

В ПОИСКАХ НОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ПОЛИТИЧЕСКОГО КИНЕМАТОГРАФА¹

Алексей Борисёнок²

Abstract

The article examines political cinema that can serve as means for the search of new political subjectivity and new visual language to describe the cultural *Other*. Political cinema uses self-reflexive tactics of working with the image on the level of production of meaning (semiotic surface of the image) and on the level of political economy of the image (production and distribution of the image). The manifestations of political cinema can be traced in different types of cinematic practices, united by specific tactics and tools (special editing, special use of narratives, articulation of author's position, problematization of gaze, etc.). Examples can be found in slow and remodernist cinema, activist and critical art, tactical media, different forms of video art and feminist cinema criticism.

Keywords: political cinema, critical theory, politics of representation, political economy of the image, theory of image.

Проблемные территории кинематографического аппарата и политический кинематограф

Нам представляется принципиально важным восстановить теоретический горизонт современных дискуссий о статусе и природе образа и изображения, выделить ключевые термины для того, чтобы говорить о сложных эстетических и политических режимах, с которыми работает политический кинематограф. Возможно ли инструментализировать кинематограф и превратить его из объекта критики в инструмент критики? Имея в виду тезис Маркса о том, что «философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы его изменить», мы ставим вопрос о том, можно ли, имея в фундаменте сильный потенциал критиче-

¹ В данной рубрике публикуются три лучшие работы, победившие в конкурсе научно-исследовательских работ, который проводился нашим журналом в 2012 году. В конкурсе принимали участие студенты старших курсов и выпускники белорусских вузов в возрасте до 27 лет, не имеющие учёной степени кандидата наук. На рассмотрение принимались работы в области истории философии, философской антропологии, социальной теории и культурной аналитики.

² Алексей Борисёнок – студент IV курса бакалаврской программы «Визуальные и культурные исследования» Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс, Литва).

ской теории, использовать кинематографический язык, чтобы изменить и преобразовать социальную реальность. Для этого нам необходимо проблематизировать саму постановку вопроса о современном кинематографе. Какого рода кинематографические практики могут называться политическими? В каких отношениях находятся друг с другом кинематограф, видеоарт и тактические медиа? Каким образом технологически обуславливается расслоение кинематографической практики?

Представляется также необходимым зафиксировать значения специфических приёмов работы с производством и распространением кинематографа, проблематизирующих ключевые понятия кинематографического аппарата. По сути, речь идёт о кинематографических инструментах социальной критики. Термин «кинематографический аппарат», согласно определению, данному Жаном-Луи Бодри³, означает целостность и неразрывную связь множества элементов, имеющих место в процессе просмотра и восприятия фильма. Кинематографический аппарат включает в себя техническую базу кинематографа, условия просмотра, семиотическую поверхность и эффекты реальности, мыслительные процессы в бессознательном. То, что для Бодри является наиболее важным и связанным с психоаналитическим подходом к кинотеории, для нас, в рамках этой работы, не представляет большого интереса. Однако необходимо подчеркнуть важность кинематографа в производстве субъективности и идеологических эффектов.

Понимая под «инструментами кинематографа» множественные кинематографические практики, имеющие трансверсальный и саморефлексивный характер, мы пытаемся аналитически объединить медленный кинематограф, феминистские и политические кинематографии, активистское искусство и визуальную антропологию, вычленив приёмы работы с кинематографической тканью и определить политэкономия изображения данных кинематографий. Для этого мы говорим о двух режимах, в рамках которых сегодня актуализируется знание о субъективности, производстве знания и искусства. Это сферы политического и эстетического. Мы попробуем определить их соотношение или убедиться в том, что это соотношение, как говорит Жак Рансьер, не продуктивно. Однако, имея дело с политическим кинематографом, нам необходимо понять, что такое *политическое* в дискурсе политического кинематографа и в каких отношениях оно может находиться с эстетическим.

