И ЕГО СВЯЗЬ С ИСКУССТВОМ.....	29
2.2. НОМАДОЛОГИЯ КИНО.....	34
2.3. НОВАЯ РАСА ПЕРСОНАЖЕЙ.....	38
ГЛАВА 3. ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРИИ ДЕЛЁЗА ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ КИНО ТОГДА И ТЕПЕРЬ.....	47
3.1. О ТЕКУЩЕМ ПОЛОЖЕНИИ ВЕЩЕЙ.....	53
3.2. ЦЕЛЬ КИНО И МЕСТО АВТОРА.....	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	64
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	67

ВВЕДЕНИЕ

Жиль Делёз родился в 1925 году во Франции и умер на исходе века, в 1995. Совместные работы Делёза и Гваттари, их концептуализация ризомы и критическое осмысление психоанализа принесли большой вклад в развитие теорий разнообразных исследовательских дисциплин, обогатив наследие философской мысли.

В 1983 году Делёз, на удивление для всех, знакомых с его работами, опубликовал первый том книги, целиком посвященной кино. Первый том был дополнен вторым в 1982 году. После публикации, книги Делёза о кино сразу же получили высокую оценку и распространены исследователями кино во Франции, Германии, Японии и Италии. И, несмотря на отставание в принятии Делёза англо-американским киноведением, в двадцать первом веке он мгновенно стал одной из наиболее цитируемых, если не самой цитируемой фигурой в научных трудах по кино. На момент написания этой дипломной работы, за двадцать лет было опубликовано двадцать англоязычных книг, посвященных исключительно Делёзу и кино, восемнадцать из которых вышли в последнее десятилетие, а двенадцать — в последние шесть лет.

Подобно великой карте мира Борхеса, кинематографическая философия Делёза стремится охватить столько земли, что сама становится миром самим по себе. Населенная попеременно Бергсоном и Вендерсом, Кантом и Мурнау, Хичкоком и Пирсом, Лейбницем и Ренуаром, Ницше и Уэллсом, Уайтхедом и Вертовым, это чужая, незнакомая традиционной философии или теории кино местность, постепенно проникает в исследовательский мейнстрим, открывая новые возможности для деколониальных, феминистских, левых исследований кинематографа.

Тщательнейшее исследование и разработка делёзианской кинотеории было предпринято такими современными авторами как Г. Флакман, С. Шавиро, М. Пистерс, Р. Буж, П. Каннинг, Т. Конли, Д. Эндрю, Д. Мартин-Джонс, Л. Маркс, К. Бродвелл, Д. Родовик. Обширное поле для дискуссии было подготовлено А. Бадью и Ж. Рансьером.

Среди отечественных исследователей необходимо выделить В. Вязовскую, О. Аронсона, О. Горяинова, Н. Мариевскую и М. Куртова, систематизировавших на русском языке положения Делёза.

Из всех кино-философий двадцатого века, возможно, именно философия Делёза является той, которая по-настоящему состоит из кинематографа. Делёз предпринимает попытку принадлежать кино, а не просто быть о нем. Он показывает нам киномышление само по себе. Великодушие, которое Делёз проявляет к концептуальной силе кино, наиболее ясно выражается в мысли о том, что концепты кино не даны в кино напрямую, и тем не менее они все равно концепты кино, а не теории о кино. На каждом шагу и повороте его пятисотстраничного текста «Кино» фильмы и их создатели постоянно сравниваются с мыслителями-философами, за тем исключением, что те мыслят образами-движениями и образами-временем вместо понятий.

Несмотря на то, что во многом недавний философский поворот стремился деполитизировать теорию кино, мы предполагаем, что внутри теоретического корпуса Делёза существуют инструменты реконцептуализации политики кино. Вместе с англо-американской рецепцией, произошедшей в начале двадцать первого века, ориентированной на практическую полезность делёзианской теории, на способы, которыми можно заставить кинематографические теории Делёза «работать» в рамках анализа кино, и на курсах по преподаванию кино, по его педагогике.

Таким образом целью данного исследования является анализ концепции кино Жюль Делёза и обоснование его политического потенциала средствами теории философа.

Метод исследования — анализ, компаративистика и герменевтический метод.

Объектом нашего исследования станет делёзианский текст как самодостаточный фундамент для прослеживания магистральной линии нового способа восприятия кинематографа.

Предмет исследования — положение кино по отношению к теории, специфика коммуникативных свойств кино, динамика и характер развития способов кинематографической репрезентации, а также его значение для политики в широком смысле.

Задачи работы:

1. Рассмотреть отношения между кино и философией;
2. На основе теоретических концептов Бергсона и Пирса проследить, как Делёзу удается порвать с лакано-альтюссеррианской теорией кино;
3. Рассмотреть суть таксономического разделения способов киноповествования: образа-движения и образа-времени;
4. Обозначить смысл и значение войны в контексте развития способа наррации в кино;
5. Показать политический потенциал кино как искусства через концепт машины войны;
6. Провести краткий обзор рецепции делёзианства в современной теории кино;
7. Обозначить цели делёзианской теории кино сегодня.

ГЛАВА 1. МЫСЛЬ КИНО. ДЕЛЁЗ И КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ФИЛОСОФИЕЙ И КИНО

Двухтомник «Кино» Жюль Делёза попытался предложить новый способ размышления об отношениях кино и философии. Делёз настаивал на том, что он не писал философию кино или философствовал о кино. Фильмы, говорил он, как и любую форму творческого самовыражения, не следует читать или интерпретировать через призму философских систем или использовать для иллюстрирования философских концептов и тем. Философия противостоит кино, поскольку фильмы по-своему создают новые способы мышления, которые являются генеративными для философии¹.

Когда в 80-е годы вышли книги Делёза (оригинальные французские публикации были опубликованы в 1983 и 1985 гг., английские переводы последовали в 1986 и 1989 годах), они расходились с большей частью того, что считалось серьезным осмыслением кино в то время. Они не представляли собой критику в общепринятом смысле — фильмы не оценивались и не сравнивались, и там не было попыток обосновать аргументы «за» или «против» определенных фильмов. Там было кино, которое имело значение, которое претендовало на философию, а затем уже все остальное. В то же время Делёз не предлагал теорию кино, поскольку теория кино имеет тенденцию означать одно из двух. Либо она носит описательный характер и предлагает генерализации, которые стремятся объяснить определенные аспекты кино, которые могут быть изолированы в качестве объектов исследования, будь то коды, жанры, техники, способы восприятия кино и так далее. Либо, как это было в случае с наиболее интересными теоретическими работами, появившимися в конце шестидесятых и семидесятых годов, которые стремились изобразить кино в явных политических терминах, она носит предписывающий характер и читает фильмы как символизирующие практики, укоренившиеся в и несущие следы более широкого экономического,

¹ Deleuze, G. Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995 : New York, Columbia University Press, 2006. – p. 312-324.

культурного и исторического контекста в котором они производятся. Теория объясняет, что делают фильмы или раскрывает то, что скрывают фильмы, но между фильмом и теорией нет такой встречи, в которой кино может заставить нас переосмыслить наши представления о концептуальном мышлении как таковом.

Именно здесь Делёз предлагает другой способ мышления о кино. Или, скорее, он предлагает не думать о кино, а думать о том, чтобы начать исходить из предпосылки, что кино само по себе является формой мышления несмотря на то, что это форма мышления, отличная от философии. Для Делёза кино — это не объект для познания или пример идеологического выражения. Он не помещает кино в культурный или институциональный контекст и не разделяет их по жанрам, тематике или сюжету. Вместо этого он предполагает, что кино — это относительно новая практика изображений и знаков, состоящая из движения и времени, которые отражали мир и не были объектом для мысли по отношению к сознанию или психологии зрителя. Короче говоря, кино — это новая форма мышления, потому что оно создает образы, которые не делят ментальную реальность и материальную реальность. Но что значит для кино думать и иметь идеи?

Ален Бадью стал одним из самых значительных французских философов со времен Делёза, и его более поздние работы о кино могут быть рассмотрены как своего рода диалог с Делёзом, временами врагом, который глубоко повлиял на его мысль. Ведущая, делёзианская нить в его работах о кино — это вопросы соотношения кино и мысли. Как понимать новизну фильмов и кино в целом как ресурса для мысли и конкретный способ мышления? Или, как задает этот вопрос Бадью в интервью *Cahiers du Cinéma* в 1998 году: «Что думает кино о том, что ничто, кроме него, не может думать?»². Интервью проводилось в рамках специального выпуска *Cahiers du Cinéma*, посвященного тридцатой годовщине мая 1968 года. Бадью был представлен центральной фигурой, пережившей прошлую эпоху и все еще

² Badiou, A. *Cinema*, ed. Antonine de Baecque, trans. Susan Spitzer : Malden, Mass.: Polity, 2013. – p. 123.

стремящейся подчеркнуть ее важность на фоне возрастающей негативной реакции среди французских интеллектуалов на ее предполагаемые эксцессы.

Принимая это во внимание, примечательно то, что сразу после 1986 г. вопрос об отношении кино к мысли — это то, что влиятельный французский журнал нашел бы безнадежно идеалистичным. В эпоху альтюссерианского кинокритицизма (как показано в книге Комолли и Нарбони «Кино/Идеология/Критика») фильм должен был рассматриваться как неизбежно идеологическое и симптоматическое средство смыслообразования в капиталистическом обществе. В 1970-х годах, не только во Франции, но и в Великобритании и США, желали более строгой теории кино, пусть и не явно политически ориентированной, очищенной от любых романтических представлений об искусстве как о чем-то, что способно вмещать в себя поэтические или метафизические атрибуты, которые часто сопровождали первые попытки осознать странную силу движущихся изображений.

Сегодня, напротив, говорят, что фильмы не только думают, но и чувствуют; у них есть тело и разум. Новые философские поиски возобновили интерес к трудам по кино ряда различных исторических личностей от Хуго Мюнстерберга, Жана Эпштейна и Мориса Мерло-Понти до Стэнли Кэвелла. Но если есть хоть один человек, который чаще всех используется для придания авторитета многим из самых интересных новых форм кинофилософии, это Делёз. Мы еще вернемся к следующему вопросу: что происходит с политикой в этом философском повороте? «Теория» в эпоху после 1968 года часто служила кодовым словом для марксистской политической теории, и, критика идеологии Альтюссера часто служила почвой для прочтения фильмов политически. Для Бадью, бывшего альтюссерианца, способы размышления о потенциале кино решительно схожи с философией, а не «теорией» (последнее может быть ассимилировано с тем, что он называет антифилософией). И в этом Бадью следует за Делёзом.

Делёз завершает второй том Кино заявлением: «Всегда приходит час, полуденный или полночный, когда вопрос «что такое кино?» превращается в

другой: «что такое философия?» Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику. Ибо никакой детерминации — ни технической, ни прикладной (психоанализ, лингвистика), ни рефлексивной — недостаточно для того, чтобы сформировать концепты самого кино»³. Если теории кино обычно пытаются объяснить или анализировать его или его аспекты, философия, для Делёза и Бадью, не объясняет кино, но определяется им. Согласно Бадью, мысль о кино начинается в тени Делёза. Как он пишет: «Сегодня, то есть ‘после Делёза’, происходит явная реквизиция философией кино — или кино философией»⁴.

Примечательно, что Бадью предлагает такой способ мышления или обсуждения фильма, который избегает всяких мнений (нечетких суждений) и оценок (диакритических суждений), а также конвертирования всех эффектов кино в объекты познания⁵. Философия, таким образом, занимается не знанием, а влиянием фильмов на мышление. Он называет это «аксиоматикой». С этой позиции задается вопрос: каковы последствия для мысли такого-то и такого-то фильма?⁶. Это способ восприятия фильма как полноценного модуля мысли, который служит не для демонстрации существующих теоретических концептов, а для производства новых созвездий операций, которые могут привести к генерации новых концептов.

И если есть работа, которую можно было бы рассматривать в качестве модели аксиоматики кино по Бадью, то это не что иное, как неоднозначный двухтомник Делёза «Кино».

³ Deleuze, G. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – p. 280.

⁴ Badiou, A. *Cinema as Democratic Emblem*, trans. Alan Ling and Aurelien Mondon : Parrhesia no. 6, 2009. – p. 1.

⁵ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics* : Stanford University Press; 1st edition, 2004. – p. 3–4.

⁶ *Ibid*, p. 85.

1.1. МЫСЛЬ КИНО КАК НОВАЯ ТЕОРИЯ

С точки зрения дебатов в академическом киноискусстве 1980-х и 1990-х гг., появление двух томов Делёза о кино, казалось, никому не поможет. Предлагая комплексное взаимодействие с историей западной теории кино, он, тем не менее, отверг терминологию, которая определила центральные проблемы теории кино в то время — отбросив все сосюрговские семиологические подходы, психоанализ и язык критики идеологии. В то же время проект Делёза был неявно даже более враждебно настроенным по отношению к любой форме культурных исследований, с одной стороны, или какой-то разрозненной описательной теории такого рода, продвигаемой так называемыми посттеоретиками.

Стоит вспомнить, сколько времени понадобилось Делёзу, чтобы пробиться в англо-американское киноведение. Достаточно двух примеров. Составители «Пост-теории» в 1996 году, книги о кино под редакцией Бордвелла и Кэррола, могли бы отнести к Делёзу как к своего рода тактическому союзнику в их противодействии лингвистическим и психоаналитическим подходам, или (что более вероятно) как новому антагонисту — еще один французский философ некритически воспринял оппозицию научности как свой неприрекаемый авторитет. Но в этом сборнике нет ни одной ссылки на книги Делёза⁷. И еще пример: в 2000 году вышла книга «Reinventing Film Studies» под редакцией Кристин Гледхилл и Линды Уильямс, в ней была представлена попытка задаться вопросом: а где сейчас киноведение? Позиционируя себя, в отличие от посттеоретиков, не строго антитеоретическими, авторы, тем не менее, считали свою миссию произрастающей из убеждения о том, что «теория кино больше не может быть такой же всеобъемлющей и грандиозной, какой она была, когда процветала в 70-х годах»⁸. Книга содержит широкий спектр вопросов о текущем состоянии

⁷ Bordwell, D., Carroll, N. Post-Theory. Reconstructing Film Studies (Wisconsin Studies in Film) : University of Wisconsin Press; 1st edition, 1996. – p. 54.

