Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Чайкин Александр Игоревич

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ. АНАЛИТИКА ПОЗИЦИИ (НЕ)ПОНИМАНИЯ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и видео»

Научный руководитель: Артем Евгеньевич Радеев,

к.ф.н., доцент

Санкт–Петербург

2017

**Оглавление**

Введение 3

ГЛАВА 1. Позиция (не)понимания 6

1.1 Герменевтическая ситуация XX века: конфликт понимания и непонимания 6

1.2 Конец эпохи знака 19

ГЛАВА 2. Производство присутствия в кинематографе 27

2.1 От глубины к теории поверхности 27

2.2 Категории присутствия на экране 32

Заключение 54

Список использованной литературы 57

Фильмография 58

# Введение

Исторически сложилось так, что толкование и поиск смысла являются для человечества основными практиками взаимодействия с окружающей действительностью. Это, в том числе, коснулось и гуманитарных наук, где герменевтика провозглашает единственно возможным пониманием языковое. Однако, вслед за Ж.Л. Нанси и К. Х. Борером, немецко-америкнаский философ Х. У. Гумбрехт разрабатывает качественно иную, нетолковательную, категорию понимания, которую называет «присутствием». Областью применения этого понятия, отсылающего к материальному миру, становится эстетика. как Гумбрехт, впрочем, занимается, в основном, лишь теоретизацией своего понятия

В связи с этим, **целью** настоящей работы является выявление возможности практического применения категории присутствия в области искусства, в частности, кинематографа.

Для выполнения обозначенной цели нами был поставлен ряд исследовательских задач:

* Во-первых, важно понять, подходит ли медиум кинематографа для возникновения эффекта присутствия.
* Во-вторых, предстоит выяснить, как работает эффект присутствия для зрителя, как именно зритель понимает происходящее на экране.
* В-третьих, после теоретической части работы необходимо произвести экспликацию культуры присутствия через кинематограф.
* В-четвертых, требуется проанализировать конкретные киноработы через призму эффекта присутствия, с целью узнать, что дает для кинокритики новая методология, основывающаяся на нетолковательной категории.

Главный **объект** исследования этой работы – кинематограф, а именно некоторая часть фильмографии А. Роб-Грийе («Вам звонит Градива», «Эдем и после», «Человек, который лжет», «Постепенное скольжение в удовольствие»).

Нам важно обнаружить то, что Гумбрехт называет присутствием в игре актеров, отношениях между персонажами, местах, где разворачиваются событий кинокартины, монтаже, движении камеры, то есть во всем, что организует Космос фильма, его внутренне пространство – это и является **предметом** нашего исследования.

Во время исследования мы работали с научными материалами разных авторов, которые занимались проблемами понимания, теоретизировали материальность и аффекты, выводили концепции децентрирующие субъекта, либо были близки к идее отказа от толкования. К ним относятся Г.Г. Гадамер, Ж. Делез, С. Сонтаг, Ж.Л. Нанси, М. Хайдеггер, З. Фрейд, А. Роб-Грийе, Ж. Деррида.

В современной ситуации привелигированного положения смыслоообразующих теорий в гуманитарных науках, мы считаем необходимым поддерживать создание таких нетолковательных категорий, как, например, присутствие. Герменевтическое понимание обходит стороной острые углы аффективной жизни, в том числе и в кинематографе. Подведение чего-либо под языковое, зацементированное понимание упрощает искусство, делает его в опредленном смысле удобным. **Актуальность** настоящей работы заключается в том факте, что на сегодняшний день для этой перспективы важна постоянная практика в гуманитарных науках, связанная с применением нетолковательных категорий.

Понятие присутствия было введено Гумбрехтом совсем недавно, в XXI веке, и еще не было опробовано на практике даже самим создателем. В связи с этим данная работа является первым практическим исследованием применения этой категории к кинематографу, что обусловливает **новизну** настоящего исследования.

# ГЛАВА 1. Позиция (не)понимания

## 1.1 Герменевтическая ситуация XX века: конфликт понимания и непонимания

Актуализация герменевтики в XX веке наметила новую проблематику этого направления философской мысли, которая определяется, с одной стороны, логоцентрическими тенденциями, а с другой – чувствительностью к неинтеллигибельным содержаниям. На базе обозначенной проблематики выстраивается понимание того, что мы подразумеваем под этим словом сегодня – язык, логические высказывания, чувственность и т.д. В данной главе мы попытаемся высветить диалектику проблемы понимания, основываясь на герменевтике Гадамера, фундаментальной онтологии Хайдеггера и психоаналитических теориях Лакана и Фрейда.

Герменевтика, как и любая другая философская дисциплина, претендует на поиск истины. Эта истина, согласно немецкому философу и одному из основателей герменевтики Ханс-Георгу Гадамеру, заключается в нахождении понимания посредством диалога и дальнейшем цементировании достигнутого. Гадамер применяет свое философское построение к искусству, литературе, истории и жизни в целом.

В герменевтическом контексте важно заострить внимание на том, что всякая проблема, связанная с пониманием, есть проблема языковая. В самом языке кроется одно из важнейших философских затруднений, связанное с его определенной ограниченностью. Эту проблему четко отражает, так называемая, гипотеза лингвистической относительности, которая была разработана на основе схожих взглядов американских лингвистов Эдварда Сепира и Бенджамина Уорфа. Суть гипотезы заключается в том, что язык определяет человеческое мышление. Мы не можем сознательно взаимодействовать с тем, что лексически не представлено в нашем языке. Например, если в нем не существует детализированного разделения цветов, то различие между желто-розовым и коралловым не будет замечено носителем языка. Положения указанной гипотезы указывает на скудость лингвистической модели мира в сравнении с многообразием реальности и на проблему логоцентризма, которая в данном случае заключается в следующем: мы чрезмерно привыкаем к выделенному языком полю действительности, где все имеет свое название, и перестаем замечать что-то, выходящее за его рамки. Язык, сама возможность артикуляции и означания, обусловливает наличие некоего понимания, которое поддерживает комфортные условия для человеческого существования.

