Ложные движения кино



Ален Бадью – философ, известный нам прежде всего своими этическими и политическими сочинениями. Однако Бадью – большой синефил: в течение долгих лет (в отличие от многих современных ему философов, например Деррида) он активно интересовался кино, посещал показы и даже стал одним из двух основателей журнала «Искусство Кино», где в 1994 году и был впервые опубликован этот доклад[1] в качестве статьи. Затем текст печатался еще три раза, претерпевая некоторые редакционные изменения. Второе издание текста происходит под редакцией Антуана де Бек в сборнике статей Бадью, вышедшего под названием «Кино», где вводная часть доклада была отсечена, как и в третьем издании. В последней же, четвертой публикации, к тексту добавляется другая статья Бадью («Можно ли говорить о Кино», 1995) – еще несколько страниц, проясняющих и продолжающих его почти платоновское рассуждение об «Идее» и представлении кино как о «нечистом», согласно Андре Базену, искусстве.

Здесь мы попытались предложить перевод наиболее полной версии текста, включая то, что в некоторых изданиях отсутствует, потому как все выбрасываемые части таят в себе детали, на наш взгляд, необходимые для следования за мыслью Бадью.

Бадью предельно внимателен в своем обращении к базеновскому концепту «нечистоты» кино. Для французской теории кино он остается до сих пор одним из важнейших. Другой ключевой момент мысли Бадью – идея вычитания искусств из нечистого искусства кино: что останется, если убрать, например, театр или литературу из кино? Существует ли само по

себе искусство кино как таковое?

«Ложные движения кино» – статья о кино вообще и о конкретном фильме «Ложное Движение» Вима Вендерса, известного своим относительным провалом во время проката и получившего плохие отзывы критиков несмотря на некоторые награды. Сама стилистическая манера письма, с трудом поддающаяся переводу на русский язык, и виртуозное схватывание, казалось бы, таких очевидных смыслов, выдает принадлежность Бадью к кругу мыслителей так называемой альтюссеровской группы с характерным для ним щепетильным прорабатыванием основной идеи, с предельной внимательностью к деталям и поэтизацией очевидного.

Предисловие и перевод: Екатерина Оде



[Возможно ли спровоцировать мысль о кино понятием образа? Образа в движении? Такого, который Жиль Делёз называет именно «образ-движение»? Во всяком случае мне кажется, здесь надо придерживаться того, что реальное самого кино – это фильмы, это операции, применяемые в некоторых из них. Подобно тому, как не существует поэзии иначе чем в качестве стихов, так нет и кино иначе чем в качестве фильмов. И фильм – реализация не просто категорий, но категорий даже материальных, там предполагаемых. Категорий таких, как изображение (image), движение, кадр, за-кадром, текстура, цвет, текст и так далее. Фильм – это оперативная особенность, она сама захвачена в массивный процесс конфигурации искусства. Фильм – точка-субъект этой конфигурации.

Этот субъект, как всякий субъект, должен мыслиться прежде всего как операция вычитания (opération soustractive).][2]

Фильм оперирует тем, что он вытягивает из видимого [retire au visible]; образ там уже с самого начала обрезан, движение затруднено препятствиями, прервано, перевёрнуто, остановлено. Более существенно то, что само присутствие есть нарезка[3], не только с эффектом монтажа, но уже и сразу эффектом кадража и доминирующего процесса очищения [purification][4] видимого. Абсолютно важно в кино, чтобы вот эти цветы, показанные, как в том моменте у Висконти, были именно малармеевыми цветами, чтобы они были из всего букета отсутствующими. Я их видел, эти цветы, но тот особый способ, с каким они пойманы одной срезкой [découpe], создаёт, нераздельно, их своеобразие и их идеальность.

Вся разница с живописью в том, чтобы не видеть их, основывающими в мышлении Идею[5], но иметь их уже увиденными. Кино – это искусство постоянного прошлого – в смысле, что прошлое основано на проходящем. Кино – это Посещение[6]: того, что мной будет увидено или услышано; идея проживается по мере того, как она проходит[7]. Организовать внутреннее соприкосновение в видимом этого пассажа Идеи – вот в чем состоит операция кино, возможность которой изобретают собственные операции художника [d'un artiste].