⁸ Gledhill, C., Williams, L. Reinventing Film Studies : Bloomsbury Academic; 1st edition, 2000 – p. 5.

киноведения, написанная в соавторстве двадцатью четырьмя ведущими учеными в этой области, и все равно книга не содержит ни единого упоминания о Делёзе.

В то время как, казалось бы, был достигнут повсеместный консенсус о том, что настало время посттеории и посткультурных исследований, кажется, не все были удовлетворены переосмыслением киноведения в духе когнитивизма или историцизма; Делёз, запоздало, но восполнил пробел в желании чего-то другого. Ключевым моментом было то, что несмотря на то, что он был «еще одним большим французским мыслителем», использование Делёза не рассматривалось как возврат в семидесятые года киноведения, но как открытие нового философского подхода.

Двухтомник Делёза о кино часто преподносился как новый способ подхода к фильмам, поскольку он категорически отвергал две из трех теоретических традиций, в наибольшей степени повлиявших на теорию кино семидесятых: психоанализ и семиологию традиции Соссюра (несмотря на то, что третье — центральное место в теоретической традиции, марксистский анализ, не был отвергнут Делёзом напрямую, его отсутствие в подходе к кино также нельзя не заметить). Эти традиции, вне всяких сомнений, важны. Но мы предполагаем, что Делёз пытается сделать нечто другое: концептуализировать отношения между кино и теорией — попытаться предоставить философию или теорию состояния кино, противопоставленную доминирующей с 1970-х до 1990-х форме теории кино. Делёз переворачивает традиционные отношения между кино и теорией. Иными словами, попытка состояла в том, чтобы представить не теорию кино, но вообразить фильм как теорию — подумать о том, как фильм сам по себе может являться вместилищем креативной энергии давать начало созданию новых концептов в философии.

Наиболее явно в «Различии и повторении» (1968 г.) и затем в «Анти-Эдипе» (1972 г.) Делёз пытался построить «образ мысли», который бы перевернул основную методологию большей части фрейд-марксизма, вместе со структуралистской и постструктуралистской теорией, предполагая, что

«критика репрезентации» уже отдает предпочтение репрезентации над сингулярностями, которая апроприрует репрезентацию. Шизоанализ, предложенный Делёзом и Гваттари, начинается с желания и аффекта как форм производства, а не с режимами власти и доминирования, которые им мешают. Шизоанализ — это «машина войны» новой философской этики, противопоставленной психоанализу, который предлагает диагнозы для репрессивных механизмов власти и в то же самое время выводит свою теоретическую мощь из предположения о неизбежности Эдипового треугольника. Вмешательство Делёза и Гваттари дает возможность возразить провокативному, но оказавшему влияние на киноведение, высказыванию Лоры Малви, что теория — это оружие, с необходимостью уничтожающее удовольствие, поскольку она избличала механизмы власти, на которых основывалось наше удовольствие⁹.

Но выбор в пользу шизоанализа не дает право построить на руинах старой теории буквально что угодно. На первый взгляд анархический этос и то, что может показаться праздником безумия, не должен заслонять осознание того, что шизоанализ, как и психоанализ — это работа над формой организации. Искусство для Делёза — то, что эквивалентно непосредственному аффекту и ощущению, чисто анархическая шизоидная интервенция; скорее, связь искусства с шизофренией — это сложная проблема, в рамках которой необходимо понять отношение к концепту индивидуального. И хотя Делёза часто используют как противоядие от психоаналитической традиции в теории кино, которая считается чрезмерно карательной, он не стремится освободить все наслаждения, которые отвергла теория семидесятых годов. Он не занимает демократической позиции и не утверждает то, что все удовольствия и эмоции хороши по определению. «Желание», которое является для него приоритетным в Анти-Эдипе, не следует путать с «визуальным удовольствием» повествовательного кино. И несмотря на то, что Делёз рассматривает кино с другой стороны, он, не меньше

⁹ Mulvey, L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* : Palgrave Macmillan, London, 1975 – p. 198.

чем Малви, заинтересован в размышлениях о тех способах, которыми кино отделяет себя от реакционных привычек и желаний, которые перерабатываются и обновляются средой, подчиненной законам коммодификации.

Отнюдь не развивая возможности, открытые аксиоматикой кино Делёза, доминирующая тенденция американской академической теории ищет признания у Делёза, Бергсона, или феноменологии, и подчеркивает значимость аффекта или «тела» — что можно оценить как попытку разоблачить то, что Бадью называет диакритическим суждением, в пользу нечеткого суждения, которое теперь используется в университетском дискурсе.

Бринкема напрямую утверждает о современной теории аффекта следующее: «Аффект всегда воспринимается как существующий, в конце концов, *для нас*. Теоретические последствия этого предположения — это подходы к написанию теории, которая ставит акцент на личном опыте зрителя»¹⁰. Другими словами, тенденция в теории аффекта состоит в том, чтобы использовать то, что Бадью называет диакритическим суждением, основанным на индивидуальных эмоциях, которые и предоставят основу для критики нормативных традиций кинокритики и кинотеории.

Впрочем, мы настаиваем, что Делёз должен вести нас не в этом направлении, а по дороге к другому философскому образу мышления, фундаментом которого станет кино. Его труды по кино не следует воспринимать как абсолютный отказ от кинотеории семидесятых, но, наоборот, способ возвращения к тому, что в ней было самым ценным. Проект теории кино семидесятых неполон до тех пор, пока он использует фильмы и режиссеров как свободно заменяемые предлоги для того, чтобы проиллюстрировать правильность теории. Подойти к кино так, чтобы взглянуть на него как на предикамента мысли — означает признать то, что аффекты/тела и форма/структура не исключают друг друга. Философ должен

¹⁰ Brinkema, E. *Forms of the Affects* : Duke University Press Books, 2014 – p. 31.

иметь в виду оба эти аспекта, чтобы было возможно породить мысль, которая не основывается на одном аффекте, но новые кинематографические идеи, которые всегда будут учитывать взаимоотношения одного с другим.

Можно заметить, что наше утверждение о том, что современная кино-философия перевернула теорию кино семидесятых для того, чтобы отдать предпочтение означающему, а не царству воображаемого, имплицитно узаконивает лаканианскую триаду — Воображаемое, Символическое и Реальное. Читатели Делёза быстро подметят, что встраивание таких конструкций в его теорию не происходит без неизбежных искажений. И в этом замечании есть своя правда, однако ближайшее рассмотрение Делёза покажет нам то, что все устроено чуть более сложно, чем может показаться на первый взгляд.

1.2. КИНО КАК ЛОКУС ПЕРЕСЕЧЕНИЯ СИМВОЛИЧЕСКОГО И ВООБРАЖАЕМОГО

Для Делёза кино, как относительно новая культурная практика создания образов, состоящая из движения и времени, не является ни отражением мира, ни объекта в отношении сознания и психологии смотрящего. Кино — это новая форма мышления, потому что она порождает образы, которые не разделяют ментальную реальность и материальную. Другими словами, оно актуализирует концепцию образа, которую Делёз подчеркивает у Анри Бергсона в «Материя и память», опубликованной в 1896 году, почти в момент зарождения кинематографа. Кино было современной формой искусства, соответствующей современной мысли, больше не основанной на репрезентации картезианского дуализма. Утверждая бергсоновское отождествление образа и материи и предлагая кино, в отличие от Бергсона, способ актуализации этого отождествления, Делёз рассматривает проблематику репрезентации, вокруг которой во многом крутилась теория семидесятых, как ложную проблематику. Таким образом, роль философии Делёза состояла не в том, чтобы объяснить кино в терминах чего-то внешнего по отношению к нему, но в том, чтобы производить и классифицировать концепты, охватывающие имманентный концептуальный материал, состоящий из идей великих создателей кино. Для теоретиков кино семидесятых годов область символического, область означающих, которую было необходимо вырвать из воображаемого, понималась как локус для схватывания репродукции производственных отношений. Завоевание кинематографического объекта в символическом означало восстановление для кино его отсутствующих причин и условий возможности. Предполагалось, что образ был целен только из-за дырки, отмечающей отсутствие.

Эссе Лакана 1949 года «Стадия зеркала как формирующая функция Я, выявленная в психоаналитическом опыте», основные положения которой часто повторялись в *Screen* и других кинематографических журналах

шестидесятых, семидесятых и восьмидесятых годов, воспринимали «Воображаемое» как отношение субъекта к образу, которое было центральным для формирования телесного эго. Это отношение формировало своего рода идентичность, но в то же время никогда не попадало в точку, то есть являлось ошибочным представлением. До того, как Метц определил кино как то, что состоит из воображаемых означающих, воображаемое у Лакана уже было кинематографическим. Фильм дает нам гештальт или «правильную форму», подобно тому, когда ребенок смотрит в зеркало и видит себя как цельность ценной идентификации себя с собственным образом. «Стадия зеркала» ребенка, по заявлению Лакана, это не просто стадия развития; она является формирующей для эго и функции «Я», неизбежно регрессивной и жесткой структурой, предполагающей то, что первичная идентификация с воображаемым означающим будет лежать в основе всех будущих идентификаций. Как говорит Лакан: «Стадию зеркала просто понять как идентификацию, в том смысле, в каком это слово употребляется в анализе: а именно, преобразование, которое происходит в субъекте, когда он принимает образ»¹¹.

Однажды Альтюссер использовал концепт Воображаемого у Лакана для того, чтобы определить «отношение» субъекта к его или её «реальным состояниям существования», представленным идеологией, и марксистская критическая теория могла бы быть переписана на структуралистском языке, которое предлагало кино, так называемое первое массовое искусство, как привилегированный локус для критики идеологии.

Внутри этого нарратива киноопыт основывается на стирании того, что произвело образ, проявивший себя в различных формах: в свойствах самого аппарата и встроенных в него способов восприятия, в материальной основе фильма, фотографии, предмете изложения и, наконец, самой истории. Гетерогенность этого списка приводила к многочисленным аргументам, а иногда и упущениям в отношении того, что составляло материализм в кино.

¹¹ Lacan, J. trans. Fink, B. *Écrits* : W. W. Norton & Company; 1st edition, 2007 – p. 76.

Было ли то, что Жан-Луи Бодри называл «раскрытием механизма» или «запиской на кинопроизведении»¹² проще найти в агит-пропаганде, антиимпериалистическом призыве к революции в духе «Часа печи» (1968 г.) Октавио Гетино и Фердинандо Соланаса, или в структуралистской материалистической провокации в духе «Мерцания» Тони Конрада (1965 г.)? Следует ли марксистскому французскому киножурналу после мая 68 писать о «Средиземноморье» (1963 г.) или «Алжирской битве» (1966 г.)¹³ ? Даже если на эти вопросы и не было однозначного ответа, как минимум подразумевались рамки дебатов, которые заранее предполагали, что нет ничего естественного в кино или способах повествования, и теория кино вместе с новыми волнами авангардом должны были спасти кино от иллюзии прозрачности.

¹² Baudry, J-L. Ideological Effects : University of California Press, Los Angeles, 1985. – p. 296.

¹³ Harvey, S. May '68 and Film Culture : BFI, London, 1978. – p. 91.

1.3. ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИНО ПО ДЕЛЁЗУ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ФИЛОСОФИИ

Делёзу не интересно обращать наше внимание на эти размытые механизмы — будь то нарушение иллюзии движения или взгляда в ответ — его это не интересует, потому что для него ничего не размыто. Делёз пишет во введении к первому тому Кино: «Кино всегда идеально настолько, насколько может быть»¹⁴. Отождествление материи и образа — это в то же время отождествление материи и движения, и времени, бытия и становления.

Как Агамбен предполагает, Делёз схватывает то, что образ-движение уничтожает различие между психической и физической реальностью¹⁵. У образа-движения не существует компонентов, которые могут быть изолированы для того, чтобы открыть подноготную работы кино, поскольку «кино начинается с образа-движения — не с какого-либо отношения между образом и движением: кино создает самодвижущийся образ».¹⁶

Делёз берет на вооружение известную максиму феноменологии Гуссерля: «сознание — это всегда сознание чего-то» и утверждает, что Бергсон делает еще один шаг в этом направлении, заявляя, что «сознание — это что-то»¹⁷. Следовательно, образ, как форма сознания отличается автономией и материальностью, которая часто затеняется разговорами о «предмете высказывания».

Кино у Делёза актуализирует тождество материи и образа таким способом, который может показаться парадоксальным, поскольку тождество материи и образа не является актуальным, в выражениях Делёза. Образ — это нечто «виртуальное», в делёзианском смысле — план имманенции потенциальностей, которые создают символы из блоков движения и времени.

¹⁴ Deleuze, G. Cinema 1: The Movement- Image, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – p. 212.

¹⁵ Agamben, G. Infancy and History, trans. Heron, L. : Verso, 2007. – p. 153.

¹⁶ Deleuze, G. Negotiations 1972–1990, trans. Joughin, M. : New York: Columbia University Press, 1995. – p. 65.

¹⁷ Deleuze, G. Cinema 1: The Movement- Image, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – p. 56.

Это улыбка без чеширского кота, ощущение присутствия без тела или объекта¹⁸. Чтобы сохранить креативную силу нового знака, схваченного образом, Делёзу необходимо отвергнуть сосюрсовское разграничение между означающим и означаемым, и это означает также то, что он отвергает и различие между Воображаемым и Символическим. Делёзианская история символа формирует нечто подобное тому, что Чарльз Сандерс Пирс называет «чистой грамматикой». Делёз утверждал, сталкивая Пирса с Соссюром, что он заинтересован в «семиотике», а не «семиологии» символов¹⁹, но здесь стоит добавить, что в первую очередь он заинтересован в первых трех ветвях пирсовской семиотики, принципиально уделяя гораздо меньше внимания тому, что Пирс называет объектом или интерпретатом. Другими словами, читать делёзианскую теорию кино — значит учиться думать о кино, думая об образах как таковых, ограничивая любой интерес в репрезентируемом или позиции зрителя.