Закрепление понятий и их передача обычно осуществляются посредством письма и устной передачи информации (Гадамер в статье «Философия и герменевтика» упоминает traditur, передачу опыта через коммуникацию, благодаря которой мир никогда не начинается с нуля), однако в древние времена, когда человечество еще не имело письменности и однородной семиотической системы, эту функцию выполнял ритуал. В нем воспроизводился опыт, наиболее ценный с точки зрения общества. Так, в центре внимания ритуала находились две главные темы – творение мира, его обновление, и система родства, брака. Истоки второй темы лежат в жизненном укладе, направленного на реализацию репродуктивной функции человека, однако космологическая тема, связанная с объяснением сотворения мира, выходит далеко за рамки профанного.

В частности, в ритуалах араического общества человек опирался на мотивы создания Космоса из Хаоса, победы Бога над водяным драконом и т.д. Румынский культуролог Мирча Элиаде описывает образ дракона как нечто текучее, аморфное и мнимое – то, что еще не получило «форму», тогда как космогония является упорядочивающим процессом, создающим axis mundi (центр мира)[[1]](#footnote-1). В комплексе рассматриваемых представлений космос, помимо своей священной сущности, обладал еще и пространственной характеристикой, то есть это освоенная территория, которая является «нашим миром». Все остальное – неосвоенная земля, где нет порядка, нечто чужое и хаотичное. Вышеописанный ритуал является по сути чистой герменевтической процедурой: процесс переход от Хаоса к Космосу созвучен процессу обретением понимания. «Герменевтический процесс собирания мира», по мнению ученого, происходит через преодоление чуждости и устранение незнания[[2]](#footnote-2). Мир становится для нас миром, только если он понятен, а понимание, в свою очередь, возможно только в языковом событии.

Как пишет Гадамер, понятия – это «наши орудия, которые мы себе изготовляем, чтобы подойти к предметам и подвергнуть их нашему познанию»[[3]](#footnote-3). Другими словами, язык является еще и способом познания, познание же в контексте вышеприведенной цитаты становится причиной для использования языка вообще.

Чем так важно познание для человека? Одного понимания часто оказывается недостаточно, и на первый план выходит еще одна функция языка, которая удовлетворяет желание человека подчинить себе окружающий мир, природу. Если понимание предполагает какую-то гармонию, равноправные отношения в сосуществовании человека и внешнего мира, то познание (в приоритете научное) основывается на человеческом стремлении к господству.

Британский антрополог Джеймс Фрэзер в своем труде «Золотая ветвь» выделяет три стадии развития общества (магию, религию и науку), которые помогают человеку одержать победу над природой. Важно, что все три ступени являются продуктами культуры, языка. Ученый объединяет первую и последнюю стадии, основываясь на принципах доступа к контролю над природой и табуированности жизни. Можно не согласиться с Фрэзером в обоснованности этого объединения, так как наука, в отличие от магии, предполагает использование различных исследовательских методов, тесно связанных с понятиями доказуемости и объективности научной позиции, несмотря на то, что даже научный подход сталкивается с трудностями при предсказывании в природе поведения сложных систем.

Религия, по мнению исследователя, в отличие от магического и научного взглядов на мир, имеет важную отличительную особенность: она подразумевает то, что человек способен воздействовать природные явления и мирскую жизнь через некие вышестоящие силы: «Предположение об эластичности и изменяемости природы противоречит принципам магии и науки, которые считают, что природные процессы жестки и неизменны в своем течении»[[4]](#footnote-4). Таким образом, посредством религии можно повлиять на природу, а с помощью магии и науки можно лишь объяснить, организовать ее, ужиться с природой в гармонии при условии соблюдения определенных запретов. Впрочем, в контексте настоящей работы нам важно подчеркнуть сходство этих трех понятий, а именно их стремление подчинить себе природу посредством знаковой системы, языка.

По сравнению с магией и религией, наука в большей степени нацелена на систематизацию жизни, она приближает человека к точности, предсказуемости и стабильности. Можно сказать, что наука – это одно из самых скованных и сковывающих воплощений языка. Принимая во внимание то, что для герменевтики язык – это один из главных инструментов понимания, Гадамер критикует механистическое, автоматичное устранение непонятности, которое применяется в науке. Притязания научных высказываний на истинность настолько высоки, что любые возникающие недопонимания становятся пониманием в научной строгости и однозначности. Гадамер считает выдвижение теории науки и логики на передний план неверным для философии шагом[[5]](#footnote-5). Объясняя эту свою позицию, философ сопоставляет два феномена – высказывание и слово. Первое отсылает нас к математически формализованной логике, к научным высказываниям, которые являются копилкой бесспорных истин.[[6]](#footnote-6) В высказываниях отсутствуют коммуникативная природа и подвижность, которые присущи естественному языку. Более того, такие теоретические предложения[[7]](#footnote-7), как их называет Гадамер, слишком абстрагируются от всего, что в них не сказано, являются закрытыми. По мысли философа, многие люди становятся рабами этого черствого, неживого языка не только в науке, но и в других областях своей жизни. Радикальная уверенность в своих взглядах, являющаяся следствием торжества такого рода языка, препятствует пониманию и принятию отличных точек зрения. Язык в подобных ситуациях помогает почувствовать эту уверенность в цельности и правильности своей теории. С другой стороны, слово – это нечто более свободное, оно скрывает в себе подлинную жизнь, поскольку тесно связано с ситуацией, в которой оно используется. Слово, по словам Гадамера, содержит в себе таинство воплощения и «жажду бытия»[[8]](#footnote-8). Данная характеристика схожа с тем, что философ говорит об идеях позднего Витгенштейна. Язык, по мнению Витгенштейна, имеет важную функцию – совпадать с самовыявлением сказанного, самоустраняясь при этом. Эта дефиниция слова Гадамера позволяет посмотреть на язык с другой стороны. Гадамер акцентирует внимание на жизненности языка, его ликвидности, изменяемости, на его открытом характере и на важной связи с жизнью, с ситуацией. На наш взгляд, уже тут можно говорить о неоднозначности позиции понимания, так как язык, который в герменевтике становится своего рода основой, описывается у Гадамера уже не как черствый механичный конструкт, зацикленный на познании, а как открытая возможность для свершения бытия, жизни.