Итак, начнём с анализа ключевого для данной работы понятия – «политического кинематографа». Политический кинематограф – это объект исследовательской работы, его ядро. Следует сразу сказать, что кинематографический материал, на который мы опираемся, достаточно обширен и представлен именами Жан-Люка Годара, Жан-Мари Штрауба и Дэниэль Йюэ, Николая Клотца,

³ Baudry J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Ph. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986. P. 286–299.

Питера Уоткинса, Харуна Фароки, Алана Секулы и Ренцо Мартинса, а также платформой «Что делать?».

Очевидно, что сегодня вопрос о политическом кинематографе лежит в сфере критики идеологии, традиционных иерархий знания, политики репрезентаций, производства субъективности. Речь идёт о демифологизации революционного субъекта. Ответа, что им является «сам борющийся угнетаемый класс» (В. Беньямин), уже недостаточно. Кто этот класс? Какие условия делают возможным продолжение борьбы? На каких фронтах эта борьба может вестись? В этом смысле нас интересует поверхность кинематографическая, визуальная. Однако не только как семиотическая поверхность, но и более глубокие отношения производства и циркулирования (мы называем это *политэкономией изображения*) визуальных образов. Итак, каким образом и в каких рамках сегодня можно говорить о политическом кинематографе как способе борьбы за значение и политику репрезентации?

На мой взгляд, Дмитрий Виленский намечает главные векторы развития современного политического кинематографа в своей статье *Что значит делать фильм политически сегодня?*⁴. Благодаря этому тексту можно вычлениить и определить структурные особенности политического кинематографа. Я сформулирую эти высказывания в виде программы, перечисляя по пунктам. Итак, Дмитрий Виленский говорит о том, что:

- необходимо понимать политический потенциал реализма и документальности;
- политический кинематограф проблематизирует производство политической субъективности и её репрезентацию;
- необходимо понимать процесс производства художественной и медиапродукции как политический процесс;
- необходимо обозначить связь между репрезентацией и властью;
- а также связь с активистским проектом.

Главной целью обозначается борьба с манипулятивными стратегиями медиа, традиционными иерархиями знания, господствующей идеологией и репрезентациями истории как общественного прошлого и настоящего, или «реальности». Один из главных тезисов политического кинематографа состоит в том, что политика эксплуатируется не на уровне сюжета, но на уровне формы.

«Именно поэтому механизмы остранения реальности постоянного вопрошания самого процесса производства фильма и институции власти, которые делают возможным его производство и дистрибьюцию, оказываются не внешними вопросами по отношению к формальной организации фильма, а интегрируются в его структуру и становятся одним из методов его создания. Политический фильм – это

⁴ Виленский Д. Делать фильм политически // *Газета платформы «Что делать?»*. 2010 (спец. выпуск 04-28).

не фильм о политике, это проблематизация привилегии говорящего, выявление и демонстрация его социальных и классовых связей»⁵.

Как уже сказано выше, для политического кинематографа принципиально важен вопрос субъективности. Это то, что пересекается как на уровне идентификации зрителя – невозможность пассивного созерцания, – так и на уровне конструирования политического субъекта и вопрошания о привилегии говорящего. В кино всегда говорит не автор, а те, кого он представляет. Для политического кинематографа необходимо разорвать эту связь. Важным пунктом является попытка найти альтернативный язык репрезентации культурного Другого. Как пишет Андрей Горных в статье, посвящённой визуальной антропологии,

«с одной стороны, она [визуальная антропология] является попыткой взглянуть на себя глазами Другого, символического субъекта, то есть проблематизировать свою собственную воображаемую идентичность – монолитное, автономное Эго. С другой – визуальная антропология есть практический поиск альтернативных средств репрезентации “нового”, культурного Другого»⁶.