Если бы Брехт был образцом политического искусства для альтюссерианского прочтения фильма в так называемой теории экрана, делёзианское прочтение могло бы быть понято в терминах другой крупной фигуры модернистского театра, Антонена Арто. Как и Брехт, Арто, написавший несколько любопытных эссе о кино, предложил метод для того, чтобы порвать с репрезентационной логикой более традиционного театра. Однако он сделал это с помощью обратного процесса. Вместо того, чтобы создавать дистанцию сцены со зрителем, Арто стремился устранить ее. «Малый Органон для театра» Брехта описывает технику отстранения, «созданную для того, чтобы освободить социально обусловленные феномены от штампа узнаваемого, который защищает их от нашей хватки»²⁰. Арто так же обратился к «непривычным идеям», чтобы спасти театр от «психологии и

¹⁸ Deleuze, G. *Essays Critical and Clinical*, trans. W. Smith, D. and A. Greco, M. : University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997. – p, 168.

¹⁹ Deleuze, G. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989. – p. 27–30.

²⁰ Brecht, B. *Brecht on Theater*, trans. Willett, J. : Hill & Wang, NY, 1992. – p. 192.

человеческого интереса»²¹ или «настоящего и его событий», однако Арто требовал непосредственности, а не методов отчуждения для того, чтобы устранить знакомую искусственную дистанцию, которая заранее отделяет зрителя и сцену (или экран)²². Как он выразился: «Между жизнью и театром не должно быть четкого разделения, но должна быть непрерывность. Любой, кто наблюдал сцену любого снятого фильма, точно поймет то, что мы имеем в виду»²³.

Другими словами, аксиома искусства и философии заключается в том, что Делёз называет имманентностью. Действительно, двухтомники «Кино» повторяют этот философский проект более общо. Жан-Люк Нанси выявляет глубокую связь между кино и философией в творчестве Делёза в целом. «Интерес Делёза к кино не просто добавочен по отношению к его работе: он находится в ее центре, в проективном принципе этой мысли. Это кино-мысль, в смысле наличия собственного порядка и экрана, особого места презентации и конструирования, смещения и драматизации концептов»²⁴.

Кино не столько производит концепты, сколько реализует образ мысли, которого Делёз требует от философии. Используя его собственные термины, экран — это и есть план имманенции, из которого возникают эксцессы.

Согласно Нанси, философия Делёза — это философия номинации, которая не принадлежит определенному дискурсу... Смысл не в том, чтобы обозначать вещи, а индексировать посредством собственных элементов виртуальной вселенной»²⁵. Поэтому его работа — это таксономия, а не история и даже не теория. И поэтому его философии присущ авторизм. Виртуальная вселенная это, как говорит Делёз, «метакино»²⁶. И философия по-прежнему необходима для творческой силы номинации.

Вывод

²¹ Artaud, A. *The Theater and Its Double*, trans. Richards, M. : Grove, NY, 1958. – p. 90.

²² *Ibid*, p. 98.

²³ *Ibid*, p. 126.

²⁴ Nancy, J-L. *The Deleuzian Fold of Thought*, in *Deleuze: A Critical Reader* : Oxford: Blackwell, 1996. – p. 110.

²⁵ *Ibid* – p. 111.

²⁶ Deleuze, G. *Cinema 1: The Movement- Image*, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – p. 59.

В данной главе были рассмотрены отношения между кинематографом и философией, которые радикальным образом переворачивают подход теории семидесятых.

Мы можем проследить, что благодаря теоретическому оснащению, предоставленному Пирсом и Бергсоном, Делёзу удастся преодолеть оптику, которая предполагалась разделением Воображаемого и Символического, истоки которого до Лакана можно найти в картезианском дуализме, и предложить совершенно новый способ осмысления значения кинематографа и образа для человека вообще.

Несмотря на то, что приход делёзианской теории в профессиональную рефлексию теоретиков кино не был мгновенным, на данный момент, учитывая появившиеся публикации, мы можем проследить явный всплеск интереса к Делёзу и тем креативным возможностям, которые предлагает подобный подход.

ГЛАВА 2. ДВА СПОСОБА СХВАТЫВАНИЯ МИРА В КИНО

Если книги Делёза и не стремятся предложить историю кино, нельзя проигнорировать тот факт, что способ восприятия кино оказывается организован вокруг двух модальностей образов — образа-движения и образа-времени, и появление второго отмечено историческим разрывом войны.

Классическое кино, примерно до начала 1940-х годов, отдавало предпочтение форме так называемого «правдивого повествования», которое развивается «органически, в соответствии с законными связями в пространстве и хронологическими связями во времени»²⁷. Такое кино изображало и прославляло мир, в котором действия порождают ситуации, которые в свою очередь генерируют новые действия, которые соединяются в прогрессивный и эмансипаторный ряд. Мир, в котором сознание постепенно поднимается по мере того, как вещи обретают смысл и постепенно начинает торжествовать справедливость; в котором случайности жизни подчинены порядку, который обеспечивал высшую истину, и в которой народы, как индивидуально, так и в совокупности, становились все более последовательными. Персонажи и общества сталкиваются с несчастьями, но только в форме испытаний, которые преодолеваются на пути к более совершенному состоянию. Этом смысле классическое кино, по словам Делёза, полагается на мифе о «правдивом повествовании», на котором основываются крупнейшие политические проекты этого периода; миф о том, что многие различные временные рамки жизни могут быть синтезированы во времена «народа», что стерло бы различия и конфликты либо в форме, как в случае с советским проектом «универсального пролетариата», либо, как в случае с американским проектом, «универсального мигранта». Такие советские режиссеры, как Эйзенштейн и Довженко, например, пытались изобразить прогрессивную и линейную темпоральность «народа», борющегося за преодоление исторических испытаний и невзгод, и в процессе становящегося

²⁷ Deleuze, G. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Tomlinson, H. and Galeta, R. : University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989 – p. 133.

полноценным субъектом²⁸. Сама цель кино, особенно для Эйзенштейна, заключалась в том, чтобы вдохновить действие масс-как-людей за счет усиления их чувства себя как коллективного субъекта, обладающего «революционным сознанием»²⁹.

В раннем голливудском кино такие режиссеры как Д.У. Гриффит мифологизировали исторические процессы и события, посредством которых разнообразие и конфликты «народа» были преодолены в восстановлении единства³⁰.

Делёз утверждает, что в середине двадцатого века произошла кинематографическая мутация, подрывающая эту веру в единодушие «народа» и его повествовательного времени. Новая форма «ложного», скорее, чем «правдивого» повествования стала более влиятельной, и так возникло собственно современное кино. На месте кино с хронологическим временем встало кино, характеризующееся «хронологическим нехронологическим временем»³¹. Правдивое повествование функционировало для того, чтобы привить связность миру и персонажам, которые его населяют, а ложное повествование функционировало для того, чтобы разорвать его на части. Действия изображенных персонажей становятся аберрантными, дисфункциональными, порождая бесцельное блуждание и череду случайных, рыхлых связей. Изображенный мир стал миром, где царит случайность, где само различие между ложным и истинным становится неразличимо, и персонажи беспомощно перебрасываются из ситуации в ситуацию без возможности искупления.

Однако Делёз не утверждал, что произошла своего рода история разочарования в нарративе. Он полагал, что преобладание «ложного повествования» в послевоенном кино свидетельствовало об улучшении его

²⁸ Ibid, p. 216.

²⁹ Bogue, R. Deleuze on Cinema : Routledge, New York and London, 2003. – p. 169.

³⁰ Deleuze, G. Cinema 1: The Movement- Image, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – pp. 30–2; Martin-Jones, D. 'Schizoanalysis, Spectacle and the Spaghetti Western' in I. and MacCormack, P. Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema : Continuum, London, UK, 2008. – pp. 125–7.

³¹ Deleuze, G. Cinema 2: The Time-Image, trans. Tomlinson H. and Galeta, R. : University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989. – p. 129.

повествовательной функции. Потому что кино не оплакивало утрату и не пыталось восстановить возможность правдивого повествования, а отвергнуло ее в положительном смысле в пользу «власти ложного»³².

Истина, как утверждает Делёз, состоит в том, что в своей действительности мир не складывается, и как субъекты в мире мы неизбежно обречены на то, чтобы не достигать когерентности, всегда являясь ложным единством, жертвой разлагающих аффектов, порожденных миром. Верить и практиковать — значит сопротивляться истинной лжи мира.

В современном кинематографе, кстати, напротив, нам показывают истину, что на самом деле мы никогда не согласовываемся, ни индивидуально, ни коллективно, что политическая концепция «народа» всегда обречена на провал, потому что «народ» всегда будет уходить в самоволку независимо от того, какой режим пытается его объединить³³.

³² Ibid, pp. 126–55.

³³ Ibid, pp. 215–24.

2.1. РАЗРЫВ

Опосредующие факторы, которые, как утверждал Делёз, осуществили переход между этими двумя эпохами, были множественными. Но то, о чем он неоднократно упоминал и на чем настаивал больше всего, было Второй мировой войной. Разрыв между классическим и современным кино в его исследовании полностью эквивалентен разрыву между довоенным и послевоенным кинематографом. В некоторых моментах он предполагает, что послевоенное кино просто описывает и наблюдает мутации в организации обществ, которые последовали после войны, и которые имели таким образом к войне лишь условное отношение³⁴.

Выдвигается тезис о том, что переход от классического кинематографа к современному зависел от войны³⁵ и даже был результатом войны³⁶. В других частях понятие «войны» распаковывается, чтобы уместить в себя и Гитлера, и сталинизм³⁷, вместе с более туманными явлениями, такими как «непостоянная американская мечта» и «новое сознание меньшинств»³⁸.

Читая краткое предисловие к английскому изданию, уже в первом томе становится ясно, что Делёз понимал все свое исследование кино как попытку объяснить связь между войной и переходом между двумя эпохами кино³⁹.

Что тогда, по сути, связывает войну с модернизацией кино? Как утверждал Делёз, до войны фашистское, советское и американское кино, а также большая часть классической теории раннего кино предполагала возможность поднять сознание «народа» через кинематографические средства; раскрытие массам общепризнанных истин, считающихся их сущностью, которые при наличии веры и настойчивости послужили бы их превращению

³⁴ Ibid, p. 19, p. 272; Deleuze, G. Cinema 1: The Movement- Image, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – p. 11.

³⁵ Ibid, p. 210.

³⁶ Deleuze, G. Cinema 2: The Time-Image, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – p. 136.

³⁷ Ibid, p. 216.

³⁸ Deleuze, G. Cinema 1: The Movement- Image, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – p. 210.

³⁹ Ibid, p. xii.

из разрозненной массы в единый народ, таким образом конституируя их как коллективные субъекты⁴⁰.

По этим причинам кино должно было служить процессу типизации народа, оно должно было направлять его в его историческом процессе выяснения своей коллективной идентичности. Перешедшее после войны от «правдивого» к «ложному повествованию», кино, как утверждает Делёз, отразило фундаментальный крах веры в силы типизации, на которые исторически опирались основные политические идеологии и которые вывели в конечном счете к горю, буквально и массово, на фабриках и полях боя Второй мировой войны. Он утверждает, что холокост, в частности, обнажил насилие, которое типизированный, мистифицированный до предела когерентности народ, мог применить ко всем, кто не соответствовал сущностному критерию их типа. Как будто среди разрушений войны и последующих разоблачений необходимых связей между мифом о *das Volk* и уничтожающей жестокостью холокоста, кино больше не смогло верить в миф правдивого повествования, через который темпоральность всех людей или отдельных персонажей могла бы быть синхронизирована.

Таким образом, утверждал он, авторы, работавшие после войны, переосмыслили свое отношение к «народу» и развернули через кино его антагонизм с государственным аппаратом и его коллективными мифами. Следовательно, только после войны возникло подлинно современное политическое кино, отличающееся своим восприятием реальности того, что «народа» как такового не может существовать — нет «народа», всегда только «несколько народов, бесконечность людей», которые не должны и не могут составлять единство⁴¹.

Рансьер обращал внимание на этот аспект теории кино Делёза и высказывал по поводу него свое негодование. Как нам понимать связь между этим внутренним разрывом в развитии кино и разрывами, которые влияют на

⁴⁰ Deleuze, G. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – p. 39.

⁴¹ *Ibid*, p. 220.

историю в целом⁴²? Утверждая это, подписывается ли Делёз на наивный модернизм, согласно которому судьба кино, определяемая с точки зрения его способности приближаться к миру, удобно осуществляется через вмешательство грандиозного исторического события, внешнего по отношению к самому миру кино, — в данном случае войны?

Попытка решить проблему телеологических аспектов теории Делёза означает, по Рансьеру, серьезно относиться к утверждению, что его исследование — вовсе не история, а упражнение в таксономии, цель которого состоит не в том, чтобы рассказать историю кино, а в том, чтобы классифицировать на онтологической основе различные «образы», «образ-движение» и «образ-время», из которых кинематограф с самого начала состоял и из которых он неизбежно остается состоящим. Вместо понимания соотношения между классикой и современностью кино в форме исторической борьбы, мы должны уловить глубинное различие между ними на онтологическом уровне, который «безразличен к невзгодам времени и ужасам войны»⁴³.

Рансьер утверждает, что нет никакого перехода от классической эпохи кино к современной в исследованиях Делёза о кино; разрыв, который он постулирует между классическим и современным кино, отвергается как полностью «фиктивный»⁴⁴.

То, что происходит, утверждает он, является попыткой определенных кинематографистов навязать определенный режим кино, основанный вокруг верности образу-времени, но которому обязательно препятствует возрождение образа-движения, столь же онтологического для кино, как и образ-время, которому подчиняется современное кино. Таким образом, теория Делёза вместо того, чтобы служить определению момента разрыва между классическим и современным кино и соответствующим им режимам образов,

⁴² Rancière, J. From One Image to Another? Deleuze and the Ages of Cinema in *Film Fables* : Oxford and New York: Berg, 2006. — p. 108.

⁴³ Ibid, p. 114.

⁴⁴ Ibid, p. 119.

читается как теория неразрывности образов, которые объединены одновременно, и, таким образом, отвергают любой вид модернизма, который читает историю кино как прогрессивную или освободительную.

