

СОПРОТИВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФУ¹

Доминик Пайни

Доминик Пайни (Dominique Païni) – французский теоретик, продюсер, сценарист фильмов об искусстве (Palettes, La Ville Louvre), в 1990 году был назначен директором Национальной синематеки Франции, а позднее – в 2001 году – Центра Помпиду. Был куратором международных выставок во Франции и в Северной Америке, в том числе: «Хичкок и искусства» (2001), «Жан Кокто, на протяжении века» (2003), «Путешествие(я) в утопию Жан-Люка Годара» (2006), «Цифровая рука» (2008 и 2010), «АВС, современное искусство Бельгии» (2011) и др. Сотрудничает с журналом Art Press. Последние публикации: *Le temps exposé, le cinéma de la salle au musée* (2002), *L'attrait des nuages, Le cinéma un art plastique* (2010 и 2014). Куратор выставки «Антониони у истоков поп-арта» (Париж, Амстердам, 2015).

Один из немногих текстов Барта, непосредственно касающийся кино, симптоматичен в своем названии: «Выходя из кинотеатра»²...

Действительно, отношения с кинематографом у Барта были косвенными³ и противоречивыми. Однако его различные выступления на эту тему – беседы, статьи, курсы – в значительной

¹ Данный текст представляет собой отредактированную автором версию его лекции, прочитанной во Французском Институте (Вильнюс, Литва) 23 октября 2015 года.

² Barthes, Roland. En sortant du cinéma [orig. 1975], *Oeuvres complètes*. Tome IV: 1972–1976. Paris: Ed. du Seuil 2002, pp. 778–782.

³ Необходимо упомянуть, что вопрос о «косвенном» (indirect) рассматривается Роланом Бартом в разных работах и выступлениях. В книге «Ролан Барт о Ролане Барте» «косвенному» посвящен отдельный фрагмент: «С одной стороны, то, что он («он» – это сам Барт, отстраняющийся от своего автобиографического «я» с помощью третьего лица, выступающего здесь в качестве «всеведущего нарратора») пишет об обобщенных объектах познания (таких как кино, язык, общество), никогда не заслуживает памяти: развернутое рассуждение (статья о чем-либо) – это сплошной мусор. Толковые мысли (если они есть вообще) появляются лишь понемногу, в заметках на полях, во вводных замечаниях в скобках, косвенно: это как бы закадровый голос субъекта» (Ролан Барт о Ролане Барте (пер. с фр. С. Зенкина). Москва: Ad Marginem, 2012, с. 78 (Прим. ред.)).

степени отмечены теорией фильмического факта. Даже если он сопротивлялся кинематографу, в 1978 году в Серизи он утверждал, что его иконический фетишизм коренился в «оконтуренном» и «освещенном»⁴. Многие из присутствовавших тогда на том выступлении его почитателей, также киноманы, и я в их числе, сразу же решили, что этот фетишизм идеально подходит к кинематографу! Поэтому с тайным разочарованием я прочитал в публикации материалов этого коллоквиума, что он решительно отдавал предпочтение театру перед кино по причине желанности и близости тела актеров⁵. Наконец, – последний удар по моей надежде – Барт подтвердил в «*Camera lucida*», что он любил фотографию «в отличие» от кино...

Начиная с одного из первых интервью, которое он дал в 1963 году Жаку Риветту для «*Кайе дю синема*»⁶, Барт признавался, что редко ходил в кино, и, не забыв добавить выражение теоретической скромности «для меня», утверждал, что кино для него было полностью проективным видом деятельности. Но вот текст, опубликованный в 1966 году в журнале «*Коммюникасьон*»⁷, который для меня нарушил рутину интерпретации фильма. «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» должно было подорвать устои кинокритики. Уже ранее, в 1966 году, в этом же журнале рекламный объект Пандзани стал предлогом для того, чтобы не столько разрушить, сколько развернуть фильмический текст в соответствии с различием, развитым в работе «*Сад, Фурье, Лойола*».

В феврале 1980 года в интервью, опубликованном в журнале «*Фотограф*», Барт повторил по случаю выхода в свет «*Камеры люциды*»: «Я констатировал, что позитивно отношусь к фотографии [...], и, напротив, сопротивляюсь кинематографу и испытываю сложное отношение к нему»⁸. Одно из объяснений, которые он дал для понимания этого сопротивления, – это изначальный дефект, имевшийся у кино: аналоговое выражение реальности. Это составляло навязчивое постоянство его семиологических и идеологических предубеждений: у Барта вызывало этическое и эстетическое отторжение все, что заставляет приклеиться, примкнуть, прилип-

⁴ См. материалы дискуссии в Серизи: «XIII. L'Image, par Roland Barthes. Discussion avec: Jenny Batlay, Contardo Calligaris, Antoine Compagnon, Jean Crocq et al.», Compagnon Antoine, ed. *Prétexte: Roland Barthes Éditions Christian Bourgeois*, 1978, p. 351.