Это важно, поскольку в данных вопросах интересы политического кинематографа и визуальной антропологии пересекаются. Если отталкиваться от определения критического искусства, предложенного Жаком Рансьером: «критическое искусство, если взять самую общую его формулу, предполагает обеспечить понимание механизмов господства, чтобы превратить зрителя в сознательного участника преобразования мира»⁷, – то можно сказать, что политический кинематограф предполагает обеспечить понимание механизмов господства на визуальном или кинематографическом уровнях. Лаура Малви в эссе *Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф* ставит важный вопрос: «Как кинематограф, весьма развитая репрезентативная система, поднимает вопросы о путях, какими бессознательное (сформированное доминирующим порядком) структурирует способы зрения и наслаждения в процессе смотрения»⁸. Тем самым формы получения определённого вида удовольствия, модальности зрения и идентификации, поглощение зрителя и объективация становятся объектами критики политического кинематографа.

Для нас важна как семиотика изображения – уровень производства смысла и те монтажные, сценарные приёмы, которые помогают этот смысл производить, – так и политэкономия изобра-

⁵ Виленский, указ. соч., с. 2.

⁶ Горных А. Визуальная антропология. Видеть себя другим // *Антропологический форум*. 2007. № 7. С. 39.

⁷ Рансьер Ж. *Разделяя чувственное* / Перев. с франц. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в С.-Петерб., 2007. С. 84

⁸ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории*. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 283.

жения – то, каким способом изображение производится, в какие экономические и культурные контексты оно встроено, в каких зависимостях от капиталистических и рыночных логик находится. В этом смысле политический кинематограф сегодня не мыслим без тактических медиа. Это способ децентрализации кинематографического знания и практики, открытость и доступность, политизация медиума. Важно понимать сопряжение между новым содержанием и новой формой.

Таким образом, важным становится показать, что политическое кино – это ускользающий от жёсткой фиксации дискурс. Жан-Мари Штрауб постоянно говорит о нежелании определять свой кинематограф как исключительно политический и называет политическими фильмы, которые не вписываются в установленные нами рамки. Политический кинематограф – это рассеянное множество специальных тактик с ключевыми понятиями кинематографического аппарата – как на уровне семиотической поверхности, так и на уровне политэкономии изображения. Это также подчёркивает трансверсальность активистского и кинематографического проектов, постоянные трансформации политического кинематографа и статуса его образности и изобразительности.

Важно подчеркнуть, что во многом производство политической субъективности сегодня происходит в рамках массмедиа, и, таким образом, тактические медиа противопоставляют себя доминирующим авторитарным производителям информации, делая кинематограф более мобильным и рефлексивным. Если традиционные кинопроцессы требуют финансового и временного ресурса, то тактические медиа в сплаве с политическим кинематографом могут работать в режиме постоянного обновления и оперативного ответа и рефлексии.

Однако мы хотим говорить скорее об экспериментальных формах кинематографа, поскольку сама цель подобного рода фильмов связана с деконструкцией традиционной формы кинематографа. Поэтому мы часто используем термин «кинематографии» во множественном числе, вместо «кинематограф» – в единственном. Это указывает, с одной стороны, на различие и множественность визуальных языков, а с другой – на их сходство в способе постановки вопросов, адресуемых традиционному кинематографу, который производит доминирующие схемы угнетения и подавления.

Таким образом, мы говорим о политическом кинематографе и других (само)рефлексивных кинематографических формах как о визуальных конструкциях, существующих на границах форм, жанров и визуальных средств. Подобная мобильность образов и постоянное нарушение границ изображения показывают трансверсальный характер рассматриваемых кинематографий, связанный также с эстетическими и политическими режимами.

Необходимо объяснить, что мы понимаем под *эстетическим* и *политическим*, в каких отношениях эти режимы находятся и каким

образом данная оппозиция может оказаться полезной для исследования политического кино.

Очевидно, что речь идёт не просто о взаимопроникновениях политического и эстетического: эти сферы всегда находились в сложных отношениях. Однако мы имеем в виду прежде всего ту линию, которую намечает Беньямин, противопоставляя эстетизацию политики и политизацию эстетики. Эстетизация политики связана с фашизмом, однако не будем понимать под фашизмом политический режим. У Ролана Барта мы находим:

«Язык ... не реакционен и не прогрессивен; это обыкновенный фашист, ибо сущность фашизма не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы понуждать говорить нечто»⁹.