2.2. ПОНЯТИЕ «ВОЙНЫ» И ЕГО СВЯЗЬ С ИСКУССТВОМ

Анализ Рансьера, вскрывающий вопросы телеологии в теории Делёза гораздо более филигранно, чем другие второстепенные труды по проблеме, безусловно смел. Но удастся ли этому анализу дать ответ на поставленный вопрос? На наш взгляд, недостаточно проблематизировать понимание Делёзом отношений между онтологией и историей, чтобы понять его теорию отношений между классическим и современным кинематографом. Поскольку эта теория зависит не только от понимания отношений между кино и историей в общем, но в весьма специфическом понимании конститутивной функции того или иного исторического события, «войны». Таким образом, мы предлагаем более внимательно рассмотреть не только его понимание истории в целом, но и конкретные утверждения относительно самой «войны».

Подавляющее большинство исследований теории кино Делёза, надо сказать, просто приняли и переписали выдвинутый им аргумент относительно значения не только истории как таковой, но «войны» в определении разрыва между классической и современной эпохами кино⁴⁵. Иногда авторы пытались его расширить⁴⁶. А другие справедливо подвергали сомнению европоцентризм, исходящий из овеществления события, традиционно используемого для повествования о специфически европейской версии мировой истории⁴⁷. Но никто, даже Рансьер, не подвергал прямому сомнению целесообразность материализации самой войны как объяснения исторических изменений в кинематографе или ставил под сомнение его понимание «войны»

⁴⁵ Например: Bogue, R. *Deleuze on Cinema* (Routledge, 2003); Canning, P. *The Imagination of Immanence: An Ethics of Cinema* (University of Minnesota Press, 2000); Conley, T. *The Film Event: From Interval to Interstice* (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), Flaxman, G. *The Brain is the Screen* (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000); *Cinema Year Zero* in Flaxman (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), Restivo, A. *Into the Breach: Between The Movement Image and The Time Image* (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

⁴⁶ Например: Andrew, D. *The Roots of the Nomadic: Gilles Deleuze and the Cinema of West Africa* (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), Flaxman, G. *The Brain is the Screen* (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

⁴⁷ Martin-Jones, D. *Schizoanalysis, Spectacle and the Spaghetti Western* (London: Continuum, 2008); Marks, L. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham and London: Duke University Press, 2000).

и ее особенностей вместе с ее простотой в сравнении с его двойной онтологической и исторической теории войны, развернутой в других работах.

Социологам, читающих Делёза, впрочем, может не хватать доказательств. Почему война вообще способна к воспроизводящей силе, которую он ей приписывает, и в соответствии с какими механизмами? Война не просто влияет на эстетические и культурные формы; это само по себе сложное культурное явление, глубоко укоренившееся в современной западной практике, причем не только в политической, но и в эстетической.

Война – это расширение эстетики другими средствами. Мы знаем это отчасти потому, что сам Делёз утверждает это, разрабатывая свою собственную весьма оригинальную теорию войны в соавторстве с Феликсом Гваттари⁴⁸.

В «О номадологии», он демонстрировал сложность взаимосвязей соразвития войны с экономическими, научными, социальными, политическими, технологическими и эстетическими практиками западных и незападных цивилизаций. Центральной этому рассмотрению была концепция «машины войны».

Утверждая эту концепцию, Делёз настаивал на существенном различии между тем, что, как он утверждал, являлось формой, которую предполагает война с одной стороны, под давлением государственного аппарата и в условиях исторического государственного развития, а с другой – тем, что он называл «машиной войны», изобретенной номадическими людьми, озабоченными предотвращением образования государственного аппарата в свое историческое время.

Самое важное, он утверждал, что все развитие западной цивилизации свидетельствует о динамической взаимосвязи исторического развития касающейся, с одной стороны, организации войны на поражение путем истребления сил противника, а с другой – номадической машины войны,

⁴⁸ Deleuze, G. and Guattari, F. A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia : London: Athlone, 1999.

главной целью которой является не сама битва, а черчение творческих линий полета.

Эстетическое творчество, если верить Делёзу, более фундаментально для машины войны чем сама война.

Машины войны могут вступить в бой чтобы сохранить свои способности к творчеству линий полета, но их креативная сила – это то, что их отличает. Они скорее предпочли бы «сочинять музыку»⁴⁹, чем вступать в бой, но, если ресурсы, необходимые для творчества, находятся под угрозой, они будут сражаться. Самому государству важно тем или иным образом присвоить себе машину войны, чтобы организовать свою собственную форму войны. Таким образом, требование организации войны государством создает условия для его собственного созидательного разрушения – учитывая фундаментальную антиномию машины войны государству.

Это означает, что в действительности войны, ведущиеся государствами, и творческие линии полета, которые реализуются машинами войны, всегда тесно связаны друг с другом. Хотя и возможно таксономизировать их различия, более сложной задачей было бы попытаться понять их взаимосвязь.

Таким образом, Делёз и Гваттари занимались анализом условий, при которых машина войны присваивается государством, и как это присвоение позволяет организовывать государством войны, и какие машины войны функционируют при детерриторализации государственного аппарата и в процессе «войны всех против всех» и так далее.

В основе их анализа лежит утверждение, что «машина войны имеет очень много значений, и это потому, что машина войны имеет чрезвычайное значение для войны как таковой»⁵⁰. Утверждая это, Делёз полностью дезориентирует общепринятые пространственно-временные представления о войне до того предела, что война переосмысливается как предприятие

⁴⁹ Deleuze, G. and Guattari, F. *A Thousand Plateaus* : London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. – p. 366.

⁵⁰ *Ibid*, p. 422.

движений искусства, вовлеченных в борьбу государств вместо того, чтобы сводить войну к продавливанию государственных интересов военными средствами.

Традиционное представление о войне как инструментальном взаимодействии между государствами, ограниченными в пространстве и времени, полностью устарело благодаря учету сложного положения войны как социальной практики, в которую вовлечена каждая сторона общественной жизни.

Главной предпосылкой делёзианского подхода к войне является то, что она откладывается во всех социальных отношениях, независимо от того, когда война фактически объявляется государствами и историками. Нет простой истории войны, поскольку война – не сингулярное событие. Между войной, политикой и обществом не существует стабильных границ, четко детерминированных, однако существует эмерджентный процесс захвата и детерриторизации машиной войны государственного аппарата, стремящегося к разрушению, но в то же время производящего социальные и политические мутации креативного типа. История вполне способна зависеть от войны, но сила и важность войны для истории простирается от своей антиномии к историческому времени, и, в конечном счете, от своей вариативности по отношению к самой себе.

Этот взгляд на войну нужно наложить на описание, предложенное Делёзом в его исследованиях кино. Исключая концептуализацию войны просто как хронологического события, не имеющего никакой значимости для массовых смертей и страданий, которые оно вызвало, происходящее в дискретных временных параметрах, мы получаем возможность рассматривать войну отнологически и процессуально; творческий потенциал войны, разрыв между «до» и «после» в истории искусства, оказывается обязан делу войны.

Концепция машины войны Делёза и Гваттари, высказанная в Тысяче плато, служит тому, чтобы избежать кажущихся телеологическими аспектов его видения исторического развития кино, при этом постулируя нечто

приближающееся к политической историзации этого вида искусства, или к тому, что можно было бы описать делёзианским языком как номадологизация кино.

2.2. НОМАДОЛОГИЯ КИНО

Для тех, кто знаком с работами Делёза и Гваттари, телеологическое прочтение его теории сбивает с толку. Так, на протяжении всей «Тысячи плато» Делёз и Гваттари развивают концепцию номадологии в противоречии с концепцией истории⁵¹.

История, как ее видят Делёз и Гваттари, является тем, что Марк Бонта и Джон Протеви описывают как «сохраняющее хронологию и самоисполняющееся пророчество государств»⁵². Они противостоят прогрессивистским нарративам, согласно которым судьба любого режима практик, включая, надо полагать, кинематограф, предсказывается⁵³. Сама история, как они утверждают, никогда не понимала номадизма, и потому не существует истории номад или машин войны⁵⁴.

Они настаивают на абсолютной первичности машины войны по отношению к истории в контексте не менее важного утверждения о погружении машины войны внутри истории государств. Машин войны немислимы иначе, чем в их антагонистических отношениях с историческим временем государств.

Что бы значило вместо того, чтобы историзировать кино, предоставить его номадологию и рассмотреть его функции в связи с борьбой машин войны и государств? По крайней мере, мы должны были бы вовлечь больше, чем просто фокус на этнографическом кино, объекты которого представляют собой настоящих номад, а затем называют этот жанр кино «делёзовской машиной войны», значительно упрощая, в аргументации Дадли Эндрю⁵⁵.

⁵¹ Deleuze, G. and Guattari, F. *A Thousand Plateaus* : London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. – pp. 23–4.

⁵² Bonta, M. and Protevi, J. *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary* : Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – p. 95.

⁵³ Deleuze, G. and Guattari, F. *What is Philosophy?* : London and New York: Verso, 1994. – pp. 95–6.

⁵⁴ Deleuze, G. and Guattari, F. *A Thousand Plateaus* : London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. – p. 24.

⁵⁵ Andrew, D. *The Roots of the Nomadic* .: London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Вопреки пониманию Эндрю, мы, вслед за Делёзом, не можем поверить, что настоящие кочевники «владеют секретом машины войны»⁵⁶. Скорее, мы должны провести анализ способов, которыми данный государственный аппарат захватывает и перекодирует кино и как, соответственно, кино реализует свои собственные методы детерриториализации, создавая творческие линии полета, которые нарушают этот код. Мы должны поразмыслить над тем, как кинематограф производит и участвует в отклонениях от истории, посредством которых машины войны создают творческие линии полета.

Задача здесь не состояла бы в том, чтобы диктовать исторические периоды преемственности, посредством которых кино государства вытесняется номадическим кино, что можно было бы вынести из дифференциации между классическим и современным кино.

Задача в том, чтобы обнаружить пространства, в которых разворачиваются линии полета, на которых кино государства подвергается детерриториализующему маневру номадического кино. И это означало бы исследовать то, как и когда кинематографу удается обнаружить линию полета, как он притягивает к себе государственный аппарат, которому неизменно удается его уловить и перекодировать.

Тем самым мы могли бы избежать предположения, к которому, кажется, стремится сам анализ Делёза; что довоенное кино просто служит коллективным мифам государственного аппарата, в то время как послевоенное кино стремится их развенчать; исторического мифа о кино, которое стремилось и преуспело в эволюции до такой степени, что послевоенное кино становится кульминационным моментом в его жизни.

Но, что не менее важно, мы могли бы избежать резкой критики Рансьером исторических аспектов делёзовского анализа кино.

⁵⁶ Deleuze, G. and Guattari, F. A Thousand Plateaus : London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. – p. 422.

Повестка, которую мы предлагаем, определенно похожа на ту, которую не так давно разработали авторы, занимающиеся разработкой шизоанализа кино⁵⁷. Как утверждает Дэвид Мартин-Джонс, эта «борьба», «взаимосвязь» или «взаимодействие» между этими двумя типами кино, привело к выдвиганию на первый план шизоаналитический способ мышления и кино⁵⁸. Эта концепция восходит, конечно, также к работам Делёза и Гваттари, непосредственно к первому тому «Капитализма и шизофрении», «Анти-Эдипа»⁵⁹. Неясно, являются ли шизоанализ и номадология одними и теми же или разными дисциплинами для авторов⁶⁰. Первая дисциплина, безусловно, больше полагается на проблематику отношений между желанием и политикой как таковой, противопоставляясь отношениям между войной и политикой, и, таким образом, менее подходит здесь для целей исследования. Ясно, однако, что, если исходить из номадологических, либо из шизоаналитических оснований, можно предположить, что неуклюжая категория классического кино сама содержит в себе все виды детерриториализации и что современный кинематограф уже подвергся ретерриториализации со стороны государства.

В таком случае, можем ли мы согласиться на альтернативное различие между номадическим и государственным кино вместо классического и современного? Сам Делёз обнаружил, что охарактеризовать форму того, что он и Гваттари назвали «номадической мыслью», которая отвергает классический образ мысли, принятый государством и «делает вещи по-другому» относительно легко⁶¹. Так что, возможно, есть основания для того, чтобы утверждать существование номадического кино – такого, которое не принадлежит ни к этнографически определяемой группе номад, ни к такому, что находится внутри любой данной хронологической эры или конкретного государства или территории, но которое функционирует для расширения

⁵⁷ Buchanan, I. Introduction in Buchanan, I. and MacCormack, P. Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema : London and New York: Continuum, 2008.

⁵⁸ Martin-Jones, D. Schizoanalysis, Spectacle and the Spaghetti Western : London: Continuum, 2008 – p. 76.

⁵⁹ Deleuze, G. and Guattari, F. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia : London: Athlone, 2000.

⁶⁰ Deleuze, G. and Guattari, F. A Thousand Plateaus : London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 – p. 43.

⁶¹ Ibid, p. 379.

виртуальных возможностей людей, для которых государственный аппарат является анафемой и для которых война является совсем не тем событием, которое практикуется государствами? Одно из главных утверждений Делёза и Гваттари, касающихся «номадической мысли» заключалось в том, что она объединяется не с номадами как таковыми, а с «сингулярной расой»⁶². «Мы ясно видим опасности, глубокою двусмысленность, сопутствующую этому предприятию, как будто каждое усилие и каждое творение столкнется с возможным позором. Ибо что можно сделать, чтобы тема расы не превращалась в расизм, господствующий и всеохватывающий фашизм?» – спрашивали они в оговорке⁶³. Проблема не была неразрешимой, хотя они в конечном счете утверждали, что эта сингулярная раса, с которой они связали свое описание мысли номадов «существует только на уровне угнетенной расы и во имя угнетения, от которого она страдает: нет расы, кроме низшей»⁶⁴. Для целей Делёза и Гваттари ценность сингулярной и угнетенной расы состояла в том, что она стремилась «поставить мысль в непосредственную связь с внешним, с силой извне, сделать мысль машиной войны»⁶⁵.

⁶² Ibid, p. 379.

⁶³ Loc cit.

⁶⁴ Loc cit.

⁶⁵ Ibid, pp. 376–77.