Таким образом, движение в кино должно мыслиться в трёх различных направлениях. С одной стороны, оно отсылает идею к парадоксальной вечности перехода и посещения. Есть в Париже одна улица, которая называется: «переход Посещения» [le passage de la Visitation], она могла бы называться улицей кино. Здесь речь идёт о кино как о глобальном движении. С другой стороны, движение со своими комплексными операциями – это то, что вычитает образ из него самого, делает его импрезентивным [imprésentée][8], хотя и вписанным, так как именно в движении воплощаются эффекты резки [coupe]. Также, и особенно, мы видим это у Штрауба: когда сама остановка локального движения даёт увидеть очевидность видимого. Или, например, у Мурнау: когда отправление трамвая организует сегментарную топологию тенистого пригорода. Можно сказать, что тут мы имеем акты локального движения. И, наконец, движение – это неочищенная циркуляция во всей тотальности других художественных действий [activités artistiques] (в кино)[9]. Оно помещает идею в контрастирующую аллюзию ко всем другим видам искусства, оторванным от их назначения,

эта идея сама по себе несет вычитание.

В самом деле невозможно мыслить кино вне его общего пространства, где схватывается его связь с другими искусствами. Оно есть седьмое искусство в одном частном смысле. Оно не добавляется к другим на том же уровне, оно их имплицирует, оно есть как бы «плюс один»[10] к шести другим. Оно оперирует ими, начинает на них свое движение, которое их вычитает из них самих.

Спросим себя, например, чем обязано «Ложное движение» Вима Вендерса «Вильгельму Мейстеру» Гете? Здесь идет речь о кино и о романе. Надо признать, что фильма бы не было или он не существовал бы без романа. Но каков смысл этого условия? Или точнее: при каких собственных условиях самого кино это романическое [romanesque] условие фильма становится возможным? Вопрос извилистый, сложный. Видно, что здесь задействованы два оператора: чтобы был рассказ или тень рассказа и чтобы были персонажи или их аллюзия. Что-то в фильме фильмически оперирует в эхо, например, персонажа Миньон. Однако, свобода прозы романа – как раз в том, чтобы не дать нам видеть тела, визуальная бесконечность которых ускользает даже от самого тонкого описания. Здесь тело дано актрисой, но «актриса» – это слово театра, слово репрезентации. И вот уже фильм вырывает романическое [romanesque] (то, что есть в фильме от литературного произведения)[11] от него самого посредством некоего театрального отчисления [prélèvement théâtral][12]. Теперь видно, что фильмическая идея Миньон расположена именно в этом [arrachement] вырывании. Она находится между театром и романом, но также она «ни в одном, ни в другом», пассажем чего [13] является всё искусство Вендерса.

Если я теперь спрошу, чем «Смерть в Венеции» Висконти обязана «Смерти в Венеции» Томаса Манна, меня сразу это перенесёт в область музыки, потому как (задумаемся о секвенции увертюры) темпоральность пассажа здесь продиктована в меньшей степени просодическим ритмом Томаса Манна, нежели адажио из пятой симфонии Малера. Предположим, что идея будет здесь связью между меланхолией влюблённости, гением места и смертью. Висконти возводит посещение этой идеи в брешь, которую музыка открывает в видимом, в недостатке прозы, поскольку здесь ничто не будет сказанным, не будет ничего от текста. Движение вычитает романическое [romanesque] из языка и удерживает его на движущейся грани между музыкой и местом. Но, в свою очередь, музыка и место меняются их собственными значениями, так что музыка аннулируется изобразительными аллюзиями, в то время как вся изобразительная стабильность растворена в музыке. Именно эти переносы и растворения в конце произведут всю реальность пассажа Идеи.

Можно было бы назвать «поэтикой кино» этот узел из трёх значений слова «движение», весь эффект которого в том, что идея посещает чувственное. Я настаиваю на том факте, что она не воплощает себя в этом. Кино противоречит классическому тезису, согласно которому искусство есть чувственная форма идеи. Так как посещение чувственного идеей не даёт ей никакого тела. Идея неотделима, она существует в кино только в своём пассаже. Идея есть посещение.

Приведем пример. Что происходит в «Ложном движении», когда толстый персонаж наконец читает свою поэму, о существовании которой он прежде объявлял неоднократно?

Если мы обратимся к глобальному движению, можно сказать, что это чтение – как бы срез на анархической гонке, блуждание всей группы. Поэма расположена здесь как идея поэмы, достигаемая эффектом предела, прерывности. Также здесь проходит идея о том, что поэма есть прерывность языка, задуманная как простой эффект коммуникации. Поэма – это остановка языка на себе самом. Кроме того, понятно, что фильмически язык здесь – лишь пробег, погоня, дикая и тяжелая одышка.