Таким образом, согласно Беньямину, «фашизм стремится дать им [массам] возможность самовыражения при сохранении этих отношений»¹⁰. Однако то, что противопоставляется эстетизации политики и войны, – это политизация эстетики, и это то, что нас интересует в первую очередь.

Мы используем терминологию Жака Рансьера, который утверждает, что «узел политического вопроса оказывается сведённым к точке пересечения между практиками управления и формами жизни, полагаемыми в качестве их основания»¹¹. И добавляет: «Это режим субъективации, в котором существуют политические субъекты»¹². Исходя из этого смысла политического становится понятным объект нашего исследования. Главная проблема политического кинематографа – это проблема политической субъективности.

Эстетика, по Рансьеру, «не общая теория искусства или теория искусства, препровождающая его воздействие на чувства, а специфический режим идентификации и осмысления искусств – тип сочленения способов делать, зримых форм и способов осмысления их соотношений, подразумевающий определённое представление о двойственности мысли»¹³. Жак Рансьер говорит об эстетическом акте как о «конфигурации опыта, способной реализовывать новые типы чувствования и вводить новые формы политической субъективности»¹⁴. Прежде всего, он говорит о политической субъективности как характерной черте как политического, так и эстетического, что означает не размывание границ, а изначальную сцепку, изначальные режимы сосуществования.

⁹ Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1989. С. 549.

¹⁰ Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. М.: Немецкий культурный центр имени Гёте, «Медиум», 1997. С. 12.

¹¹ Рансьер Ж. *На краю политического* / Перевод. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2006. С. 10.

¹² Там же, с. 12.

¹³ Рансьер, *Разделяя чувственное*, указ. соч., с. 11.

¹⁴ Там же.

«Но два этих способа сопоставлять установление материальной формы с установлением символического пространства являются, возможно, двумя обломками одной и той же изначальной конфигурации, связывающей достояние искусства с некоторым способом существования сообщества»¹⁵.

Следуя логике Рансьера, можно сказать, что вопроса о соотношении нет вообще. Эстетика и политика – это две формы разделения чувственного.

Таким образом, лезвие инструментов политического кинематографа проходит по времени (медленный кинематограф, ремодернистский кинематограф), телу и взгляду (феминистские кинематографии), порядкам репрезентации (политический кинематограф). И то, что позволяет нам говорить о некотором единстве этих форм, – это определённые тактики и приёмы работы с кинематографическим языком. В этой связи можно сослаться на Альмиру Усманову:

«Арсенал новой эстетики – это иная стилистика, иные способы организации повествования, иное обращение с камерой и объектом её “преследования” (выбор “точек зрения”, асинхронный звук, вообще – иные отношения между звуком и изображением)»¹⁶.

Альмира Усманова рассуждает о феминистском кинематографе, но всё это имеет отношение к приёмам работы с кинематографическим аппаратом в рамках понятия политического кинематографа.

К вопросу о статусе изображения и образа в контексте политического кинематографа

Вопрос о том, что мы понимаем под *image*, что на русском языке одновременно означает как изображение, так и образ, всегда выступал ключевым для многих авторов и режиссёров, тексты и фильмы которых мы рассматриваем. И вопросу о природе и статусе образа и изображения в современной визуальной культуре необходимо уделять отдельные масштабные исследования. Поэтому в рамках данной работы мы ограничимся лишь кратким описанием рабочего термина, используемого в данном тексте, и обозначим ряд важных вопросов, связанных с визуальностью, репрезентацией и властью. Для того чтобы исследовать эти проблемы более глубоко, можно обратиться к работам Мартина Джея *Downcast Eyes* и Джонатана Крэри *Techniques of the Observer*. То есть не просто изучать изображения, но исследовать археологию зрения.

Производство изображений рождает водоворот визуального, где зрение становится одной из главных операций. По словам Николаса Мирзоева, «визуальная культура не есть часть культуры

¹⁵ Рансьер, *Разделяя чувственное*, указ. соч., с. 67.