2.3. НОВАЯ РАСА ПЕРСОНАЖЕЙ

Существует ли эквивалентная раса, в соединении с которой номадическое кино могло бы быть ассоциировано? И как, если это так, такая раса могла бы избежать проблемы становления «печально известной», как опасался Делёз? Любопытно, что книги о кино сами помогают ответить на первый вопрос. Они описывают «новую расу персонажей»⁶⁶, которым предположительно обязано современное кино. Это персонажи, по словам Делёза, существующие не столько в состоянии угнетения, сколько способные видеть или воспринимать затененные слои угнетения, на которые опираются режимы властных отношений для своего воспроизводства. Современное кино, утверждает Делёз, это, по сути «кино наблюдателя, а не деятеля»⁶⁷. Оно озабочено персонажами, которые, потеряв способность действовать, приобрели более обширную силу зрения. Персонажи, для которых дисциплинарная организация чувств, необходимая для эффективного действия, не просто разбита, но смещена мощной силой видеть невидимое ранее. Современный кинематограф показывает нам видящих и тем самым, как утверждает Делёз, подчеркивает политический потенциал, заключенный в нашем собственном «становлении визионером или провидцем»⁶⁸. Оно поощряет в нас способность видеть мир способами, недоступными нам, в то время как мы остаемся в сенсорно-моторной связи с миром, воспетой так называемым классическим кино.

Фильмы Альфреда Хичкока, например, изобилуют персонажами, развившими в себе глубокую способность видеть «нечто невыносимое»⁶⁹, обычно вызванную физическим несчастным случаем или травмой. Активность и повествование продолжается в этих фильмах, но посредством непоправимо искаженного видения персонажей. Делёз цитирует Л.Б. Джеффриса, героя

⁶⁶ Deleuze, G. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. xi.

⁶⁷ *Ibid*, p. 126.

⁶⁸ *Ibid*, p. 21.

⁶⁹ *Ibid*, p. 18.

«Окна во двор», который в результате автокатастрофы оказывается редуцирован до «чисто оптической ситуации», когда он смотрит из окна своей квартиры на дома своих соседей и усматривает доказательства убийства, совершенного коммивояжером⁷⁰. Другим хорошим примером, хотя Делёз и обходит его стороной, является дядя Чарли в более ранней «Тени сомнения» Хичкока, которому происшествие в детстве пробудило способность видеть невидимый слой социальной и экономической коррупции, лежащей в основе американского общества, и из-за которой он совершает серию убийств неприлично богатых людей. Или более поздний пример – «Таксист» Мартина Скорсезе 1970-х годов. Трэвис возвращается после травмирующей войны во Вьетнаме, способный увидеть невыносимый характер социальных отношений, которые пронизывают повседневную жизнь Нью-Йорка. Каждый из этих фильмов, если мы будем следовать Делёзу, которые являются «душой» современного кино, изображает момент, когда персонаж, способный действовать, отвергается в пользу персонажа со способностью видеть невыносимое.

Однако наделение этой «новой расы» способностью «видеть невыносимое» равносильно его типологизации. Это не та раса, о которой можно сказать, что она существует просто на уровне угнетения, а раса, которой приписывается конкретная и воплощенная способность, зрение, которое затем также легко может быть развернуто для того, чтобы отличить своих от представителей других, менее способных рас. Это теоретическое построение рискует ввести в достаточной степени элитистское отличие, напоминающее о другом фильме Хичкока, о «Веревке». Главные герои там – две богатые светские львицы, которые в частном порядке решают, что они принадлежат к низкой, но все же к превосходящей расе, способной видеть то, чего не видят другие, а затем приступить к убийству сотрудника из-за его неспособности видеть то, что могут видеть они. Сам фильм был

⁷⁰ Deleuze, G. Cinema 1: The Movement- Image, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – p. 209.

интерпретирован как классическая критика идеологических условий, предварявших появление фашизма. В самом деле, если мы подумаем о многих других видящих, составляющих эту «новую расу», они часто склонны соприкасаться с расизмом, ксенофобией и женоненавистничеством. Подумайте, например, об обличительной речи дяди Чарли против женщин в «Тени сомнения». Образ Трэвиса Бикла в «Таксисте» был, как известно, смягчен в пост-продакшене по указанию режиссера Мартина Скорсезе и сценариста Пола Шредера из-за их опасений, что его ксенофобские монологи (и действия) вызовут расовые волнения при показе на американских экранах⁷¹.

К сожалению, исследование Делёзом этой героической «новой расы персонажей» отказывается от всех упоминаний и объяснений той гнусности, на которую, как свидетельствует само кино, они способны. «Провидцы» современного кино, такие как Бикл, были для Делёза политическими персонажами глубоко прогрессивного типа в силу того, как они контрастировали с персонажами классического кино. Привязанность классического кино к идеалу народа как коллективного субъекта опиралось на веру в силу человеческой деятельности; веры в способность человека действовать в мире для того, чтобы улучшить его состояние. Но именно это обеспечение наивной модели действия, делает кино повинным в развитии «войны». Делёз утверждал, что политическое восприятие послевоенных обществ совершенно иное, а преобладание образа провидца в послевоенном кинематографе свидетельствует о появлении новой и прогрессивной политики, на которую сильно повлияли события 1968 года. Как Делёз и Гваттари утверждали в кратком эссе, «чистое событие» возникло из «визионерского феномена, как если бы общество внезапно обнаружило невыносимое в самом себе, а вместе с этим – возможность перемен»⁷². В сущности, они признаются, что события 1968 были неудачными, и объяснялось это, по их мнению, «неспособностью французского общества

⁷¹ Schrader, P. Schrader on Schrader : London: Faber and Faber, 2004. – p. 117.

⁷² Deleuze, G. and Guattari, F. May 68 Did Not Take Place : New York: Semiotext, 2001. – p. 209.

ассимилировать это и образовать коллективные средства высказывания, соответствующие новой субъективности провидца, которого, по-видимому, требовало это событие⁷³.

Следовательно, общество после 1968 года переполнено видящими, разочарованными неспособностью общества прислушаться к их призыву. Можно предположить, что это именно то, что отличает видящих эпохи до и после 1968 года; относительный оптимизм Л.Б. Джеффриса контрастирует с бедностью существования, с которой сталкивается Трэвис Бикл. Действительно, Делёз и Гваттари были непреклонны в том, что неудача 1968 года прямо засвидетельствована в кинематографе эпохи после 1968 года.

Фильмы Фрэнсиса Форда Копполы были особенно значительными, в особенности персонаж Джеймса Расти в «Rumble Fish»; персонаж, который видит, но остается «странно равнодушным» к тому, что он видит, «решающий думать о своих делах настолько, насколько он может» и который именно по этой причине находится в «здравом уме»⁷⁴.

Конечно, всякий, кто хоть немного знаком с традициями классической или современной трагедии знает, что виды персонажей, которые Делёз провозгласил «новыми» и выражающими прорыв как в кинематографе, так и в политическом воображении, не были таковыми. Греческие трагики и поэты прославляли силу провидца, в то же время, подобно современному кино, использовали его, чтобы предостеречь от опасностей сенсорно-моторизованного действия. Вспомните о роли провидца Тиресия, который привел гомеровского Одиссея домой, перестроив его чувства так, чтобы он не стал жертвой той же участи, которая постигла его незрячую команду⁷⁵. Или подумайте о том же персонаже, который, когда его использует Софокл, сопротивляется призыву в Фивы из-за неизобличенной коррумпированности его царя Эдипа⁷⁶. Это состояние шекспировского Гамлета, который,

⁷³ Ibid, p. 210.

⁷⁴ Loc cit.

⁷⁵ Barnouw, J. *Odysseus, Hero of Practical Intelligence: Deliberation and Signs in Homer's Odyssey* : Maryland: University Press of America, 2004. – p. 11.

⁷⁶ Gooding, F. *Black Light, Critical Quarterly* : Wiley-Blackwell, 1st ed. – pp. 4–14.

столкнувшись с прогнившим государством Дания, обнаруживает, что «время вышло из строя». Таким образом, сложно принять как наивность тезиса о «новизне» этой расы персонажей в кино, так и эмансипаторные инвестиции, которые он в них вкладывает. В самом деле, было бы абсурдно принять за утверждение, будто бы Делёз подчеркивает значение образа провидца в современном кино; этого вестник нового вида политики. Проблема здесь кроется не просто в том или ином персонаже, а в гораздо более широком нисхождении мотива провидца в область не только кинематографического, но и культурного клише.

Джеймс Макфарлейн, например, описал способ видения, присущий современной культуре, как «тиресианский»⁷⁷. Можно сказать, что его использование в кино и других формах искусства представляет собой повторное развертывание того самого клишеированного мотива, которого продукты эстетического производства должны были избегать, чтобы сохранить какие-либо претензии на креативность.

Если мы хотим понять политику появления персонажа-провидца в современном кино, возможно, мы должны лишить его того освободительного значения, которым его наделяет Делёз, и исследовать феномен номадологически. Вместо того, чтобы обозначать кульминационный момент в политической эволюции кино, появление этого нового персонажа предполагало возникновение своего рода тиресианского момента в его организации, посредством которого он дезориентировал себя, чтобы детерриторизироваться в весьма специфических исторических и политических условиях, относящихся в основном к Европе и Соединенным Штатам в период 1945-1968 годов. Но такая детерриторизация должна изучаться в условиях ее несостоятельности и ретерриторизации постмайским государством. Вместо того, чтобы инвестировать в современность кино, как многие прочтения теории кино Делёза предпочитают

⁷⁷ McFarlane, J. *The Mind of Modernism* : Harmondsworth: Penguin, 1978 – p. 109; Lampolski, M. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* : Berkeley: University of California Press, 1998. – p. 46.

сделать, нам лучше было бы начать с предположения о существовании не просто современного, но постмодернистского кино, в котором ретерриториализация наблюдателя государством является ключевой проблемой. Это значило бы подойти к проблеме видящего и его отношениям с кино способом, сравнимым с подходом Делёза к проблеме машины войны по отношению к государству в «О номадологии», когда он исходит из предпосылки атерриторизации машины войны и с вопроса о том, на каких условиях может произойти детерриториализация.

Мы должны были бы начать, по крайней мере с признания того, что человеческая способность к восприятию ценой действия, которую Делёз мифологизирует, прославляя персонажа-провидца, становится все более важным для описания политической субъектности, на которой современные режимы власти мифологизируют свою легитимность и безопасность⁷⁸. Рассказ Пола Вирилио о функции кино в создании «логистики восприятия», через которую мобилизуется война, как это ни удивительно, упоминается Делёзом лишь вскользь и ограничивается в основном дескриптивной сноской⁷⁹. Конечно, политический смысл девиантного видения и восприятия только обостряется в век «автоматизированной интерпретации реальности»⁸⁰. Проблема, однако, в том, что это не просто зрение и восприятия *per se*, которое подчиняется территориальной функции государства, но и желание ретерриторизировать самого видящего, что наиболее присуще стратегическому воображению, подпитывающему, например войну против террора. Кинематографический пример этого можно увидеть в недавнем фильме Ли Тамахори «Далее». Персонаж Крис, бродяга типа Бикла и, как и Бикл, измученная душа с даром видения, оказывается против своей воли захвачен и завербован в контртеррористическую стратегию Соединенных Штатов. С Биклом также сопоставима та степень, с которой история Криса

⁷⁸ Reid, *Biopolitics of the War on Terror* : Manchester University Press; 1st edition ch. 2.

⁷⁹ Deleuze, G. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – p. 309.

⁸⁰ Virilio, P. *War and Cinema: The Logistics of Perception* : London: Faber and Faber, 1988. – p. 3.

вертится вокруг его одержимости явно недоступной женщиной. Как и в случае с «Таксистом», первые части фильма сосредоточены на праздновании, в ходе которого герой преследует свой любовный интерес. Однако, в то время как в «Таксисте» способность Бикла видеть функционирует как препятствие отношениям и обострению его детерриториализации от государства, в «Далее» отношения заключаются, но затем оказываются встревожены ФБР, которые, обнаружив у Криса возможность видеть, насильно завербовывают его, чтобы предотвратить крупную террористическую атаку.

Вместо того, чтобы мифологизировать детерриториализацию видящего от государственного аппарата и политического потенциала, который возникает вместе с тем, постмодернистское кино, о котором свидетельствует «Далее», сосредотачивается на проблеме его детерриториализации; захват зрительной функции государством. Этот переход от современного к постмодернистскому кино также влечет за собой сдвиг в самом способе видения, на который претендует видящий. В современном кино характерный способ видения был тиресианским. То есть он создавал персонажей, которые имели отклоняющееся зрение. В постмодернистском кино, напротив, преобладает более римский способ видения, чем греческий, ближе по стилю к тому, что практикуют герои Вергилия, а не Гомера; Эней, а не Одиссей. Это провидцы, не отличающиеся неспособностью по-иному читать знаки настоящего, таким образом изменяя сенсорно-моторное действие, но персонажи, которые вынуждены предсказывать будущее посредством своих способностей в него смотреть и, таким образом, порождать более скоординированное движение общества в антагонизме с его детерриториализующими силами.

Все это должно сказать нам, что больше нет оснований для инвестиций в киномыслы в ореоле, определяющем горизонты описания кинематографической современности Делёза. Ни в «приостановку обычных отношений между чувствами», которая характеризовала его описание кино времени-образа, ни апелляции к культурам за пределами Запада, в которых мы

действительно можем найти альтернативное кино, которое апеллирует к «проксимальным чувствам» в отличие от силы видения, воплощенной Делёзом во всей ее европоцентричности⁸¹. Это кино чувств уже мертво. Из всех примеров, свидетельствующих об этой смерти более значительным, был Жан-Люк Годар⁸². Но для Годара, в отличие от многих других, «сумерки» кино – это не только свершение и момент безвозвратной утраты, но и время надежды. Разве, спрашивает он, не в сумерках совершаются самые красивые прогулки? Вечером, когда наступает ночь и есть надежда на завтра?

Последние работы Годара, особенно «Eloge de L'Amour» и «Notre Musique» населены персонажами, для которых возможность смысла полностью утрачена, которых видят и ощущают, но которые не видят и не ощущают ничего, и, таким образом, его фильмы предназначены для того, чтобы отразить клише провидца и его виртуозную способность «видеть невидимое» как у Делёза, либо «видеть будущее», как в постмодернистском кино Голливуда.