И понимание, и познание для Гадамера выстраиваются на общей базе, которой является язык. Однако сближает ли данный факт два этих понятия? Один из возможных ответов на этот вопрос можно обнаружить в трудах Мартина Хайдеггера. Несмотря на то, что Гадамер был учеником Хайдеггера, взгляды этих двух философов часто разнятся. Хайдеггер обладает предельно индивидуальная оптикой видения мира – фундаментальной онтологией, которая обращается к проблемам подлинного существования. Главным философским понятием в этом вопросе для Хайдеггера становится «вот-бытие» или Dasein. В своей книге «Пролегомены к истории понятия времени» философ разрабатывает структуру возникновения Dasein, которую можно описать так: вот-бытие имеет характеристику открытости, потому оно возможно только при разомкнутости самого мира, в то время как «бытийное осуществление» этой открытости есть понимание, которое возникает в процессе истолкования (познания). Истолкование делает возможным обращение к чему-то как к чему-то, для создания чего и существует язык – способ выявления пребывания в мире. Речь, бытийное осуществление языка, а также сам язык, оказываются базой, основываясь на которой, при правильных дальнейших действиях, можно прийти к Dasein. Другой важной характеристикой вот-бытия для Хайдеггера является озабоченность миром, которая как раз и проявляется в речи, – само-выговаривание бытия[[9]](#footnote-9). Слово дает возможность выделить, обозначить существование реальной вещи с помощью ее простого называния. Благодаря истолкованию (познанию), коммуникации, бытию-друг-с-другом происходит вопрошание о вещи, отсылка к обхождению с этой вещью, что делает ее еще более явной. Именно на ступени познания должна осуществляться важная операция – «отличить выделенное значение как значение слова от означаемой вещи»[[10]](#footnote-10). Хайдеггер пишет, что речь, которая делает нечто явным, изначально не рассчитана на познание и исследование. То есть в этой цепочке, ведущей к Dasein можно воспринимать познание как подготовительную ступень к пониманию, которое делает мир разомкнутым и реальным. Понимание, по мнению Хайдеггера, никогда не обретается посредством знаний. Обратный случай он называет вырожденной формой понимания[[11]](#footnote-11). Когда что-то понимается, это дает возможность к открытости, при которой вот-бытие становится самой ситуацией, где осуществляется понимание. Эти представления созвучны вышеприведенной точке зрения Витгенштейна на язык, который совпадает с самовыявлением сказанного и при этом растворяется, смещая акцент с языкового обозначения на материальный мир. Понимание для Хайдеггера есть приобщение к явному, которое должно вести к становлению этой явности. Философ вводит еще один отрицательный, на первый взгляд, вид понимания (помимо «вырожденного») – псевдо-понимание. Он вкладывает в понимание этого термина те случаи, когда возникает уверенность в понимании, в итоге оказывающемся ложным. Для Хайдеггера важным становится закрепление, сохранение и усвоение настоящего понимания. Условия для осуществления данного процесса обеспечивает культура, выполняя эту свою функцию с помощью языка (один из примеров такого семантического закрепления – уже упомянутый нами ритуал).

Однако, с другой стороны, для Хайдеггера псевдо-понимание носит, можно сказать, позитивную характеристику, будучи частью вот-бытия, поскольку даже видимость понятности, где непонимание кажется пониманием, – это уже больше чем «ничего»[[12]](#footnote-12). Что подразумевает философ под «ничего»? На наш взгляд, речь идет о специфическом использовании языка, познания и понимания. Хайдеггер указывает как на позитивные возможные проявления этих трех составляющих, которые ведут к Dasein, так и на негативные, которые и ведут к этому «ничего». Мы полагаем, что немецкий философ воспринимает язык, познание и понимание не как самостоятельные отдельные аспекты, но как определенный путь преодоления. Соответственно, человек, который хочет жить в вот-бытии, должен не зацикливаться на каждом из этих аспектов, а последовательно подходить к разомкнутости мира с помощью них.

Таким образом, мнения Гадамера и Хайдеггера в этом вопросе сильно отличаются друг от друга. Гадамер выступает за субъективную позиция, где я как субъект должно привести что-то к ясности. Для Хайдеггера же понимание – это то, что принадлежит не субъекту, но самому бытию, проявляющемуся как событие, откровение.

Для вот-бытия Хайдеггера оказывается важным понятие не только открытости, но и сокрытости: «К бытию сущего равным образом принадлежит и то, что оно отказывает нам в себе»[[13]](#footnote-13). Этот момент Хайдеггер хорошо иллюстрирует в своей работе «Исток художественного творения». В этом тексте философ использует два противоположных термина – мир и земля: «Земля – это то, из чего все выходит наружу и куда все возвращается»[[14]](#footnote-14). Речь здесь идет о некой основе, которая представляет собой сокрытость, но в то же время она имеет интенцию к тому, чтобы открыться. По мнению Хайдеггера, эта скрытая потенция находит свою реализацию в произведении искусства. Создание художественного творения есть мир, функция которого делать землю явной. Подлинное присутствие, по Хайдеггеру, наступает лишь тогда, когда вещество используется, и происходит это благодаря творению.[[15]](#footnote-15) Философ приводит любопытный пример с возведением храма в скале. Так, архитектурная постройка дает возможность увидеть материальную сторону самой скалы. Мир разверзает, открывает, мир превращается в создание искусства, которое «становится событием, откровением, становится тем ударом, который опрокидывает все прежнее, привычное»[[16]](#footnote-16).