⁵ См.: «V. La déception théâtrale, par Jean-Loup Rivière. Discussion avec: Roland Barthes, Contardo Calligaris, François Flahault, Raphaël Lellouche», Compagnon Antoine, ed. *Prétexte: Roland Barthes Éditions Christian Bourgeois*, 1978, p. 140.

⁶ Barthes, Roland. Sur le cinéma, propos recueillis par Jacques Rivette et Michel Delahaye, *Cahiers du cinéma*, no. 147, sept. 1963, repris dans *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993, t. I, pp. 1154–1162.

⁷ Barthes, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, no. 8, nov. 1966; repris dans *Oeuvres complètes*, 1994, t. II, pp. 74–103.

⁸ Barthes, Roland. Sur la photographie [*Le Photographe*, fév. 1980], repris dans *Oeuvres Complètes*, 1995, t. III, p. 1239.

нуть... От «Мифологий» до «Фрагментов речи влюбленного» мы обнаруживаем все то же приращение важности ускользанию и скольжению (*glissement*). Вне того, что может быть понято как дандистская элегантность, речь на самом деле шла о проблеме реализма: «В искусстве я не являюсь сторонником реализма»⁹, отмечал он в интервью «Фотографу».

Потому что такова была бартовская альтернатива очарованию кино, а точнее – кинематографическому гипнозу: «я должен находиться одновременно и внутри истории (мне необходимо правдоподобие), и в другом пространстве – несколько *отстраненный* воображаемый мир – вот чего я, дотошный, сознательный, организованный, одним словом, серьезный фетишист, требую от фильма и от ситуации, в которой я его смотрю»¹⁰. Чтобы преодолеть это противоречие, Барт использовал модель дистанции влюбленности, двойного очарования, в котором обе стороны – одна, нарциссическая, проистекающая из зеркального характера кинематографического вымысла, и другая, фетишизирующая, которая радуется (ся) церемониалу темного зала, – противопоставляются и откликаются друг другу: «чтобы дистанцироваться и “оторваться», я усложняю “отношения” “ситуацией”»¹¹.

Как Барт оценил бы предложения художников видеоинсталляторов, которые усложняют сегодня отношение ситуацией, проецируя на стены музеев движущиеся изображения, без того, чтобы завладеть вниманием зрителя, свободно перемещающегося во время посещения музея?

В беседе с Риветтом и Делайе Барт настаивал на метонимическом характере смежности означающих кино и привел в действие один из главных своих теоретических проектов, касающихся искусства фильма: «Третий смысл» – текст, опубликованный в 1970 году в «Кайе дю синема», посвященный некоторым фотограммам «Ивана Грозного» Эйзенштейна и ставший легендарным¹².

Я сохранил воспоминание о тексте, скорее поэтическом, чем теоретическом, подготавливающим то, что впоследствии фотография подарила ему возможность описывать как не менее знаменитый пункт. «Третий смысл» стал потрясением для сообщества синефилов, стремящихся обновить процедуры анализа фильма. Текст, действительно фундаментальный, синтезировавший идеи, уже развитые в других работах, и знаменовавший у Барта то, что я некогда охарактеризовал как «мытарство означающего». Иными

⁹ Ibid., p. 1237.

¹⁰ Barthes, Roland. En sortant du cinéma [*Communications*, no. 23, 1975], repris dans *Oeuvres complètes*, t. III, p. 258. Перевод дается по: Барт Р. Выходя из кинотеатра (пер. Н. Красавиной), *Cineticle*, no. 24 (<http://cineticle.com/chapters/1438-barthessortantducinema.html>).

¹¹ Ibid., p. 259.

¹² Barthes, Roland. Le troisième sens [*Cahiers du cinéma*, no. 222, juill. 1970], repris dans *Oeuvres complètes*, t. II, pp. 867–884.