Вывод

В этой главе мы рассмотрели суть таксономического разделения способов киноповествования: образа-движения и образа-времени, а так же обозначили смысл и значение войны в контексте развития способа наррации в кино.

Используя оптику номадологии, мы расширили значение войны до эстетического, социокультурного феномена, и показали политический потенциал кино как искусства через концепт машины войны, которая постоянно стремится бросать линии полета, детерриториализироваться от государства, в то время как государство стремится ретерриториализировать машину войны для своих нужд.

Нами также была рассмотрена и подвергнута критике идея новой расы персонажей-тисерианцев в современном кино, главной характеристикой

⁸¹ Marks, L. *The Skin of the Film* : Duke University Press, 2000. – pp. 194–242.

⁸² Pavsek, C. *What has Come to Pass for Cinema in Late Godard* : Discourse, Wayne State University Press, 2006. – pp. 166–95.

которых является не способность действовать, но способность видеть по-другому.

Нами была произведена попытка дать возможное описание персонажу постмодернистского кино, отличающегося от современного Делёзу, таким образом сделать шаг в сторону возможного развития делёзианского подхода, одновременно пересматривая его, на наш взгляд, слабые стороны.

ГЛАВА 3. ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРИИ ДЕЛЁЗА ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ КИНО ТОГДА И ТЕПЕРЬ

Часть привлекательности Делёза для теоретиков кино в самом начале двадцать первого века, несомненно, состояла в их желании дистанцироваться от дискурса, который когда-то был провокационным и новым, а ныне стал кодифицирован и принят в ортодоксию академических киножурналов. Делёз же предложил словарь способов осмысления кинематографических образов, который был не только в значительной степени свободен от альтюссерианско-лакановского языка эпохи расцвета теории кино, но и не впал в язык других дисциплин или в вокабуляр более традиционных киноисследований, сосредоточенных на методах, технологиях и формальных устоях, которые применяются для генерации успешных конвенциональных продуктов и допустимых отклонений. Действительно, явный отказ от психоанализа и любой вдохновленной лингвистическим структурализмом семиотики, попытка прочесть кино как «репрезентацию» повторяется во многих ранних англоязычных книгах, вдохновленных Делёзом, о движущихся изображениях, поддерживающих утверждение Делёза об актуальности популярного кино в цифровой век.

В качестве иллюстрации этого примера можно рассмотреть «Матрицу визуальной культуры» Патрисии Пистерс: «Что касается теории кино, я надеюсь, что конкретно продемонстрировала то, что с Делёзом дует новый ветер... Концепция Делёза о кино как чистой семиотике движения, звука и изображения предлагает альтернативу традиционной концепции образов как репрезентаций или как языковых систем. Растущая цифровизация аудиовизуальных средств ставит под серьезную угрозу онтологический аргумент фотографической аналогии... В традиционном представлении эта путаница приводит к панике... Бергсоновская/Пирсовская семиотика Делёза

показывает, что причин для паники нет»⁸³. Пистерс добавляет, что «Делёз строго ограничил себя шедеврами истории кино»⁸⁴, но она уведет его в «неизвестные территории» – иными словами, в «более популярное коммерческое кино»⁸⁵.

Иным примером может являться книга Барбары М. Кеннеди «Делёз и Кино: эстетика ощущений». В начале нового тысячелетия, говорит она, «нам нужно переосмыслить постсемиотическое пространство, постлингвистическое пространство, которое предоставляет новые способы понимания экранного опыта как сложную сеть взаимосвязей. Взгляд никогда не бывает чисто визуальным, но тактильным, сенсорным, материальным и вещественным»⁸⁶.

Или «Кинематографическое тело» Стивена Шавиро, который обращается к Делёзу и Гваттари, поскольку «психоаналитическая модель теории кино на данный момент совершенно несостоятельна; она должна... быть отброшена»⁸⁷. Он также настаивает, что мы должны говорить о «телах и удовольствиях» без ссылки на «язык, способы означивания и репрезентации» если мы хотим ухватить «постмодернистскую кинематографическую практику». Надо отметить, что Шавиро в последствии пересмотрел позицию, которую он занимал в своей первой книге⁸⁸.

Что часто критикуют, отвергают и игнорируют у Делёза, так это то, что он разделяет с французской теорией кино шестидесятых и семидесятых (в которой он хорошо разбирается и находится под ее влиянием, несмотря на заметные различия) — канон авторства, на котором основывается весь его анализ. Он авторист не только тогда, когда указывает имена режиссеров, указывая место производства тех или иных образов, но также и модернист —

⁸³ Pisters, P. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory* : Stanford: Stanford University Press, 2003. – p. 216-217.

⁸⁴ Ibid, p. 8.

⁸⁵ Ibid, p. 8.

⁸⁶ M. Kennedy, B. *Deleuze and Cinema: The aesthetics of Sensation* : Edinburg: Edinburgh University Press, 2000. – p. 3.

⁸⁷ Shaviro, S. *The Cinematic Body* : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. – p. 39.

⁸⁸ См. очень поучительную ретроспективную самокритику *The Sinematic Body Redux* на сайте shaviro.com/Othertexts/Cinematic.pdf

образ-время, реализующее виртуальную сущность кино, выявляется в серии послевоенных авторов, в основном европейских и американских, вырвавшихся из ограничений классического способа повествования, построенного вокруг действий протагониста по отношению к свободному дискурсу, которые освобождают время от того, что Делёз, вслед за Бергсоном называет сенсорно-моторной схемой.

Одним из объяснений подобных плоскостей трудов Делёза заключается в том, что он писал их в специфическое время, которое еще не успело развернуться в полномасштабный постмодернизм. Отчасти это санкционирует многие из этих книг и эссе, которые берут Делёза за отправную точку. Согласно этой логике, у нас есть взгляд Делёза на Хичкока, Годара или Антониони, но мы все еще нуждаемся в делёзианском анализе Вачовски, Дэвида Финчера и Мэтью Барни. По словам Андраша Балинта Ковача: «В конечном счете пронизательность Делёза подсказывает, как развивается нарратив из классического, в современное, а затем постмодерновое кино и цифровую культуру. Тот конкретно-исторический вклад подхода Делёза состоит в новом анализе современного кинематографа, где последний показан как переходный этап между довоенным кинематографическим искусством и эстетическими возможностями, впоследствии развивающимися в цифровой аудиовизуальной форме коммуникации»⁸⁹.

Мы же утверждаем, что следует скептически относиться к поспешному прочтению Делёза как кого-то, кто предложил способ мышления, который легко адаптируется к утверждению потенциала кино как цифрового искусства, или пост-кино, как его иногда называют. Мы не считаем нужным сомневаться в ценности Делёза сегодня, и мы не стали бы утверждать, что его нельзя использовать, чтобы говорить об объектах, которые он сам не посчитал бы актуальными для своего проекта. Но также мы предполагаем, что, подчеркивая некоторые неясности и упущенные моменты в мысли Делёза о

⁸⁹ Bálint Kovács, A. The Film History of Thought, trans. Sandor Hervey in *The Brain Is the Screen*, ed. Gregory Flaxman : Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. – p. 166.

кино, мы можем восстановить определенные проблемы и вопросы о том, как мы могли бы наиболее продуктивно поразмышлять о том, какое политическое значения сегодня имеют образы. Это вопросы и проблемы, которые слишком часто игнорируются некоторыми трендами в современном кинематографе и теории медиа, которые ищут в Делёзе авторитетного союзника.

Наш скептицизм относительно использования Делёза для теории цифровых медиа проистекает, прежде всего, из собственного скептицизма Делёза в отношении к взаимосвязям искусства с электронными медиа. В «Письме к Сержу Данею» Делёз размышляет о работе Данея для того, чтобы разработать три возраста кинематографического образа, а не те два, которые мы находим в книгах о кино. Он основывает их на хронологической категоризации тенденций в искусстве Алоиса Рейгла: украшении природы, одухотворении природы и соперничестве с природой⁹⁰. Она включает смешение классической и романтической истории в двадцатый век, что уже предоставляет проблему для соединения с тем, что Делёз связывал эпохи кинематографа со стадиями капитализма в двадцатом и двадцать первом веке. Первые две фазы соответствуют теории Делёза, накладываясь на движение-образ и образ-время. Первая — это кино монтажа и «энциклопедии мира», в которой движение-образ доминировало и кино, благодаря различным национальным конфигурациям, могло схватить открытое целое. Вторая эпоха — послевоенное «написание катастрофы» — выражение Бланшо, перенятое Делёзом — в котором целое больше недоступно, повествовательная структура рушится, и движение становится подчиненным времени, а не наоборот⁹¹. Это кинематографическая версия кантовской революции в философии, в которой проблема времени становится центральной и тем самым ставит основу кинематографа. Поэтому этот период требует новой «педагогики образа»⁹². И третья эра, по Делёзу — это когда образ становится простой информацией, это

⁹⁰ Deleuze, G. Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism, Travel in Negotiations, 1995. – p. 68.

⁹¹ Ibid, pp. 68-69.

⁹² Deleuze, G. Cinema 1: The Movement- Image, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – p. 13.

кино общества контроля, в котором педагогика уступает место «профессиональной тренировке глаза»⁹³. Назовем это образ-данные.

Подобно Данею, Делёз, писавший в восьмидесятых, не испытывающий ностальгии, считал, что сущность кино раскрывает во второй эпохе. Нет ощущения, что образ-время исчерпывает себя. Сопротивление кино внутри «общества контроля» — это то, что Даней называет маньеризмом⁹⁴. В эпоху контроля история кино как медиума, который исследует красоту и мысль, сталкивается с чисто социальной функцией телевидения, порождающей новый поп-экспрессионизм. Мы получаем Де Пальму вместо Хичкока или Пекинпу и Леоне вместо Форда. Классические элементы, все еще присутствующие в раннем поколении модернистских авторов, теперь вычитаются в пользу повышенной визуальной выразительности, которая теперь растянута и подчеркнута; тем временем классические элементы возвращаются только для того, чтобы быть фальсифицированной итерацией клише в том, что Делёз называет «силой ложного»⁹⁵.

Несмотря на отсутствие интереса Делёза к телевидению как к медиуму, он предполагает, что новое кино — Ганс-Юрген Зиберберг, приводимый в качестве яркого примера — находится на поле битвы кино и телевидения. Как он выразился в 1986 году, «Телевидение — это форма, в которое новые силы контроля становятся самыми безотлагательными и прямыми»⁹⁶. Любимым примером Делёза являлись трансляции спортивных игр, поскольку они объединяли бизнес и развлечения, и являлись свидетельством логики общества контроля, базирующейся на бесконечной оценке и «здоровой» конкуренции⁹⁷.

⁹³ Deleuze, G. Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism, Travel in Negotiations : Columbia University Press, 1997. – p. 72.

⁹⁴ Ibid, p. 75.

⁹⁵ Deleuze, G. Cinema 2: The Time-Image, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – p. 136.

⁹⁶ Deleuze, G. Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism, Travel in Negotiations : Columbia University Press, 1997.– p. 75.

⁹⁷ Deleuze, G. Postscript on Control Societies : Columbia University Press, 1995. – p. 179.

Интернет, смартфон и социальные сети воплощают его функции в еще более мощных и всепроникающих формах. Сегодня мы должны развернуть наблюдения Делёза о кино на эпоху телевидения, включив все способы распространения изображений и обработки информации, идущих под лозунгом «новых медиа», от стриминга до смартфонов, новейших видеоигр и интернета. Уже в свете появления телевидения Делёз утверждал, что экран — уже не окно или рама (как показывало классическое модернистское кино), а экран компьютера, на котором скользят образы как данные⁹⁸.

Аналогичную трехчастную периодизацию мы можем найти в «Что такое философия», написанной в соавторстве с Гваттари, в данном случае в отношении самой философии. Во введении Делёз и Гваттари объявляют о трех «вехах концепта», которые точно соответствуют эпохам кино, которые можно обнаружить в «Письме к Данею». Опять же, ясно, что Делёз отдает предпочтение второй эпохе из-за силы сопротивления нивелированию творческих способностей инструментальностью и потреблением капитализма. «Если тремя возрастами концепта являются энциклопедия, педагогика и коммерческая профессиональная подготовка, только второй может уберечь нас от падения с вершины первого в катастрофу третьего — в абсолютное бедствие для мысли, каковы бы ни были его преимущества, с точки зрения универсального капитализма»⁹⁹. Другими словами, Делёз считает, что общество контроля не подразумевает, что мы достигли той эры, в которой от нас требуется воспринимать концепт или образ как чистую информацию или философию размножающихся языковых игр, или монтаж постмодернистской подделки, но, скорее, нам все еще необходимо заново изобрести педагогический образ и концепт.

⁹⁸ Deleuze, G. Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism, Travel in Negotiations : Columbia University Press, 1997. – p. 76.

⁹⁹ Deleuze, G. and Guattari, F. What is Philosophy? : London and New York: Verso, 1994. – p. 12.

3.1. О ТЕКУЩЕМ ПОЛОЖЕНИИ ВЕЩЕЙ

В разделе «Выводы» во втором томе Кино, Делёз указывает на направление, в котором мог бы состояться третий том — анализ «электронного изображения» телевидения и видео, который, по его словам, «выходит за рамки установленных нами целей»¹⁰⁰.

Образы третьей эпохи, образы как информация, как данные «бесполезны... если не поставить их во служение мощной, непонятной, сгущенной воли искусства». Что под этим может подразумеваться? Делёз оставляет открытым вопрос о том, будет ли она «основана на еще одной воли к искусству или на еще неизвестных сторонах образа-времени»¹⁰¹. Так или иначе, новые формы такой воли к искусству должны сами обнаружить себя в кино. Эти новые кинематографические формы будут непредсказуемы, но совершенно ясно, что они бросят вызов логике контроля или образу-данным как средству коммерческого профессионального обучения. Распознать их и те концепты, которые возникают как порождаемые ими — задача делёзианской кинокритики-теории сегодня.