Если мы обратимся к локальному движению, можно сказать, что вся наружная видимость читателя поэмы (персонажа)[14], его собственное смятение показывает его объятым неким аннулированием себя в тексте и некой анонимностью, которой он сам становится. Поэма и поэт взаимно уничтожают друг друга. Остаток – своего рода удивление существованием [étonnement d’exister]. Удивление существованием, которое и есть, может быть, подлинный сюжет фильма.

Если, наконец, рассматривать движение как нечистое относительно искусств, то видно, что в реальности поэтическое в фильме – это его отрывание от себя того поэтического, что предполагается поэмой. Потому важно лишь то, что именно актёр – и важна романическая нечистота его самого – что он читает поэму, которая есть только затем, чтобы показать пассаж одной совсем другой идеи – что этот персонаж не сможет, никогда не сможет, вопреки своему отчаянному желанию, состыковать себя с другими людьми, сконструировать, начиная с них, стабильность собственного бытия. Удивление существованием, частое у раннего Вендерса, еще до «Ангелов»[15], если бы я мог так сказать, – словно тот солипсический элемент, который будто очень издалека высказывает мысль, что Немец не может спокойно прийти в согласие и связать себя с другими Немцами в силу отсутствия возможности проговорить сегодня, во всей политической ясности, проблему немецкого бытия как такового.

Поэтика фильма, таким образом завязанная в узел из трёх движений, есть также пассаж одной непростой идеи. В кино, как у Платона, истинные идеи смешаны, и всякая попытка найти однозначность рушит поэтическое. В нашем примере чтение поэмы заставляет показаться или пройти идею о соединении идей: есть связь, чисто немецкая, между тем, чем является поэма, «удивлением существованием» и национальной неопределённостью. Эта идея «посещает» всю эту секвенцию.[16] И чтобы её комплексность, её неоднородность стали

тем, что призывает нас задуматься, необходим узел из трёх движений: глобального движения, посредством которого идея – это всегда её пассаж (прохождение); движения локального, посредством которого идея есть нечто другое, чем она является на самом деле, другая, чем её образ; и движение нечистое [impur], посредством которого идея помещается в смещающихся границах между художественными допущениями, идущими врозь [suppositions artistiques désertées].

И так же, как поэзия есть остановка на языке, достигаемая зашифрованным приёмом управления собой, так и движения, которые завязывает поэтика кино, являются ложными движениями.

Глобальное движение ложно: никакие меры ему не соответствуют. Техническая субструктура регулирует скромное и равномерное дефилирование (ход, прохождение фильма)[17], всё искусство в том, чтобы не принимать это в расчет. Соединения разрезанных фрагментов, планов или секвенций, в конце концов оказываются скомпонованы не по мере времени, но по принципу соседства, отсыла, настойчивости или разрыва. Здесь мысль будет скорее топологией, чем движением. Можно сказать, что «фильтрованное» пространством композиции, которое присутствует ещё с момента съемки, ложное движение устанавливается таким образом, что идея дана только как пассаж. Скажем, что идея существует здесь, поскольку есть пространство композиции, и что пассаж (или переход)[18] есть именно потому, что само это пространство высвобождает себя или выказывает себя как глобальное время. Таким образом, секвенция в «Ложном движении» с поездами, которые соприкасаются и расходятся, есть метонимия всего пространства композиции. Его движение есть чистая экспозиция одного участка, где субъективная близость и отдалённость неотличимы, это то, что на самом деле есть Идея любви у Вендерса. Глобальное движение есть только растягивание псевдонарратива этого участка.

Локальное движение ложно, так как оно – лишь эффект вычитания образа и «говорения» [du dire] из них же самих. Здесь более нет изначального движения, нет движения в себе. А то, что есть – лишь напряженная видимость, которая, не будучи репрезентацией чего бы то ни было (кстати, заметим: кино является наименее миметическим из искусств) – создает сам темпоральный эффект пробега [de parcours], чтобы это видимое также оказалось в некотором роде «вне-образа», но было затронутым мыслью. Я задумываюсь, например, о моменте из «Печати зла» Уэллса, где толстый сумрачный полицейский наносит визит Марлен Дитрих. Локальное время здесь введено только потому, что это именно ей, Марлен Дитрих, Уэллс наносит свой визит, и что у идеи нет никакого совпадения с тем образом, каким должен бы быть образ полицейского, приходящего к стареющей путане. Так почти церемониальная медленность беседы связана с тем, что очевидный образ должен быть пройден мыслью как бы путём инверсии фиктивных ценностей или значений: до той степени, что вопрос здесь – о Марлен Дитрих и Орсоне Уэллсе, а не о полицейском и о проститутке. Посредством чего образ отделяется от себя самого, чтобы вернуться в реальное самого кино? Здесь локальное движение устремляется к нечистому движению, так как идея, которая на самом деле является идеей об уходящем поколении артистов (Дитрих и Уэллс)[19],

располагается на грани кино как фильма и кино как конфигурации, или как искусства, на грани кино и него-самого, или ещё кино как актуальности и кино как вещи прошлого.