¹⁶ Усманова А. *Политическая эстетика «женского кино» в контексте феминистской кинотеории* // [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://belintellectuals.eu/library/book/146/>

повседневности, но и есть сама повседневность»¹⁷. Современный мир, пресыщенный визуальной информацией, заменяет реальный опыт присутствия, телесный опыт, на восприятие визуальных репрезентаций. Собственно, важно обозначить возрастание роли визуальных практик и культурных индустрий, производящих визуальное.

Одновременно с развитием фотографических медиумов, таких как кино и фотография, усложнением визуальной культуры введено несколько важных понятий, которые мы вычленим вслед за Фредериком Джеймисоном. Ф. Джеймисон указывает на несколько ключевых терминов, важных для понимания концепций изображения и образа. *Во-первых*, это концепт взгляда, введённый Сартром в работе *Бытие и ничто*. Взгляд – это то, что устанавливает мои отношения с Другим. Взгляд устанавливает отношения «овеществления» (*thingification*) и объективации того, на кого Взгляд направлен. *Второй* важный момент связан, по Джеймисону, с «эпистемологическим анализом политик доминирования» у Мишеля Фуко. Фуко, среди прочего, описывает Взгляд как инструмент измерения и то, каким образом он встроен в процедуры исключения. Проблематизируется субъект видения: он расплывён, и это значит, что начинают действовать механизмы производства коллективной субъективности, всегда находящиеся под оком власти и дисциплины.

И, *наконец*, наступает время, когда «социальное пространство становится полностью насыщенным культурой изображения; утопическое пространство реверсии (“*reversal*”) Сартра, гетеротопии неклассифицированного и неклассифицируемого Фуко ... всё это было переведено в визуальное и легко узнаваемое»¹⁸. То есть речь идёт непосредственно о современной визуальной культуре. Об этом же пишет Ги Дебор в книге *Общество спектакля*, где изображение рассматривается как последняя форма товарного овеществления:

«Во всей своей полноте спектакль есть одновременно и результат, и содержание существующего способа производства»¹⁹.

Сегодня, когда многие из дискуссий сводятся к манифестации поглощённой цифровыми образами реальности, всё-таки важны рабочие определения образа и изображения. Мне кажется важным в этом смысле обратить внимание на текст Рансьера *Судьба образов* и разобраться с теми вопросами, которые ставит автор. Рассуждая о кинематографе Брессона, Рансьер даёт одно из определений образа:

¹⁷ Mirzoeff N. *Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1999. P. 3.

¹⁸ Jameson F. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1988*. London, New York: Verso, 1998. P. 111.

¹⁹ Дебор Г. *Общество спектакля*. М.: Логос, 2000. С. 13

«Образы – это операции, которые связывают и разводят видимое и его значение, речь и её следствие, которые порождают и обманывают ожидания»²⁰.

Под образом, по Рансьеру, мы понимаем сходство с реальностью и игрой на этом сходстве. Художественные образы – это операции, порождающие сдвиг. Важным также является термин *репрезентация*, характеризующий отношение образа и его семиотической поверхности. В данном исследовании под репрезентацией мы понимаем семиотический термин, означающий «производство и циркуляцию значения через язык»²¹. Этот термин необходим для описания взаимодействия изображения как визуальной поверхности и функционирования власти.

Однако Рансьер заостряет внимание на другом: критикуя позицию рассмотрения культуры как совокупности симуляций и симулякров, не отсылающих к реальности, он говорит о важности «отношений между целым и частями, между зримостью и сопряжённой с ней силой значения и аффекта»²². Выделение аффекта, как мне кажется, переводит нас в область досемиотического порядка образа, в область, включающую в себя структуры аффекта.

Многие современные теоретики (особенно феноменологической направленности) говорят о десемиотизации изображения, то есть о включении в работу изображения невидимого и нелингвистического. Изображение рассматривается не столько как семиотическая поверхность, сколько как система видимого и невидимого – образ. Семиотических инструментариев недостаточно – в работу образа включается структура аффекта. Елена Петровская указывает на то, что «аффект находится на стороне невидимого, и это подтверждается тем, что с самим изображением, а также с референтом в качестве изображённого он находится лишь в опосредованной связи»²³.