Было много попыток серьезно заняться этим проектом, но если мы убираем все элементы диссенсуса и педагогики, то утверждение Делёза о том, что кино «всегда настолько совершенно, насколько это возможно, легко приспособливается к чему-то под названием «фильмософия» (понятие, введенное Дэниелом Фрэмптоном в амбициозной книге «Фильмософия» 2006 года демонстрирует тупик, связанный с ролью теории кино или философии после того, как она избавилась от оков любой формы герменевтики, историзации или критики идеологии). Понятие «фильмософия» подразумевает способ писать о кино как о чисто имманентном мышлении и чувстве. Без источника, без наружного, нет необходимости обращаться к «языку представления», к режиссеру или зрителю, чтобы говорить о

¹⁰⁰ Deleuze, G. Cinema 2: The Time-Image, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – p. 265.

¹⁰¹ Ibid, p. 266.

кинематографическом эффекте. Каждый фильм — это совершенная кибернетическая машина.

Кинотеатр для Фрэмптона нельзя рассматривать как нечто рефлексивное, в терминах избытка, дополнения, пустоты или нехватки, потому что все эти понятия предают собственный имманентный способ выражения фильма. Таким образом, язык производства и технологии, адаптированные теорией кино, также рассматриваются как отнимающие от того, что фильм делает, записывающие его на языке репрезентации, который относится только к тому, как он был сделан. «Нас не следует учить «зуму» или «отслеживанию кадров», но привести к пониманию интенсивности и движению чувств и мыслей»¹⁰².

Очевидный резонанс с концепциями Делёза (и Лиотара) выдает при ближайшем рассмотрении путаницу в отношениях кино к философии. Что значит «привести к пониманию» чего-то, что, как Фрэмптон утверждает, мы уже понимаем? По его собственным словам, «нам не нужны инструкции как ‘читать’ фильм, нам нужен только лучший язык для этих движущихся звуковых образов — мы уже хорошо приспособлены к пониманию фильма»¹⁰³. В конечном счете аргумент Фрэмптона может только подтвердить некую прозрачность образов в чистой самодостаточности того, что он называет фильмом. Но тогда зачем вообще нам язык для этих образов, если язык подразумевает репрезентационное перекодирование в образы, которые всегда уже являются своей собственной «фильмософией»?

Чтобы выйти из этой тавтологии, которая, казалось бы, отрицает необходимость в своем собственном проекте, Фрэмптон утверждает поэтику интерпретации. «Фильм (благодаря своим аффективным формам) можно сказать, плачет от сочувствия, вслух потея, чувствует боль за персонажа. (Концепция кино должна провоцировать такого рода интерпретации)»¹⁰⁴.

¹⁰² Frampton, D. *Filmosophy: A Manifesto for a Radically New Way of Understanding Cinema* : London: Wallflower press, 2006. — p. 169.

¹⁰³ Ibid, p. 175.

¹⁰⁴ Ibid, p. 174.

Делёз предпринимает попытку создать семиотику движущихся образов, предполагающую значение для философии как отдельной от кинематографа творческой практики; делёзианское прочтение Фрэмптона укоренилось в новом информационном веке и жидкие цифровые изображения наконец заинтересовались только в дескриптивном языке (великодушно обзванном поэтическим), который все еще аналогичен и неточен. Прежде чем мы начнем «потеть», этот «лучший язык» можно отложить в пользу постоянного метания туда-сюда между спекулятивными утопическими утверждениями, которые сознательно перекликаются с работами 1920-х годов (Мюнстерберга и др.) об эквивалентности кино разуму и репетитивному настаиванию на том, что академическая теория кино ретерриториализирует имманентные сингулярности или интенсивности собственной творческой силы.

Поэтому мы, вслед за Бадью и Рансьером, должны настаивать на понятии нечистоты в отношении кино, что делает идею кинематографической мысли возможной, если мы хотим предотвратить катастрофу редуцирования образа к техникам контроля или рекламы ради рекламы.

Рансьер наблюдает переход от диалектического к символическому отношению в современном искусстве, в котором консенсус заменяет несогласие, которое мы могли бы слабо связать с тем, что часто теоретизируется как сдвиг между модернизмом и постмодернизмом или даже между образом-времени и образом-данными. В символистском модусе, пришедшему на смену диалектическому, дифференцированные сферы, гетерогенные элементы, взлеты и падения, искусство и политика, искусство и товар до сих пор сопоставляют во имя художественного жеста и провокации, но смысл этого сопоставления трансформировался. Оно знаменует собой уже не разоблачение и даже не напряжение, а скорее тайну соприсутствия, в которой в смысле сопоставления витает чувство неразрешимости или то, что Рансьер называет «загадкой»¹⁰⁵. Это, вероятно, более современное следствие

¹⁰⁵ Rancière, J. *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics in Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, ed. Beth Hinderliter, William Kaizen, Vered Maison, Jaleh Mansoor, and Seth McCormick : Durham, N.C.: Duke University Press, 2009. – p. 48.

того, что Даней в семидесятых и начале восьмидесятых назвал маньеризмом, в котором искусство сохраняет переработку классических или репрезентационных изобразительных характеристик так называемого авангарда, критических или педагогических искусств прошлого, одновременно вычитая их политическое измерение в пользу новой эстетической интерпретации консенсуса.

Когда Делёз говорит о «чистых образах», чистота связана с сущностной тактильной чистотой. Когда Делёз ссылается на «чистую оптическую и звуковую ситуацию», он пытается описать предельную ситуацию, в которой что-то невыносимое выносится напоказ. Здесь можно разглядеть рамки романтического дискурса, который Рансьер выделяет как компонент «эстетического режима искусства». И речь идет не о шокирующих изображениях или эксгибиционистских показах, но своего рода вычитании или пустоте. Мы находим эти предельные ситуации у Одзу, Росселлини или Акрмана, а не во флирте с порнографией. Невыносимое не экстремально в том смысле, какой может зарегистрировать рейтинговый совет МРАА, но скорее оно повседневно и постоянно — как ясно дает понять Делёз, болезнь чистого времени возникает из-за торможения движения. Так называемые образы чистого времени не являются чистыми в том смысле, что они не автономные и не существуют вне контекста или истории визуальной репрезентации. Напротив, это операции, происходящие от вычитания доминирующих режимов. Образ-время у Делёза до сих пор несет на себе следы того, что Рансьер называет «диалектическим отношением» к гетерогенным элементам. То есть его цель — диссенсус.

На этом основании можно сказать, что Делёз ближе к проекту теории кино семидесятых, чем можно было бы предположить на первый взгляд. Возражение Делёза против Метца и семиологии в целом состоит в том, что она подчиняет образы-движения нарративу и структуре. Делёз признает, что кино содержит нарратив и структуры, но он также добавляет, что образы-движения первичны и делают возможным наррацию. Подчеркивая наррацию, структуру

и уровень высказывания как первичное, Метц и другие теоретики кино рассматривают кинематографические образы как высказывания. По мнению Делёза, превратить кино в образы, состоящие из высказываний — значит «обездвижить образ»¹⁰⁶. Этого следует избегать, потому что движение — сущностная характеристика кинематографа как такового. И все же, в то же время во втором томе Кино мы узнаем, что педагогический образ-время сам обнаруживает движение как «ложное движение». Другими словами, несмотря на предупреждение читателя не исключать движение из нашей концепции кино, он говорит нам, что сущность кино раскрывается там, где движение подчинено времени, а не наоборот¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Deleuze, G. Cinema 2: The Time-Image, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – p. 27.

¹⁰⁷ Ibid, p. 43. Об образе времени Делёз говорит: «Используя формулы Ницше, никогда не в начале чего-то нового, нового искусства, оно способно обнаружить свою сущность; то, чем оно было с самого начала, может открыться только при повороте в развитии».

3.2. ЦЕЛЬ КИНО И МЕСТО АВТОРА

Проект Делёза о кино нацелен на спасение не меньше, чем проекты Базена, Кракауэра или Метца. Движущая сила неоднозначно расположена между акцентом на творческое производство новых образов и восстановление перцепции и аффекции по отношению к миру, который до этого был затенен. Это становится наиболее явным, когда Делёз начинает говорить о цифровом и электронном изображении. Искупление, искусство за пределами знания, также является творчеством за пределами информации. Что необходимо, по мнению Делёза, это педагогика, которая работает против информатики, задавая вопрос, «выходящий за свои пределы, вопрос об источнике и его адресате»¹⁰⁸. Что является источником и адресатом, как не использование теории информации для переосмысления вопроса, поставленного теорией кино семидесятых, в лингвистических или психоаналитических терминах о субъекте высказывания (выговаривания), и субъекте текста, которого Делёз так явно отвергает? Что это, если не фундаментальная лакановская настойчивость в отношении трещины, отмеченной объектом-причиной, который нарушает символический порядок, порядок, который, как подчеркивал Киттлер, был описан Лаканом еще в 1950-х годах, не в терминах языка, понимаемого лингвистикой, но с точки зрения означающих, понимаемых как информации, как единицы и нули, через прочтение критики кибернетики?¹⁰⁹

Это должно напомнить нам о двусмысленности Делёза, которая игнорируется многими его комментаторами. Кино, предоставляющее нам прямой образ-движение — это кино как искусство. Не всякий фильм состоит из образов-движений, только особые фильмы, квалифицирующиеся как творческие акты. Делёз, кажется, утверждает, что технологии в кино дают нам новый вид образа, но вскоре становится ясно, что технологий как таковых

¹⁰⁸ Rancière, J. *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott : London: Verso, 2007. – p. 123.

¹⁰⁹ Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art, Volume 1*, trans. T. M. Knox : Oxford: Oxford University Press, 1975. – p. 605.

недостаточно. Образы должны быть созданы. Он оправдывает неправильное понимание Бергсоном кино как «естественное восприятие», признавая, что истоки кинематографа маскируют его настоящую новизну за счет соединения экрана с видом. Согласно Делёзу, движение в самых ранних фильмах не присуще образу как таковому. Это только с развитием монтажа и мобильной камеры мы получили не образы в движении, а образы-движения. До тех пор мы еще не могли идентифицировать фильмы как произведения искусства. Только тогда, когда к кино может быть приложено имя автора, кино может быть кино. Авторизм Делёза, как правило, упускается из виду писателями, стремящимися санкционировать отказ от теории кино семидесятых (до сих пор неискренне называемой доминирующей) в пользу риторики подрывных потоков тел и ощущений, утверждаемых через лоскутное одеяло из концепций и неологизмов Делёза и проиллюстрированных наиболее часто на примерах современных голливудских фильмов. Авторизм, как иногда утверждают, является элитарной и консервативной практикой синефилов, поскольку он представляет собой список великих имен и отделяет кино от более имманентных удовольствий, связанных с его популярностью. Но если кино – это искусство в делёзовском смысле, то оно должно «стоять само по себе»¹¹⁰, и тем не менее к знакам, которые оно производит, должны быть прикреплены имена. Его использование авторов не является диакритическим, потому что имена не столько привязаны к индивидуумам, сколько являются означающими для уникальных способов творческого производства. Имя автора — название индивидуации, которое лучше понимать как событие, а не субъективность. По его словам, «имя собственное... ни в коем случае не является указанием на конкретное лицо как на автора или субъекта изложения; оно относится к одной или нескольким сборкам»¹¹¹.

Если сборки искусства способны действительно создавать новые отношения, которые бросают вызов логике информации, коммуникации и

¹¹⁰ Deleuze, G. and Guattari, F. *What is Philosophy?* : London and New York: Verso, 1994. – pp. 164.

¹¹¹ Deleuze G. and Parnet, C. *Dialogues II*, trans. Tomlinson, H. and Habberjam, B. : New York: Columbia University Press, 2002. – p. 120.

контроля, то имена нужны для сингулярности сборок. Отказ от авторства, по Делёзу, попытка «отрицать всякое различие между коммерческим и креативным»¹¹². Это ложно демократический ход, передающий всю власть в руки теоретика.

Чтобы понять книги Делёза о кино, мы должны понять его авторизм не только потому, что он позволяет задуматься о том, что составляет искусство для Делёза, но и потому, что логика его мысли предполагает конкретные имена собственные, которые он вкладывает в основу своей философской концепции. Кино как искусство не должно быть привязано к «естественному восприятию» раннего кино; оно также не должно быть привязано к «информационной таблице» телевидения или цифрового кино¹¹³. Кино, привилегированное Делёзом, кино образа-времени — это кино на стыке естественного восприятия и информационной таблицы. Следует подчеркнуть, что Делёз настаивает на том, что образ-время не является привилегированным по отношению к образу-движению. «Нельзя сказать, что что-то важнее, чем другое, что-то более красивое или более глубокое»¹¹⁴. Кино образа-времени — это иммобилизация прямого образа-движения. Это то место «между», которое Делёз всегда видел источником искусства, философии и науки. Место промежуточного — это то, что делает возможным то, что он называет «сопротивлением настоящему»¹¹⁵.

Именно здесь мы можем понять, в каком смысле кино и философия кино политичны для Делёза. Искусство аффирмативно и креативно, но оно также «между», что означает, что оно является формой сопротивления. Согласно Делёзу, все искусство суть сопротивление. «Оно сопротивляется смерти, рабству, семье, позору...»¹¹⁶. Подобно Фуко, он не хочет мыслить сопротивление как нечто реакционное. Согласно Делёзу, Фуко понимал, что

¹¹² Flaxmann, G. *The Brain Is the Screen* : Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. – p. 369.

¹¹³ Deleuze, G. *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Conley, T. : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. – p. 27.

¹¹⁴ Deleuze, G. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – p. 270.

¹¹⁵ Deleuze, G. and Guattari, F. *What is Philosophy?* : London and New York: Verso, 1994. – pp. 108.

¹¹⁶ Deleuze, G. *Control and Becoming*, in *Negotiations* : Columbia University Press, 1997. – p. 174.

«сопротивление стоит на первом месте»¹¹⁷. Другими словами, власть — это креативная тяга, всегда стремящаяся найти подходящее сопротивление в своих целях. Тем не менее, существует импликация, что креативные акты не могут игнорировать власть. Как сопротивление, оно всегда является реакцией на господствующие формы власти, даже если оно аффирмативное, а не просто реакционное. Это утверждение имеет большое значение для Бадью. Фильмы — это не просто критика господствующей идеологии, они создают что-то новое из трансформации доминирующих форм.