И, наконец, нечистое движение – самое ложное из всех, так как не существует на самом деле никаких средств, чтобы осуществить движение от одного искусства к другому. Искусства заперты. Никакая живопись никогда не заменится музыкой, а танец – поэмой. Все прямые попытки в этом направлении напрасны. Между тем, кино в самом деле и есть организация этих невозможных движений. Однако это ещё только вычитание. Конститутивная для кино аллюзивная цитата на другие искусства их вырывает из них самих, и то, что остаётся в итоге, – лишь граница, та брешь, где проходит Идея. Идея, такая, для которой кино, и только оно, позволяет [autorise] это посещение.

Так кино, каким оно существует в фильмах, создаёт узел из трёх ложных движений. Эта триптичность есть именно то, чем оно высвобождает, как чистый пассаж смешанности, эту идеальную нечистоту, что нас захватывает.

Кино – это нечистое искусство. Оно действительно есть «плюс один из искусств», паразитирующее и несостоятельное. Но его сила как современного искусства – в том, чтобы произвести Идею, время этого хода, нечистоты всей идеи.

Но эта нечистота, как и нечистота идеи – не обязывает ли она нас, для того чтобы просто мочь говорить о фильме, прибечь к «длинным оборотам», философскую необходимость которых установил Платон? Прекрасно видно, что кинокритика всё ещё находится в подвешенном состоянии между эмпатическими разглагольствами и техничностью историков (entre le bavardage de l'empathie et la technicité historienne). Если только речь не идёт о том, чтобы как минимум рассказать историю (романическая фатальная нечистота) или расхвалить актеров (театральная нечистота). Можем ли мы так смело говорить о фильме?



***Peut-on parler d'un film?*[20]**

Есть первая манера говорить о фильме – это просто сказать: мне это понравилось или «меня это не воодушевило». Такой способ является неточным (неотчётливым)[21], ибо правило того, чтобы «нравиться», оставляет свою норму скрытой. Относительно какого ожидания формируется суждение? Детектив (полицейский роман) тоже может нравиться или не нравиться, быть хорошим или плохим. Эти критерии не делают из романа, о котором идёт речь, шедевр литературного искусства. Они обозначают скорее качество, некий цвет короткого времени, проведенного нами в кампании этого романа. После чего наступает безразличная потеря памяти. Назовем эту первую нашу манеру говорить о романе неотчётливым суждением. Оно касается неизбежного обмена мнениями, в котором, начиная с разговора о погоде, речь идёт часто о том, что жизнь нам обещает или нет (или вычитает: soustrait) из приятных или неустойчивых моментов.

Есть вторая манера говорить о фильме, которая как раз состоит в том, чтобы защитить фильм от такого неотчётливого суждения. Она в том, чтобы показать (что уже подразумевает некоторые аргументы) тот факт, что фильм не просто расположим в пространстве между удовольствием и забвением. Не то чтобы этот фильм был просто хорош, хорош в своем роде, но то, что по этому поводу предвидится некая идея, или даже фиксируется. Один из поверхностных знаков такой смены регистра – то, что автор этого фильма упомянут как автор. В то время как в неотчётливом суждении о фильме упоминаются только актеры или эффекты, или одна потрясающая нас сцена, или рассказанная история. Этот второй вид суждения направлен на то, чтобы обозначить особенность, эмблематичную для автора. Эта особенность и есть то, что сопротивляется неотчётливому суждению. Она

стремится отделить то, что говорится о фильме от мнений общего характера. Это отделение есть также и то, что изолирует зрителя, который почувствовал и называет эту особенность фильма, именно это и выделяет зрителя из массы публики. Назовем это суждение суждением диакритическим. Оно аргументирует к тому, чтобы воспринимать фильм как стиль. Стиль – это то, что противопоставляется неотчётливому. Связывая стиль с автором, диакритическое суждение стремиться к тому, чтобы спасти от забвения что-то в фильме, чтобы фильм не был обречен на забвение удовольствий [qu'il ne soit pas voué à l'oubli des plaisirs]. Чтобы от этого кино несколько имен, несколько фигур были замечены во времени.