Важно не забывать о том, что Dasein – это не только открытость. Непонимание, которое можно сравнить с землей и сокрытостью, является такой же частью вот-бытия, как и понимание. Вот-бытие строится на натяжении между миром и землей, между открытостью и закрытостью, между пониманием и непониманием. Именно это напряженное мерцание делает Dasein чем-то живым, конечным и находящимся в движении, изменении. Хайдеггер, как и Гадамер, критикует науку за отсутствие этого давления и подвижности, что ведет к утрате вещей[[17]](#footnote-17). Если наука составляет суть познания, это означает, что понимание и непонимание (как например, псевдо-понимание) для Хайдеггера не могут строиться на знаниях, на понятиях. Познание предшествует пониманию, но только как переходная ступень к преодолению. Оппозицией науки для немецкого философа становится произведение искусства как сохранение вещности, земли.

Перспектива Dasein обуславливает отличную от Гадамера трактовку позиции понимания. У Гадамера ключевым в формировании понимании оказывается познание, в то время как у Хайдеггера это переживание. Для обоих философов понимание строится на языке, но даже в этой кажущейся общности заложено несовпадение во взглядах. Хайдеггер, говоря о языке, имеет ввиду нечто особенное. Для него в этом вопросе важна функция выявления бытия, на которую и должны быть направлены речь и познание. Гадамер приближается к такому же мнению, когда говорит, что слово содержит в себе таинство воплощения, но дальше этой мысли он не идет. Понимание как свершение герменевтической истины для него остается первичным по отношению к непониманию, носит статичный и цельный характер. Для Хайдеггера свершение истины происходит как переживание, мерцание между пониманием и непониманием, где появляется движение и где проявление непонимания –земли – возможно только благодаря пониманию – миру. Dasein с его феноменом натяжения предоставляет новую перспективу понимания мира. В ней язык и знания выступают лишь как бытийное осуществление открытости, которую заключает в себе понимание, чтобы снова скрыть и уйти в непонимание.

Подходя к проблеме понимания с психоаналитической позиции, можно еще раз столкнуться с неоднозначным соотношением понимания и непонимания. Область локализации этой проблематики – исследования бессознательного. Очевидно, что Зигмунд Фрейд совершил революцию, заложив основы психоанализа, и одним из новых радикально поставленных вопросов стал вопрос о децентрации субъекта, смещении центра тяжести в бессознательное. В психоанализе субъект никогда не бывает цельным, он всегда расщеплен. Нами руководят наши психические процессы. Человек невозможен без символической матрицы и языка. При этом важно подчеркнуть, что именно сам язык, знаковая система являются здесь господствующим дискурсом. «Субъект не столько говорит, сколько сказывается»[[18]](#footnote-18), говорит Лакан в своем знаменитом докладе на Римском Конгрессе. Он настаивает на том, что бессознательное управляет субъектом и становится доступным сознанию именно посредством языка. Несмотря на то, что Лакан критикует многие позиции психоанализа Фрейда, он так же обращает внимание на важную роль языка в структуре психического. В своем раннем труде «Психопатология обыденной жизни» Фрейд указывает на выявление бессознательного благодаря обмолвкам, очиткам и опискам. Эти феномены можно описать как некое нарушение внимания субъекта посторонней мыслью, которая относится к сфере вытесненного. Однако именно язык помогает обнаружить, обличить бессознательное, казалось бы, в сознательном потоке речи. Таким образом, психоаналитик в очередной раз обозначает границы между осознанностью, пониманием и неконтролируемой работой бессознательного.

Сновидение – это одна из форм работы бессознательного наряду с оговорками, очитками, описками, о которых шла речь выше. Текст, связанный нарратив сновидения, проявляет себя только после вторичной обработки, которая придает бессознательным алогичным продуктам первичного процесса логическую связь.[[19]](#footnote-19) То есть в случае со сновидением мы изначально имеем дело с нечитаемыми иероглифами, набором бессмысленных аффективных образов, которые находят свое прочтение и язык только на сознательном уровне. Лакан называет такие проявления бессознательного в обычной жизни субъекта симптомами. Он не раз меняет свою позицию относительно значения этого термина, но в контексте настоящей работы нам важно обратить внимание на одно из первых лакановских определений. В 1953 году Лакан описывает симптом как означающее, за которым стоит бессознательная жизнь субъекта.[[20]](#footnote-20)

В рамках психоаналитической парадигмы необходимо задать вопрос: что именно мы подразумеваем под пониманием и непониманием в психических процессах? Работа механизма вытеснения, замещения, переноса – все это ведет к возникновению непонимания, а само понимание оказывается скрытым психикой в связи со своим травматизмом. Зачастую истоки какой-либо проблемы настолько далеки от ее явных проявлений, настолько забыты, что понимание человеком самого себя становится невозможным. Фрейд в своей статье, посвященной вытеснению[[21]](#footnote-21), выделяет две ступени этого механизма. Первая фаза состоит в удалении представления влечения от самого влечения, а вторая заключается в ассоциативном связывании вытесненного представления с мыслями, происходящими из других источников[[22]](#footnote-22). Последствия вытесненного представления проявляются в зависимости от количества психической энергии, либидо, заложенном в вытесненном материале. Фрейд разделяет три варианта развития событий. Первый случай – это эпизоды удачной работы вытеснения, когда влечение оказывается полностью подавленным и не проявляет себя. Второй и третий случаи связаны с неудачной работой вытеснения, когда влечение приобретает форму аффекта, либо страха[[23]](#footnote-23). В последних случаях мы наблюдаем оторванность аффекта от представления, при котором у субъекта появляется непонимание относительно его желаний, действий или переживаний. Следствием такой непонятности могут стать ложные воспоминания. В силу человеческой потребности в понимании, субъект заполняет пробелы своим содержанием, игнорирующим настоящие воспоминания. Строго говоря, эту потребность стоит назвать не человеческой, а языковой. В психоаналитическом поле человек всегда оказывается субъектом непонимающим, потому что им руководит не он сам, а его психика. Лакан универсализирует проблему понимания в психоанализе и делает понимание человека самим себя почти невозможным. Он обращается к декартовскому «я мыслю, значит я существую» и указывает, что cogito находится не там же, где и Я – «я мыслю там, где Я не есть», и, значит, «Я есть там, где я не мыслю». В такой ситуации расщепления человек находится всегда. В связи с этим, непонимание становится основным процессом существования субъекта.