Кино в эпоху контроля должно противостоять «катастрофе», которой является универсальный рынок и сведение кино к информации. В 1987 году, за три года до публикации «Постскриптума об обществах контроля», Делёз обсуждал контроль в лекции, прочитанной в La Fémis, знаменитой парижской киношколе. В этой лекции, опубликованной под названием «Что такое креативный акт?» он объяснил, что творчество несводимо к коммуникации, которая определяется как «передача и распространение информации». С разрушением мест заключения — здесь Делёз ссылается на дисциплинарные общества Фуко, но мы могли бы также прочитать здесь «идеологические государственные аппараты» Альтюссера — мы приходим к новой форме власти под названием «контроль». «Люди могут путешествовать бесконечно и свободно, не будучи ограниченными, и в то же время они полностью контролируемы. Это наше будущее»¹¹⁸. Контроль навязывает капиталистический мир, в котором логика бизнеса пронизывает все формы жизни и соответствует цифровой логике образа как информации. Кино же бросает вызов контролю, утверждает он, путем обращения к народу, которого еще не существует, к виртуальному сообществу, которое расходится с любым реальным сообществом, которое могло бы воспринять фильм как форму обучения тому, как идти в ногу с современным миром.

¹¹⁷ Deleuze, G. Foucault : Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. — p. 89.

¹¹⁸ Deleuze, G. What Is a Creative Act? In Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995 : New York, Columbia University Press, 2006. — p. 322.

Перейти от нечетких и диакритических суждений к аксиоматическому философскому подходу к кино не означает перестать задавать вопросы о репрезентации и критике идеологии, которые доминировали в семидесятых, но означает подобрать новый подход к этим вопросам. Бадью, продолживший делёзианский проект в двадцать первом веке, задавался вопросом о том, в чем политическая важность кино как неконцептуального способа мышления сегодня? Для Бадью, как и для Делёза, постановка этого вопроса означает, что нам в первую очередь придется работать с отношениями философии и кино к искусству. Бадью расходится с Делёзом в своих ответах на эти вопросы, но в конце концов, они стоят вместе на одном основании, определяющим все: они рассматривают искусство как особый модус истины или, скорее, как утверждение возможности. Кино — это не место для размывания ранее существовавших категорий, а место создания чего-то по-настоящему нового.

Вывод

В данной главе был проведен краткий обзор рецепции делёзианства в современной теории кино, мы затронули проблему развития делёзианской теории в дискурсе исследований цифровых медиа; показали, что отсутствие оптимизма по отношению к цифровым носителям связано с концепцией образа-данных и их использованием обществами контроля. формах. Мы показываем, что сегодня задача делёзианской теории — развернуть наблюдения Делёза о кино на эпоху телевидения, включив все способы распространения изображений и обработки информации, идущих под лозунгом «новых медиа», от стриминга до смартфонов, новейших видеоигр и интернета.

Мы проводим параллель между концепцией фильмософии Фрэмптона, однако, несмотря на все сходства, именно выявленное различие помогает нам обозначить теоретическую перспективность именно делёзианского подхода как подхода, который не замыкает фильмы в их интерпретации, но учится у фильмов, одновременно порождая свою собственную педагогику. Так, «нечистота» — свойство языка, в то время как образы могут быть «чистыми».

На этом основании можно сказать, что Делёз не так далек от проекта кино семидесятых.

Беря за основу необходимость монтажа для фильма, мы показываем, как Делёз обосновывает и понимает авторизм. Понимание автора как «события» дает нам основу для понимания искусства как креативной формы сопротивления власти.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В двухтомнике о кино, Жиль Делёз предлагает эстетический и исторический взгляд на кино, основанный на незнакомой и интригующей онтологии — отнологии образов. Объекты, качества, процессы, действия и мозг: все вовлечено в динамическую вселенную образов. В этом мире образов, искусство, в частности кино, выступает как нечто, что не отделяется онтологически от остального мира. Делёзианское искусство не есть ни видимость (*semblance*), ни выведение на первый план отделенного и искусственного мира, оно не обособлено и функционально привилегированно, оно встроено в мир самым прямым образом, образом, который позволяет воспринять кино как локус виртуальной деятельности в бергсоновском смысле. Действительно, влияние Бергсона на восприятие кино Делёзом невозможно переоценить.

Не преуменьшая различий между Делёзом, Бадью и Рансьером, можно сказать, что они находят точку соприкосновения в кино. Кино для каждого из этих мыслителей становится местом неопределенности в их обширных философских проектах. Для Делёза кино актуализирует его теорию перцепции и аффекции, но его суть реализуется в момент кризиса, когда теория претерпевает своего рода инволюцию. Делёз склонен предлагать свою теорию как ответ на теорию кино Альтюссера и Лакана, потому что она переворачивает их центральный ход. Делёзианская теория кино провозглашает имманентность, а не дистанцию разделение как сущность киноопыта. Модернистская театральная традиция обеспечивает недостающее звено между философской мыслью и эстетической практикой. Вместо брехтовского кино отчуждения, Арто предлагает модель кино, которое скорее стирает, чем увеличивает дистанцию между смотрящим и экраном. Погружение как отчуждение — не решение для политического искусства. Оно может функционировать только как способ бросить вызов господствующим формам репрезентации.

Когда Делёз описывает политику кино сегодня как противостояние контролю, он ясно дает понять, что философия имманентности не полностью избегает проблем политического в кино, которые были с размахом представлены в брехтовско-альтюссерианской теории кино. Важным аргументом в пользу подобного хода является вычитывание в кино педагогической функции.

В конечном счете, и Делёза, и Бадью, и Альтюссера связывает способ сохранения идеи кино как политического инструмента для противостояния идеологии, которое в то же время способно оторваться от традиции политической теории кино, рассматривающей политику с точки зрения разоблачения уровней посредничества и условий производства фильма. Конечно, по мере того, как меняются условия производства и сырьем для кино становятся новые формы эпохи цифровых технологий, все еще могут существовать способы разоблачения аппарата, имеющего политическую окраску. Буде ли эта модернистская операция насыщенной, еще предстоит выяснить на новых примерах. Но кино становится политическим не потому, что оно становится символическим, а потому, что оно создает новое отношение между символическим и воображаемым. Оно становится политическим, потому что создает новую конфигурацию разумного, которая бросает вызов распределению чувственного, что, как сказал бы Бадью, является современным идеологическим индикатором нашей эпохи. Политическое измерение кино можно обнаружить всегда, когда фильмы предполагают, что «возможно что-то еще», пробуждая людей, коллективности, которых еще не существует.

В 1966 году молодой Бадью написал важное эссе «Автономия эстетики», в котором отверг идею о том, что искусство может быть редуцировано до идеологии или политики. Как он написал годами спустя, как человек, который остался верен маю, он никогда не принимал лозунг эпохи о то, что все политично. Искусство в определенном смысле освобождено от политики, и исходя из этого утверждения необходимо понять, в каком смысле

искусство может быть политическим или метаполитическим. Как бы сказали Делёз и Рансьер, «подчинение эстетического производства политическим императивам» на самом деле является способом деполитизации искусства, потому что это означает соответствие тому, что Бадью называет «статистическим императивом». Политическое измерение кино, которое может исследовать философия, обнаруживается скорее в его собственных имманентных критериях.

Кино играет с сырым материалом общей чувственности мира, и в процессе постулирует возможность существования другого мира. Именно это делает кино способным на мысль.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Deleuze, G. *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995* : New York, Columbia University Press, 2006. – 424 с.
2. Badiou, A. *Cinema*, ed. Antonine de Baecque, trans. Susan Spitzer : Malden, Mass.: Polity, 2013. – 261 с.
3. Deleuze, G. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. – 379 с.
4. Badiou, A. *Cinema as Democratic Emblem*, trans. Alan Ling and Aurelien Mondon : *Parrhesia* no. 6, 2009. – 6 с.
5. Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics* : Stanford University Press; 1st edition, 2004. – 168 с.
6. Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies (Wisconsin Studies in Film)* : University of Wisconsin Press; 1st edition, 1996. – 582 с.
7. Gledhill, C., Williams, L. *Reinventing Film Studies* : Bloomsbury Academic; 1st edition, 2000. – 464 с.
8. Mulvey, L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* : Palgrave Macmillan, London, 1975. – 215 с.
9. Brinkema, E. *Forms of the Affects* : Duke University Press Books, 2014 – 368 с.
10. Lacan, J. trans. Fink, B. *Écrits* : W. W. Norton & Company; 1st edition, 2007. – 896 с.
11. Baudry, J-L., Williams, A. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* : University of California Press, Los Angeles, 1985. – 439.
12. Harvey, S. *May '68 and Film Culture* : BFI, London, 1978. – 167 с.

13. Deleuze, G. *Cinema 1: The Movement- Image*, trans. Tomlinson, H. and Haberjam, B. : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. – 296 c.
14. Agamben, G. *Infancy and History*, trans. Heron, L. : London, Verso, 2007. – 176 c.
15. Deleuze, G. *Negotiations 1972–1990*, trans. Joughin, M. : New York: Columbia University Press, 1995 – 221 c.
16. Deleuze, G. *Essays Critical and Clinical*, trans. W. Smith, D. and A. Greco, M. : University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997. – 280 c.
17. Brecht, B. *Brecht on Theater*, trans. Willett, J. : Hill & Wang, New York, 1992. – 294 c.
18. Artaud, A. *The Theater and Its Double*, trans. Richards, M. : Grove, New York, 1958. – 159 c.
19. Nancy, J-L. *The Deleuzian Fold of Thought*, in *Deleuze: A Critical Reader* : Oxford, Blackwell, 1996. – 336 c.
20. Bogue, R. *Deleuze on Cinema* : Routledge, New York and London, 2003. – 248 c.
21. Rancière, J. *From One Image to Another? Deleuze and the Ages of Cinema in Film Fables* : Oxford and New York, Berg, 2006. – 469 c.
22. Canning, P. *The Imagination of Immanence: An Ethics of Cinema in The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Ed. Gregory Flaxman : London, University of Minnesota Press, 2000. – 408 c.
23. Conley, T. *The Film Event: From Interval to Interstice in The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Ed. Gregory Flaxman : London, University of Minnesota Press, 2000. – 408 c.
24. Flaxman, G. *The Brain is the Screen* : London, University of Minnesota Press, 2000. – 408 c.

25. Flaxman, G. Cinema Year Zero' in *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Ed. Gregory Flaxman : London, University of Minnesota Press, 2000. – 408 c.
26. Restivo, A. *Into the Breach: Between The Movement Image and The Time Image in The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Ed. Gregory Flaxman : London, University of Minnesota Press, 2000. – 408 c.
27. Andrew, D. *The Roots of the Nomadic: Gilles Deleuze and the Cinema of West Africa in The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Ed. Gregory Flaxman : London, University of Minnesota Press, 2000. – 408 c.
28. Martin-Jones, D. *Schizoanalysis, Spectacle and the Spaghetti Western* In: Buchanan, I. and MacCormack, P. *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. : London, Continuum, 2008. – 159 c.
29. Marks, L. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* : Durham and London, Duke University Press, 2000. – 320 c.
30. Deleuze, G. and Guattari, F. *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia* : London, Athlone, 1999. – 610 c.
31. Bonta, M. and Protevi, J. *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary* : Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004. – 256 c.
32. Deleuze, G. and Guattari, F. *What is Philosophy?* : London and New York, Verso, 1994. – 235 c.
33. Buchanan, I. Introduction in Buchanan, I. and MacCormack, P. *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema* : London and New York, Continuum, 2008. – 176 c.
34. Schrader, P. *Schrader on Schrader* : London, Faber and Faber, 2004. – 235 c.
35. Deleuze, G. and Guattari, F. *May 68 Did Not Take Place* : New York, Semiotext, 2001. – 233 c.

36. Barnouw, J. *Odysseus, Hero of Practical Intelligence: Deliberation and Signs in Homer's Odyssey* : Maryland, University Press of America, 2004. – 388 c.
37. Gooding, F. *Black Light, Critical Quarterly* : Wiley-Blackwell, 1st ed., 2009. – 118 c.
38. Iampolski, M. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* : Berkeley, University of California Press, 1998. – 285 c.
39. McFarlane, J. *The Mind of Modernism* : Harmondsworth, Penguin, 1978. – 683 c.
40. Reid, J. *Biopolitics of the War on Terror* : New York, Manchester University Press; 1st edition ch. 2., 2009. – 160 c.
41. Virilio, P. *War and Cinema: The Logistics of Perception* : London, Faber and Faber, 1988. – 118 c.
42. Marks, L. *The Skin of the Film* : Duke University Press, 2000. – 320 c.
43. Pavsek, C. *What has Come to Pass for Cinema in Late Godard* : Discourse, Wayne State University Press, 2006. – 381 c.
44. Pisters, P. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory* : Stanford, Stanford University Press, 2003. – 303 c.
45. Kennedy, B. *Deleuze and Cinema: The aesthetics of Sensation* : Edinburg, Edinburgh University Press, 2000. – 224 c.
46. Shaviro, S. *The Cinematic Body* : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. – 292 c.
47. Bálint Kovács, A. *The Film History of Thought*, trans. Sandor Hervey in *The Brain Is the Screen*, ed. Gregory Flaxman : Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. – 408 c.
48. Deleuze, G. *Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism, Travel in Negotiations* : Columbia University Press, 1995. – 221 c.
49. Deleuze, G. *Postscript on Control Societies* : Columbia University Press, 1995. – 4 c.

50. Frampton, D. *Filmosophy: A Manifesto for a Radically New Way of Understanding Cinema* : London, Wallflower press, 2006. – 254 c.
51. Rancière, J. *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics in Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, ed. Beth Hinderliter, William Kaizen, Vered Maison, Jaleh Mansoor, and Seth McCormick : Durham, N.C., Duke University Press, 2009. – 384 c.
52. Rancière, J. *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott : London, Verso, 2007. – 180 c.
53. Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art, Volume 1*, trans. T. M. Knox : Oxford, Oxford University Press, 1975. – 1324 c.
54. Deleuze G. and Parnet, C. *Dialogues II*, trans. Tomlinson, H. and Habberjam, B. : New York, Columbia University Press, 2002. – 327 c.
55. Deleuze, G. *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Conley, T. : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992. – 192 c.
56. Deleuze, G. *Foucault* : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988. – 157 c.