Диакритическое суждение в реальности есть не что иное как хрупкий процесс отрицания неотчётливого суждения. Опыт показывает, что оно спасает в меньшей степени фильмы, чем имена авторов, в меньшей степени искусство кино, чем несколько рассеянных элементов стилистики. Мне бы очень хотелось сказать, что суждение диакритическое есть для авторов то же, что суждение неотчётливое для актеров: индекс некоего временного припоминания [l'index d'une remémoration provisoire]. В конечном итоге диакритическое суждение определяет софистическую форму или более частную отчётливую форму [différentielle] мнения. Оно обозначает, конституирует «качественное» кино. Но история такого качественного кино не вырисовывает в конечном счете никаких художественных конфигураций. Она рисует нам скорее всё ещё удивительную историю кинокритики. Ибо во все времена именно критика поставляет свои замечания диакритическому суждению. Критика называет качество. Но при этом она сама остается ещё слишком неотчётливой. Искусство есть нечто гораздо более редкое, чем даже лучшая критика способна предположить. Мы его, искусство, уже спасали, читая сегодня далёкие литературные критики, например у Сент-Бева. То виденье своей эпохи, которое передают эти критики благодаря их несомненному чувству качества, благодаря мощи их диакритических суждений, – в художественном смысле оказывается абсурдным.

На самом деле второе забывание затем покрывает эффекты диакритического суждения, по длительности оно отличается от того, которое провоцируется неточным суждением, но в итоге оно тоже бесповоротно. Кладбище авторов: качество (произведения искусства) здесь означает в меньшей степени искусство своей эпохи, чем её художественную идеологию. Идеологию, в которой во все времена подлинное искусство – это прорыв (разрыв этой идеологии).

Надо, соответственно, вообразить себе третью манеру говорить о фильме, ни неотчётливую, ни диакритическую. Я усматриваю от неё две внешние черты.

Прежде всего эта манера безразлична к суждению. Ибо здесь мы покидаем всякую защитную (по отношению к фильму) позицию. То, чтобы фильм был хорош, чтобы фильм нравился, чтобы он не был сравним с объектами неотчётливого суждения, чтобы надо было тут проводить различия – всё это молчаливо подразумевается в том простом факте, что мы говорим о фильме, и никоим образом не является целью достижения. Не является ли такой подход неким правилом, которое мы применяем к уже установленным произведениям

искусства прошлого? Уведомляем ли мы друг друга, например, о том, что «Орестея» Эсхила или «Человеческая Комедия» Бальзака нам «ну очень понравились»? Что это «откровенно неплохо»? Неотчетливое суждение в этом случае выглядит смешным. Но в равной степени дело обстоит и с диакритическим суждением. Здесь не требуется упрямо доказывать то, что, например, стиль Малларме превосходит собой стиль Сюлли-Прюдома, который, между прочим, в своё время считался образцом стиля высшего качества. Следовательно, мы будем говорить о фильме, будучи безусловно убежденными, что речь идёт об искусстве, не затем, чтобы установить этот факт (что фильм есть произведение искусства), а напротив – затем, чтобы делать из этого выводы. Скажем, что мы переходим здесь от нормативного, неотчётливого суждения («это хорошо») или диакритического суждения («это лучше, чем...») к некой аксиоматической позиции, которая задается вопросом: каковы были эффекты и последствия того или иного фильма для нашей мысли ?

Поговорим, соответственно, об аксиоматическом суждении.

[Вторая черта такого суждения о фильме – что никакой элемент фильма не может быть включен без того, чтобы установилась его связь с пассажем некой нечистой Идеи. В моем предыдущем докладе я уже говорил об искусстве кино две вещи:

- – Что оно трактует идею как посещение, как пассаж.
  – Что оно отсылает себя ко всем другим видам искусства и что оно добавляется к ним (по отношению к ним оно есть «плюс один »). И что, следовательно, его трактовка (проработка) идеи схватывает от неё особенным образом её нечистоту.][22]

И если правда то, что кино рассматривает Идею в качестве посещения или некоего пассажа (прохождения), и то, что все это происходит в кино как некое событие нечистоты и происходит неизлечимо, тогда аксиоматический разговор о фильме потребует от нас изучения последствий того самого способа, с которым эта Идея именно так рассматривается фильмом (а не иначе). Формальные замечания о монтажной срезке [de coupe], о плане [de plan], о глобальном или локальном движении, о цвете, о подвижных телах [d'actants corporels], о звуке, и т.д. должны использоваться, только поскольку они способствуют «прикосновению» к Идее и схватыванию её изначальной [native] нечистоты.