словами, мне казалось, что Барт пытался высвободить в кинематографической плоскости нечто, относящееся только к форме (открытый смысл – *le sens obtus*), не обращая внимания на все то, что в той же самой плоскости касалось содержания (естественный смысл – *le sens obvié*). Он также обозначил место сигнификации – то, что я бы сегодня назвал «изображаемостью (*figurabilité*)» – исключаящей возврат к драматической истории. Эта затея предполагала для Барта осуществление насилия над фильмом, останковку его материального и диегетического развертывания и внедрение в неизлечимую метонимию фотограмм прорезей метафорической останковки, останковки на изображении: «А в случае кино добавляю ли я что-либо к образу? Не думаю. У меня просто нет для этого времени; не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза – в противном случае, вновь их открыв, я уже не застану того кадра. Кино побуждает к постоянной прозорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа; этим объясняется мой интерес к фотограммам»¹³, – оправдывался он позднее в «*Camera lucida*». Эта блокировка повествования, горизонтального и метонимического, навязывала иную темпоральность, ни диегетическую, ни онирическую, но вертикальную и метафорическую, позволяя засечь в некоторых фотограммах дополнительные элементы отклонения вопреки нарративной и репрезентативной воле режиссера и его драматургии. Для Барта речь шла о «чтении фильма», выборочном, отмечающем тревожащие следы фигурации, которые также объясняли тем самым, что фильм, в свою очередь, заостряет это, схватывает это и заставляет это исчезнуть в оптической прозорливости в угоду мысли. Эти черты, эти третьи смыслы раскрывались и не сцепливались друг с другом. Я часто думал об удовольствии, которое испытывал Барт, имея возможность производить пластические манипуляции с фильмами: нажатие «паузы», остановка на образе – благодаря видеоманитофону, использование которого в домашних условиях еще не было так распространено в 1980 году.

Для Барта Эйзенштейн был также, по причине особой пластичности его планов, «фигуральным другом» (*ami figural*) (как Делез говорил о «философском друге»), помогающим ему углубить то, что его интересовало в изображении, то есть отношение между репрезентацией и нерепрезентативным «атопическим и неопределяемым», как он говорил об этом во «Фрагментах»... Отсюда его страсть к Саду и его сдержанность в отношении экранизации «Сада»: «Сад никоим образом не поддается изображению (*figurable*). Подобно тому, как не существует ни одного портрета Сада (кроме вымышленного), точно так же невозможно никакое изображение вселен-

¹³ Barthes, Roland. *La Chambre claire* [1980], repris dans *Oeuvres complètes*, t. III, p. 1147. Перевод дан по: Барт Р. *Camera lucida* (пер. М. Рыклина). М.: Ad Marginem, 1997. С. 32.

ной Сада: вся она [...] целиком подчинена единственной власти письма. [...] Фантазм можно только описать, но не изобразить»¹⁴.

Однако Барт однажды увлекся – без сдержанности и сопротивления – Микеланджело Антониони, и я вспоминаю, как был удивлен адресованным ему посланием. Я не мог вообразить, что Барт может быть так близок к этому символу современности с его моделью странствующего героя, ставшей своего рода клише, каковым мог бы стать в ту же эпоху и по другим стилистическим причинам, Ингмар Бергман. Напротив, я полагал, что режиссер «Приключения» мог бы быть частью бартовских мифологий наряду с Марлоном Брандо.

Уже в 1963 году Барт отмечал у Бунюэля «подвешенный смысл, [который], отнюдь не будучи отсутствием смысла [...], был полон того, что Лакан называет «означиванием» (signifiance)¹⁵. Более 15 лет спустя он описал у Антониони «ускользание смысла, которое не является его отрицанием, [но] позволяет приостановить психологические установки», «вибрацию» в противовес «догме и бессмысленности»¹⁶. Подвешивание (suspension), ускользание смысла не должны были смешиваться с заклиниванием (brouillage) смысла, как в кинематографе Роб-Грийе. Речь как раз всегда шла о том, чтобы отличить истончение (dévoïement) или субверсию от разрушения – отличие, утверждаемое в «Третьем смысле», другом варианте этого подвешивания. С Антониони заострялась кинематографическая утопия Барта; современность, которая трактовала бы смысл без истерии означивания (d'un vouloir-dire), без его маркирования как чего-то запредельного (вторая степень понимания), без театрализации, но пытаясь его перехитрить, субверсируя не содержание, но целиком практику смысла: «внутри ваших картин последовательно осуществляется непрерывная – весьма болезненная, но необходимая – критическая работа с фирменным знаком смысла – а именно с судьбой»¹⁷.

Амбиция современного режиссера для Барта не должна была быть, таким образом, ни догматической, ни бессмысленной, но должна была быть нацелена на неопределенность смысла, чтобы «приостановить известные психологические установки реализма». Реализм... Возможно, именно здесь крылась тайная, но стойкая причина его сопротивления кинематографу.

Перевод с французского выполнен Вероникой Фурс

¹⁴ Barthes, Roland. Sade-Pasolini [Le Monde, 16 juin 1976], repris dans *Oeuvres complètes*, t. III, p. 391.

¹⁵ Barthes, Roland. Sur le cinéma, art. cité, p. 1161.

¹⁶ Barthes, Roland. Cher Antonioni... [Cahiers du cinéma, no. 311, mai 1980], repris dans *Oeuvres complètes*, t. III, p. 1209. Перевод дается по: Р. Барт. Дорогой Антониони (пер. Я. Бражниковой), *Cineticle*, no. 24 (<http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html>).

¹⁷ Ibid.