Основываясь на вышеуказанных примерах, можно сделать вывод, что пониманию даются разные определения. В случае с Гадамером оно остается на уровне проблемы языка и познания как средств для субъективного поиска истины, понимания. Хайдеггер и психоанализ предлагают нам совершенно другие точки зрения на исследование этого вопроса. Психоанализ рассматривает непонимание как перманентное состояние человека. Разрыв причинно-следственных связей, осуществляемый психическими процессами, может сменяться моментами понимания при распутывании узлов бессознательного, но Оно представляет собой настолько обширный и довлеющий над Я пласт, что полное понимание бессознательного остается невозможным. Для Хайдеггера понимание и непонимание содержатся не в субъекте, а в самом бытии. Одно состояние сменяет другое, образовывая при этом Dasein. И понимание, и непонимание в вот-бытии становятся не следствием познавательной способности разума, а результатом чувственного переживания. Земля, непонимание, становится для Хайдеггером тем, из чего рождается мир, понимание, и куда он скрывается обратно. И для психоанализа, и для Хайдеггера бытие человека сконцентрировано вокруг аффектов и переживаний, что дает нам возможность отделить такое понимание от понимания герменевтического. Для четкого разделения этих позиций мы обозначим неинтеллигибельное понимание как (не)понимание по отношению к герменевтическим теориям.

## 1.2 Конец эпохи знака

В связи с такими факторами, определяющими западную метафизику, как традиция толкования, господство картезианства в Новом времени и актуализация герменевтики в двадцатом веке, сложно представить, что понимать мир можно не только с помощью познания и смыслообразующих практик. Эта проблема волнует французского философа постмодерниста Жака Деррида. Основные положения его мысли можно обнаружить в работе «О Граммотологии». В ней философ отталкивается от идеи преобладающего в западной философии логоцентризма. Для Деррида это понятие облачено в форму этноцентризма, фоноцентризма или фаллоцентризма. Все эти понятия имеют одну общую черту – господство смысла, намеченный центр, вокруг которого происходит иерархичное собирание. Основными примерами логоцентризма выступают речь и язык, единство означаемого и означающего, которое обеспечивает закостенелость и утвердительный характер знакового поля. Деррида характеризует логос как наличие, то есть то, что подразумевает полноту, тождественность самому себе. Он сравнивает разум с божественным промыслом. Религия для уверовавших становится системой наличности, полноты, которая не имеет погрешностей. Так и разум, производя понятия, делает их точными, встраивает их в единую целостную систему: «Бесконечный божественный разум есть другое имя логоса как самоналичия»[[24]](#footnote-24). Пространство языка для Деррида – это нечто устойчивое и непоколебимое, полноценное и упорядочивающее. Сознание выступает в роли Бога и каждый раз запускает, обращаясь к знаковой системе, космогонические процессы, которые делают идеальное, самотождественное существование возможным посредством понимания. Устная речь, голос в этом контексте становятся для человека особым типом означающего, произнесение которого возбуждает субъекта.[[25]](#footnote-25) То есть даже в случае некоторой игры с самим собой, своим голосом, подтверждается система, логос в ее пространственной, но без внешних заимствований, форме.

Деррида описывает основную проблему метафизики (пространство философии, где господствует логоцентризм) как инфляцию знака[[26]](#footnote-26). Речь идет о постоянном усложнении системы, где друг на друга с целью найти истину в логосе накладываются все больше и больше значений. О похожей ситуации пишет Ч. Моррис в своем труде «Основания теории знаков»: «<…> употребленным знакам придаются характеристики утверждений, имеющих синтактическое и семантическое измерения, так что они кажутся логически доказанными и эмпирически подтвержденными, хотя в действительности ни того, ни другого нет»[[27]](#footnote-27). Моррис называет это злоупотреблением знаков. Язык нас уводит все дальше от понятия истины, лишь заменяя ее в бесконечной игре по достраиванию знаковых блоков.

Такое беспокойство, связанное с господством логоса, начинает охватывать большое количество философов во второй половине двадцатого века. Альтернативную, отличную от логоцентрического понимания возможность взаимодействия с миром предлагает ныне живущий немецко-американский философ Ханс Ульрих Гумбрехт. Он ставит перед собой задачу создания нетолковательных категорий, которые как раз и являются (не)пониманием в контексте этой работы. Философ не призывает полностью отказаться от смыслового уровня, но относиться к нему как к элементарной интеллектуальной практике, помимо которой существуют и другие возможности более сложных отношений с миром.