Пример: последовательность планов в «Носферату» Мурнау, которая отмечает приближение принца мертвецов. Передержка планов с лугами, с испуганными лошадьми, грозовые кадры [coupes orageuses] – всё это разворачивает Идею прикосновения к неизбежности, посещения дня, предвосхищённого ночью [Visitation du jour anticipée par la nuit], некой no man's land между жизнью и смертью. Но, кроме того, присутствует и нечистая смешанность этого посещения, нечто решительно поэтическое, неизвестность, переносящая наш взгляд [vision] к ожиданию и к беспокойству, вместо того чтобы дать нам её увидеть в её характерных чертах [dans son contour établi]. Наша мысль здесь не созерцательна, она сама увлечена [emportée], она сама скорее путешествует в компании Идеи, чем принимает эту Идею [plutôt

qu'elle ne s'en empare]. Заключение, которое мы из этого выводим, – что мысль есть возможность мысли-поэзии, которая пересекает Идею, которая есть в меньшей степени кадр [découpe], чем восприятие потери [La conséquence que nous en tirons est que justement la pensée est possible d’une pensée-poème qui traverse l’idée, qui est moins une découpe qu’une appréhension par la perte].

Говорить о фильме в таком случае будет часто означать: показать, как фильм призывает нас к той или иной идее через мощь потери этой самой идеи [dans la force de sa perte]; в противовес живописи, например, которая как раз и является по праву искусством, где Идея даётся сиюминутно и полностью.

Этот контраст меня вовлекает в то, что я рассматриваю как главную трудность в том, чтобы аксиоматически говорить о фильме. Это говорить о нём как о фильме. Ибо когда фильм по-настоящему организует посещение Идеи – а мы это подразумеваем уже потому, что говорим о фильме – фильм всегда оказывается в неком вычитательном или дефектном отношении к одному или даже ко многим другим искусствам. Держаться этого дефектного движения, а не полноты его носителя, есть самое сложное (délicat). Тем более что путь формализма, который ведет к так называемым «чистым» филетическим приемам, оказывается тупиком. Повторим еще раз: ничто в кино не является чистым, кино внутренне и полностью заражено своей ситуацией – быть «плюс один» к искусствам [par sa situation de plus un des arts].

Или возьмем снова, например, длинное пересечение каналов в начале «Смерти в Венеции» у Висконти. Проходящая идея и то, что остальная часть фильма одновременно сшивает и разъединяет, – это идея одного человека, который сделал в жизни то, что должен был сделать за свое существование, и который пребывает теперь в неведении ожидания: либо своего конца, либо новой жизни. Таким образом, эта идея организуется через несоизмеримое согласование большого количества ингредиентов: есть лицо Дирка Богарда, отличительное качество непрозрачности и вопроса, которое это лицо пародирует и которое, хотим мы этого или нет, происходит из искусства актерской игры; тут есть бесчисленные художественные эхо в венецианском стиле, все они на самом деле привязаны к теме того, что уже закончено, распродано и выхвачено у истории, живописные сюжеты, которые присутствуют уже у Гварди и Каналетто, литературные темы от Руссо до Пруста; есть для нас в таком типе путешественника и большие европейские дворцы-отели (palaces européens), эхо субтильной неуверенности, которую переживают, например, герои Генри Джеймса; тут есть музыка Малера – затянутое и раздражённое завершение некой тотальной меланхолии, тональной симфонии и всей её аппаратуры тембров (в данном случае – только струны). И мы вполне можем показать, как все эти ингредиенты одновременно усиливают и разъедают друг друга, приходя в некоторого рода декомпозицию через свою избыточность, что как раз и дает идею: и как пассаж, и как нечистоту. Но что же является собственно фильмом?

В конце концов, кино есть не что иное как съемка (prise) и монтаж. Нет ничего кроме. Я хочу сказать: нет ничего другого, что было бы собственно «фильмом». Нужно, следовательно, поддержать обстоятельство, предполагаемое аксиоматическим суждением, что фильм есть

то, что предъявляет (expose) пассаж идеи посредством съемки и монтажа. Как идея проявляется в съемке (prise) или даже в её над-съемке (sur-prise) ? И как она смонтирована? Но прежде всего: что такого особенного выявляет сам факт того, что идея снята и смонтирована в этом пёстром «плюс один» из искусств ? И что мы не могли ранее знать или думать об этой идее?