Таким образом, понимание изображения и, соответственно, образа усложняется. Для того чтобы подойти к проблеме взаимоотношений видеобразов (технический образ), существующих на стыке политического и эстетического, нам необходимо выйти за рамки семиотической поверхности производства смыслов и ввести несколько дополнительных измерений (например, измерение политэкономии изображения). В этом смысле, я полагаю, продуктивным может быть использование концепции Вилема Флюссера, описывающего сложные порядки производства и циркулирования визуальных образов. Для Флюссера важна концепция технического образа и дистрибуции. Он выделяет четыре специфических метода дистрибуции: театр, армию, научный дискурс, радио.

²⁰ Рансьер, *Разделяя чувственное*, указ. соч., с. 160.

²¹ Hall S. (ed.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997. P. 2.

²² Рансьер, *Разделяя чувственное*, указ. соч., с. 159.

²³ Петровская Е. *Теория образа*. М.: РГГУ, 2012. С. 9.

Если не вдаваться в подробности, последняя из моделей непосредственно связана с массивностью и избыточным производством информации, следовательно, с дистрибуцией фотографического (или технического) образа. Фотография в этом смысле – это порог, складка двух информационных моделей, вбирающих в себя материальность (первичная привязанность фотографии к физическому носителю: дагеротипу, плёнке, бумаге), с одной стороны, и бесконечное репродуцирование – с другой. Флюссер говорит о фотографии как о постиндустриальном объекте. Однако несложно сделать вывод, что технический образ – это и видео, постоянно воспроизводящееся в разных каналах и являющееся элементом постинформации, эпистемологического поворота в производстве образов. Интересно, что Флюссер также описывает концептуально место фотографа (в широком смысле – производителя образа). Таким образом, Флюссер предлагает диалектическую модель взаимоотношений производителя образов и каналов дистрибуции. Это важно, поскольку формируется измерение политэкономии образа. В этом смысле программы каналов дистрибуции (газет, телевидения, сайтов) не сходятся с программами производителя образов, и, таким образом, «борьба разыгрывается прямо на её [фотографии] поверхности»²⁴. Постулирование пространства визуального как пространства войны, столкновения и противоречий знакомо нам из программных текстов Годара, что делает схожими пространство технического образа Флюссера и фильмическое пространство Годара.

В рамках текста мы рассматриваем политический кинематограф, который служит поиску новых политических субъективностей и нового визуального языка для описания культурного Другого и заключает в себе конкретные саморефлективные тактики работы с изображением на уровне производства смысла (семиотической поверхности кинематографа) и политэкономии изображения (уровень производства и распространения кинематографа). Поверхности проявления политического кинематографа находятся во многих кинематографических практиках, объединённых набором специфических тактик борьбы с объективацией Другого. Такими поверхностями могут быть медленный и ремодернистский кинематограф, активистское и протестное искусство, тактические медиа, различные формы видеоарта и феминистской кинокритики.

Я также намечаю две генеральные линии, между которыми в любом случае будет пролегать область критики, – это режимы политики и эстетики. Мы соглашаемся в определениях политики и эстетики как конфигураций опыта, способных вводить новые формы политической субъективности, с Рансьером, а также подтверждаем, что невозможно рассматривать искусство вне этих двух режимов.

²⁴ Петровская, указ. соч., с. 229.

В рамках этой работы я восстанавливаю некоторые важные дискуссии о статусе изображения и образа и намечаю возможные исследовательские перспективы. *Во-первых*, это сама концептуальная рамка визуальных исследований: каким образом сегодня может ставиться вопрос о визуальном? *Во-вторых*, это дискуссии, связанные с десемiotизацией изображения, то есть описанием областей, не включённых в семиотическую поверхность, – структур опыта и аффекта. И, *наконец*, что является крайне важным, мы восстанавливаем теоретический горизонт для возможного обсуждения различных региональных кинематографических практик (например, группы «Что делать?»).