Сам Гадамер, идеолог герменевтики, приводит в статье «Язык и понимание» пример ситуации, когда пониманию что-то начинает препятствовать. Философ говорит о «немотствующем удивлении» или «немой очарованности»[[28]](#footnote-28). Эти два явления лишают нас дара речи в силу несоразмерности увиденного тому, что мы могли бы ожидать – ожидать в смысле антиципативной функции языка (язык заранее предвосхищает толкование мира). Слов оказывается недостаточно для того, чтобы справиться с этой несоразмерностью. Происходит прерывание речи и языка. Однако Гадамер сразу же ссылается на то, что любое непонимание– это уже предпосылка к понимаю, побуждение в желании понять. Греки называли препятствие в понимании atopon, что значит «лишенное места», то есть то, что выходит за рамки наших – по большей части, языковых – ожиданий. За atopon возможно следует и «напряженное усилие воли к пониманию», но между моментом озадаченности и дальнейшим пониманием явно образуется небольшой временной люфт, в котором понимание приостанавливается. Гадамер приводит еще один схожий момент прерывания, но уже в другой статье, говорящей о пограничных ситуациях[[29]](#footnote-29). Это выражение принадлежит другому немецкому философу Карлу Ясперсу. Пограничные ситуации наступают тогда, когда знание наталкивается на собственные границы. Благодаря этому, человек обнаруживает внутри себя содержания, которые всегда скрыты в процессе чистого функционального применения языка, нацеленного на овладение миром[[30]](#footnote-30). Философ называет эти моменты обнаружением экзистенции, высвечиванием. Обе вышеназванные ситуации прерывания обычного языкового функционирования дают нам возможность выхода (пусть и кратковременного) из символической виртуальной системы в материальный хаос, где рождается неязыковое переживание, которое Гумбрехт назвал эффектом присутствия.

В качестве своих единомышленников Гумберхт выделяет ряд философов, которые на его взгляд были близки к занимавшей его проблематике субстанционального присутствия. Это Жан-Люк Нанси, Карл Хайнц Борер, Джанни Ваттимо, Джордж Стайнер, Мартин Зеель. Самым главным ориентиром для Гумбрехта становится Мартин Хайдеггер. Идея Dasein, в связи с некоторыми положениями концепта Хайдеггера, оказывается крайне важной для эффекта присутствия. Человеческое существование в вот-бытии не противопоставляется материальному миру, но является его частью. Хайдеггер определяет Бытие не как статичное место истины, но как нечто совершающееся. Помимо двух полюсов свершения истины в Dasein, раскрытие и сокрытие, о которых шла речь выше, Гумбрехт усматривает еще третий. Приближение и удаление в движении Бытия Хайдеггер называет Physis, то, что в его терминологии является «землей». Для того, чтобы «земля» проявилась, необходимо создание «мира», которое философ называет Idea.[[31]](#footnote-31) Для Хайдеггера это момент предъявления взгляду, предъявления переднего плана субстанции, ее поверхности, «вид как предложение взглянуть».[[32]](#footnote-32) Можно сделать вывод, что Бытие становится Бытием только вне семантического поля, вне культуры. При этом переживание Бытия возможно только при его предъявлении, а предъявление есть предложение к его осмыслению, интерпретации. Как только Бытие пересекает эту границу, оно ускользает. Именно поэтому свершение Dasein представляет собой балансирование между полем присутствия и полем значения. Хайдеггер также вводит понятие покоя, которое выполняет важную функцию в раскрытии Бытия. Dasein – это не просто Бытие, это стояние в нем человека, который находится в постоянном контакте с материальным миром. Интенция к раскрытию Бытия исходит от самого Бытия, а не от Dasein. Покой оказывается в этой системе способностью не противиться этому импульсу и отказом от толкования мира[[33]](#footnote-33). Посредством такого проговаривания идей Хайдеггера, Гумбрехт соотносит две категории – Бытие и присутствие. Хайдеггер видит схожесть в основополагающих элементах обоих концептов: они работают с пространством, субстанцией и движением, не позволяя мыслить истину как нечто стабильное и статичное.

Также для Гумбрехта в концепции Хайдеггера важным моментом становится привилегированность художественного произведения в вопросе свершения истины. Эта позиция помогает Гумбрехту сместить онтологический акцент в сторону эстетики, рассмотрения категорий эстетического. В этой перспективе философ указывает на ряд характеристик, отвечающих переживанию присутствия. Во-первых, это «моменты интенсивности», которые представляют собой высшую степень мобилизации человеческих способностей[[34]](#footnote-34). Здесь мы имеем дело не столько с тем, что может являться причиной переживания, сколько с описанием самого процесса. Для Гумбрехта присутствие – это что-то сконцентрированное и собранное, сравнимое с ощущением сакральной полноты и целостности в моменты проявления божественного, эпифании. «Моменты интенсивности» – это пик человеческих способностей. Они находят свой выход в эстетическом переживании, основой которому служит материальность происходящего. Эти эпизоды не связаны с познанием, так как оно в системе Гумбрехта является более простым контактом с миром – виртуальным, в отличие от субстанционального. Кроме того, философ использует идею «островного» положения, которая принадлежит Михаилу Бахтину. Смысл «островного» положения заключается в том, чтобы быть иным по отношению к этической обыденности. Тем самым Гумбрехт разделяет поле эстетики и этики. Последняя, по его мнению, является разрушающим для интенсивности механизмом, поскольку этический мир – это мир повседневности, в нем наши способности находятся в обычном, не мобилизованном состоянии. Если произведение искусства подводится под этические нормы, происходит нормализация и размытие интенсивности ­– эстетическое, таким образом, переживание теряет свою силу. Мы полагаем, что это можно сравнить с тем, что Кант называл свободной и привходящей красотой. Переживание свободной красоты построено на философской системе, в которой эстетический опыт хоть и претендует на всеобщность, является, тем не менее, субъективным и основанном на отказе от цели предмета, от его применения в пользу его формы. Привходящая красота, в свою очередь, возникает на основе ангажированности культурно-исторических процессов и соответствия идеалам красоты, унифицирующим это понятие и эстетическую сферу в целом[[35]](#footnote-35). Второй случай для Гумбрехта является тем, что он называет размыванием интенсификации.