В примере с фильмом Висконти ясно, что съемка и монтаж замышляют установить длительность. Излишнюю длительность, однородную, с пустым увековечиванием (perpétuation) Венеции и со стагнацией адажио у Малера, как и однородную, с игрой неподвижного актера, бездействующего, от которого нескончаемо требуется только его лицо. Соответственно, то, что схвачено из этой идеи, – человека в неведении своего бытия или своего желания – и есть то, что на самом деле этот человек неподвижен. Старые ресурсы иссохли, а новые возможности отсутствуют. Фильмическая длительность, составленная из целого ассортимента искусств, приведённых к своему дефекту, есть посещение некой субъективной неподвижности. Вот чем отныне является человек, дошедший до каприза встречи (caprice d'une rencontre). Как сказал бы Самуэль Беккет: человек «неподвижен в темноте» до той степени, что к нему приходит невыразимое наслаждение его же палача: его нового желания, если, конечно, оно вообще приходит.

Итак, допустим, что неподвижный склон этой идеи, который передается здесь фильмом – и есть то, что осуществляет пассаж. Можно было бы показать, как другие искусства либо передают идею как данность (на высоте этих искусств – живопись), либо изобретают время для этой Идеи, исследуют конфигурации подвижности мыслимого (на высоте этих искусств – музыка). Кино, согласно свойственным ему возможностям в схватывании (съемке)[23] и монтаже, в амальгамировании других искусств, не представляя их самих при этом, может и должно организовать пассаж (прохождение) недвижимого.

Но также и неподвижность пассажа, как можно было бы это смело показать в том отношении, которое есть между некоторыми планами у Штрауба с литературным текстом, его скандирование, его прогрессия. Или еще с тем, что начало фильма «Playtime» Жака Тати устанавливает диалектического между движением толпы и пустотой [vacuité] того, что можно было бы назвать её атомным составом; через что Тати продумывает пространство как условия для неподвижного пассажа. Аксиоматически говорить о фильме всегда будет разочарованием, ибо это всегда значит, что фильм выставляется в качестве хаотичного соперника с другими первичными видами искусства. Но мы можем придерживаться следующей нити: показать, как этот фильм заставляет нас путешествовать с этой идеей, до такой степени, что мы открываем для себя то, что ничто другое не могло нам помочь открыть: о чём думал уже Платон – что нечистота идеи как раз в том, что проходит неподвижность, или в том, что пассаж сам неподвижен [l’impur de l’idée est toujours qu’une immobilité passe, ou qu’un passage est immobile], и что именно из-за этого мы забываем идеи.

Против забвения (забывания идей)[24] Платон взывает к мифу о некоем первичном видении и припоминании [réminiscence]. Говорить о фильме – это всегда говорить о припоминании: на

какой приход мысли [sur-venue], на какое припоминание та или иная идея способна нас навести? Этим, по сути, и занят каждый настоящий фильм – припоминанием идей – идеи за идеей, и связями внутри нечистого: между движением и остановками, между завбвением и припоминанием. Фильм занят не столько тем, сколько мы знаем, но тем, сколько мы можем знать. Говорить о фильме – это говорить в меньшей степени о ресурсах нашей мысли, чем о её возможностях, ресурсы которых открываются на пути к другим искусствам. Выделять то, что могло бы быть, помимо того, что есть; или ещё: как становление нечистым чистого [l'impurification du pur] открывает путь к другим чистотам.

Каким образом кино выворачивает литературный императив, согласно которому: делать так, чтобы очищение нечистого языка [la purification de la langue impure] открыло путь беспрецедентным нечистотам [à des impuretés inédites]. В остальном риски противоречивы. Кино, этот великий нечиститель [impurificateur][25], всегда рискует слишком нравиться, рискует стать фигурой, идущей на спад [une figure d'abaissement]. Подлинная же литература, которая есть строгое очищение, рискует заблудиться в её близости к концепту или к эффекту вымученного искусства; рискует заблудиться там, где проза (или поэзия) пришивает себя к философии.

Самюэл Беккет, который очень любил кино и даже сам написал и снял фильм с очень платоновским названием «Фильм», то есть Фильм, любил бродить на грани опасности, которой открывается вся высокая литература: не производить больше беспрецедентных нечистот, а застаиваться в явной чистоте концепта. Философствовать, в общем. И следовательно: скорее улавливать истины, чем производить их. И такому блужданию по краю «Worstward Ho» остается самым законченным свидетельством.