Гумбрехт использует понятие покоя так, как им оперирует Хайдеггер в контексте фундаментальной онтологии, то есть для описания специфического настроения, предшествующего и готовящего нас к эстетическому переживанию. Эффект присутствия и Dasein предполагают состояние покоя и открытости для нахождения контакта с материальным миром. Кроме того, Гумбрехт уточняет это настроение и называет его чувством «затерянности в сосредоточенной интенсивности»[[36]](#footnote-36). Затерянность объясняется уходом от мира повседневности (под повседневностью мы имеем в виду реализацию человеческих возможностей на среднем уровне, не на максимуме, как это бывает в переживании присутствия), «островным» положением, и, возможно, полным отказом от какой-либо опоры, предвзятости. Теряя историко-культурный и смысловой контекст, мы готовим себя к эстетическому переживанию присутствия. Сосредоточенность коррелирует с состоянием покоя, которое способствует концентрации.

Учитывая современную ситуацию привилегированности герменевтического понимания и картезианской картины мира, ощущение чистого присутствия представляется философу почти невозможным. Для Гумбрехта эстетическое переживание строится на колебании и конфликте эффектов присутствия и значения. Объединение этих двух полюсов в стабильную систему оказывается неосуществимым в силу отсутствия в ней движения, необходимого для эстетического опыта. Из этого конфликта Гумбрехт выводит характеристику для переживания присутствия – «провокативная неустойчивости и неуспокоенность»[[37]](#footnote-37), что означает, что за состоянием предварительного покоя следует попеременное и противоречивое колебание между ощущениями и значением.

Ж. Л. Нанси и К.Х. Борер являются единомышелнниками для Губмрехта в контексте того, что последний называет «экстремальной темпоральности». Экстремальная темпоральность – это такое свойство моментов присутствия, как ускользание, их невозможность стать постоянной ситуацией. По Нанси, присутствие есть рождение, «самоотменяющееся и самовосстановливающееся становление».[[38]](#footnote-38) Это похоже на упомянутое мерцание между раскрытием и скрытием Бытия у Хайдеггера. Борер выдвигает концепт «эстетической негативности», которая заключается во внезапности появления и исчезновения переживания. Для Гумбехта эта «экстремальная темпоральность» является свойством эпифании, которой он уделяет центральное место в структуре эстетического опыта. Эпифания – это появление присутствия, предъявление сбустанции, событие, темпоральность которого измеряется в неконтролируемом моменте без возможности удержания. Проявление материи способствует возникновению тел и заниманию этими телами пространства. В этом заключается насильственный элемент эпифании, о котором пишет Гумбрехт. Хайдеггер определяет процесс самораскрытия мира как восходящее властвование[[39]](#footnote-39), при котором становится возможным пребывание в мире во всей его материальности. Так и Гумбрехт называет причиной насилия власть, выступающую как потенциал возникновения, сосуществования тел в пространстве и борьбы за блокирование последнего.

Эффекты присутствия являются возможностью «предохранить нас от полной утраты чувства или же памяти о физическом аспекте нашей жизни»[[40]](#footnote-40). Благодаря эстетизации категории присутствия, Гумбрехт, как и Хайдеггер, указывает на искусство как на область, наиболее подверженную моментам самораскрытия мира и переживанию субстанции. В труде «Производство присутствия» Гумбрехт проецирует свой концепт, в основном, на литературные произведения, указывая на их внутренний «объем», важность артикуляции как занимания пространства, их материалистическую сущность – бумага, чернила. Эстетическая категория присутствия остается практически не затронутой в контексте ее практического применения к искусству, в связи с чем в продолжение этой работы мы предпримем попытку совместить эстетическую теорию Гумбрехта с таким видом искусства, как кинематограф.

# ГЛАВА 2. Производство присутствия в кинематографе

## 2.1 От глубины к теории поверхности

Основой для культуры присутствия является, в первую очередь, проявление материальности мира и отказ от ее толкования. При рассмотрении умозрительных философских идей, основывающихся на поиске значения, Делез в своем труде «Логика смысла» выделяет образ философа, который не пытается истолковывать окружающий мир, но понимает его как поверхность и событие. К первому типу он относит платонистов. Для них сущностью вещей являются идеи, эйдосы. Идеализм Платона уводит человека от материального мира куда-то ввысь. Так, вспомнив миф Платона о пещере, мы можем утверждать, что, с точки зрения Платона, рассматривая стену пещеры с проецируемыми тенями, человек должен развернуться и пойти к реальному миру, к свету[[41]](#footnote-41). «Платоновское вознесение», как Делез называет механизм концепции Платона, обладает умопостигаемой природой и уводит нас на небеса, в то время как в реальности мы не можем оторваться от земли, и использование идей становится лишь отвлечением от чего-то реального, заключенного в материальности Бытия.

Досократики, второй тип философов, напротив, стремятся углубиться в пещеру в поисках смысла. Они помещают мысль в глубину[[42]](#footnote-42). Как высота, так и низвержение оказываются недостаточными для контакта с материальным миром.

Стоики и киники представляют собой третий образ философ, появившийся в результате критики двух предыдущих: «Теперь люди не ждут спасения из глубин земли, не ждут они его и с небес или от Идеи, они ожидают его от события».[[43]](#footnote-43) В данном случае событие является чем-то неконтролируемым. Интенция к его возникновению теперь исходит не от человека, а от самого мира. Поверхность для Делеза становится соединением лицевой стороны и изнанки, чем-то автономным. Приводя в пример трагедию Сенеки, Делез описывает персонажей, представляющих собой абсолютное зло, антропофагические трапезы, инцест. Он связывает эту грань содержания текстов Сенеки с открытием стоиков, которое заключается в том, что страсти больше не воспринимаются как мысли – теперь они являются телами, пронизывающими другие тела. Поверхности взаимодействуют друг с другом в извращенных для культуры значения, но единственно возможных для культуры присутствия, практиках – через поедание и проникновение, о которых также писал Гумбрехт. Поверхность, за которой нет ничего кроме бурлящих безымянных смесей, сменяет высоту и глубину.