---

1. Ален Бадью читает доклад 29 ноября 1993 года в студии Урсулин – маленьком кинотеатре на одноименной улице, что в двух шагах от Эколь Нормаль. Студия возникла изначально как уголок кинолюбителей с кинозалом и местом для дискуссий о кино, сегодня студия утратила прежнюю тематику и репертуар в ней посвящен в основном детским фильмам.

2. Приводимый здесь в квадратных скобках текст не вошел в издание статьи в сборнике «Кино», однако этот текст был произнесен А. Бадью на докладе и был затем опубликован в журнале L'art du cinéma, mars 1994 и переиздано также в Petit manuel d’inesthétique, Le Seuil, Paris, 1998 pp.121-128

3. Прим. Пер. [… la présence est la découpe], то есть присутствие нарезано на монтажные фрагменты.

4. В первом издании фигурирует термин l’épuration – чистка. Химический термин, использующийся также в социально-политическом контексте: чистка общества от сторонников нацизма, например.

5. Заглавная буква в слове не случайна, она указывает на концептуальный смысл понятия, мы сохраняем здесь эти особенности вслед за А. Бадью.

6. Аналогично случаю с понятием Идеи, здесь Посещение употребляется с заглавной буквы [Visitation].

7. Идея прошлого здесь рассматривается Бадью как то, что «прошло», именно поэтому он говорит, что идея «проходит». Сам проход, прохождение или даже ход этой идеи и есть то, что Бадью называет «пассаж».

8. Иначе говоря, то, что делает этот образ «не-присутствующим».

9. Прим. пер.

10. «Плюс один к шести другим искусствам» – пожалуй, одна из основных идей Бадью о кино, исток которой он находит у Базена. Бадью повторяет неоднократно, что идея «плюс один» должна пониматься не просто как добавление чего-то нового к шести другим искусствам, но именно как то, что сама комбинация этих искусств и дает в результате что-то, что как «плюс один» добавляется к ним самим совершенно парадоксальным образом. То есть этот «один», одно новое искусство, не существует само по себе отдельно. Потому Бадью здесь и прибегает к сложным операциям сложения и вычитания – единственный способ понять, что же есть само по себе «Искусство кино». На этот вопрос направлена вся проблематика издаваемого им журнала.

11. Прим. пер.

12. Понятие [prélevement théatral], которое здесь использует Бадью, скорее относится к контексту банковских операций, к вычетам со счета, например, или вычетам из заработной платы денежной суммы в уплату за что-либо. Однако особенность философского стиля Бадью – в том, что он почти неологистическим образом изобретает новые выражения, меняя привычный контекст. Таким образом, здесь идет речь о своего рода «театральном вычете»: из искусства кино вычитается сначала искусство романа (литературного произведения, но для Бадью важно, что речь идет именно о романе: он точно так же играет и с контекстом выражения «романское -римское» и «романическое» искусство), но вычитается и само репрезентативное искусство театра тоже.

13. Переход от одного к другому

14. Прим. пер.

15. Имеется в виду фильм В. Вендерса «Небо над Берлином»

16. Под секвенцией имеется в виду технический термин, обозначающий длящийся кадр, иногда целый момент в фильме. Мы решили сохранить этот термин вслед за Бадью.

17. Прим. пер.

18. Прим. пер.

19. Прим. пер.

20. Далее следует продолжение в виде другой статьи Бадью 1995 года в том же журнале Искусство Кино.

21. Слово indistinct, применяемое относительно суждения и идей, возможно, навеяно Декартом и его ясными и отчетливыми идеями : les idées distinctes. Здесь, в противоположность декартовскому ясному и отчетливому мышлению, – суждения неотчетливые. Несмотря на сомнения, связанные со стилистическими возможностями перевода, мы остановились на решении переводить indistinct как «неотчётливый» или где-то «неточный».

22. Этот текст фигурирует в статье «Можем ли мы говорить о кино?» 1995 года и отсутствует в большой статье 1998 года.

23. Прим. пер.

24. Прим. пер.

25. До прихода звукового кино критики часто называли кино «Великий Немой» [le grand muet]. Соответственно, Бадью называет здесь кино Великий Нечиститель: «grand impurificateur» – выражение, которое можно выделить в качестве концептуального неологизма Алена Бадью: если слово «очиститель» [purificateur] уверенно существует во французском языке, то слова «нечиститель» [impurificateur] нет. Бадью изобретает это

выражение как концепт в продолжение мысли Платона, но о кино: как то, что делает идеи нечистыми.