Ален Роб-Грийе – писатель, для которого поверхность является важным методологическим инструментом его произведений. Идеолог «нового романа» использует в своем творчестве прием, который называется шошизм. Это навязчивое и подробное описание неодушевленных предметов. Важно, что при этом вещи даны сами по себе, вне связи друг с другом внутри произведения и вне связи с культурно-символическим полем. Роб-Грийе делает все возможное, чтобы между предметом описания и читателем сохранялась определенная дистанция. Писатель оберегает вещи от придания им значения, смысла. Именно на такой дистанции читатель путешествует по материальной поверхности описанных явлений: «Взгляд довольствуется тем, что снимает с них мерки»[[44]](#footnote-44). В статье «Один из путей для будущего романа» автор называет такие предметы фрагментами необработанной действительности.[[45]](#footnote-45) Сравнивая исходный роман и новый, Роб-Грийе указывает, что в первом случае вещи и жесты полностью исчезают, остаются лишь их голые значения: пустой стул – отсутствие или ожидание, рука на чужом плече – сочувствие[[46]](#footnote-46). Автор развернуто пишет про присутствие как истинную форму реальности. По его мнению, поверхность не является маскировкой смысла – она и есть реальный мир: «Ограничиться описанием означает, конечно, отвергнуть все иные подходы к предмету: сочувствие — как нереалистичное, трагедию — как отчуждающую, понимание — как принадлежащее исключительно к области науки».[[47]](#footnote-47) Для Роб-Грийе шошизм становится формой протеста против классического романа, построенного на олицетворениях, метафорах, где чувственный мир героев хоть и является важным элемент, но утопает в значениях. То, что оказывается для автора действительным чувственным миром – это не витание в облаках или придумывание смысла, но производство реального присутствия. Писатель часто использует разного рода реальности: сны, мечты, предположения, галлюцинации – все они являются не эфемерным означаемым метафор, они конкретны в своем существовании и присутствии.

В 60-х годах Роб-Грийе начинает заниматься съемками кино. Он подходит к этому процессу все с тем же рвением к поверхности и поиску реальности мира в его вещности. Вероятно, кинематограф для Роб-Грийе становится лучшим медиумом для воплощения его идей, а также для производства присутствия. Насколько же велик потенциал киноискусства в вопросе возникновения и содержания в нем материального присутствия? Проводя параллель между специфическими чертами эстетического переживания, выведенными Гумбрехтом, и свойствами, присущими кинематографу, мы можем обнаружить ряд соответствий. Сьюзен Сонтаг, например, считает, что кинематографу удается избегать добавления смысла как самому живому и волнующему виду искусства[[48]](#footnote-48). Действительно, возможность развития и движения чувств в длительности во время кинопросмотра является уникальной особенностью кинематографа в сравнении с другими искусствами. Основная характеристика кинофильма – это его темпоральность. Фильм по определению и своей форме не может длиться вечно. В контексте философии Гумбрехта этот момент соответствует событийности и эпифании. Кино появляется и насильно занимает все пространство восприятия человека, поглощенного происходящим на экране (особенно, если мы говорим о просмотре в кинозалах). Человек оказывается в специфическом состоянии покоя, подготавливающего его ко встрече с тем, что не является частью привычной жизни зрителя. Очевидно, что зачастую люди ходят в кинотеатры именно для того, чтобы отвлечься от повседневности. В этом заключается «островное положение» кинематографа: кино представляет собой концентрат жизни с проматыванием скучных моментов. Однако эта интенсификация жизни может быть как сконцентрированной культурой значения, так и сконцентрированной культурой присутствия, так как строение фильма может соответствовать, например, классическому роману, где нам будут показаны предметы, которые благодаря свойству фотогении обрастут значениями и, тем самым, подтвердят однозначное понимание фильма для зрителя (возможно у каждого понимание будет свое, но оно будет претендовать на герменевтическую истину). Сводя творчество к его содержанию, зритель упрощает его, делает удобным.

Итак, мы выяснили, что кинематограф является подходящим медиумом для возникновения присутствия, а также для его возможного эстетического переживания. По мнению Сонтаг, избежать интерпретации в акте творения можно, «создавая вещи, лицо которых настолько чисто и цельно, которые настолько захватывают своим напором и прямотой обращения»[[49]](#footnote-49). После этого она делает заключение о привилегированности кинематографа в этом вопросе. Присутствие является особенностью не столько кино, сколько конкретных фильмов, направленных на материальность, поверхность и субстанциональность. Такими фильмами и являются киноработы Алена Роб-Грийе. На их примере в заключительной главе мы продемонстрируем возможность оперирования культурой присутствия и ее эффектами в кино.

## 2.2 Категории присутствия на экране

«Вы жонглируете идеями, но не касаетесь живой материи,

словно вам еще нет в этом мире»

Мистер Дутчман из фильма А. Роб-Грийе «Эдем и после»

Ощущение присутствия в контексте кинематографа, на наш взгляд, располагается между просмотром фильма и началом истолкования. В момент, когда мысли еще не облечены в слово, возникает некое чувство – затуманенное объемно. Зритель при просмотре использует семиотический режим восприятия, пытаясь прийти к герменевтическому пониманию, однако многие моменты оказываются оторванными друг от друга. Для того, чтобы соединить их в одно целостное понимание фильма требуется дополнительное действие. Если это усилие к нахождению смысла не сделано, остается не собранная в единое восприятие множественность, объединенная, тем не менее, эфемерной целостностью, которая и является чувством. Оно не замыкается на одном конечном понимании, но бесконечно движется от части к части, в отличие от герменевтического застывшего понимания.

Гумбрехт предлагает типологию культуры присутствия, где выделяет десять пунктов, противопоставляя их культуре значения. С одной стороны, Роб-Грийе является отличным примером применения эстетической категории присутствия в кинематографе. С другой стороны, эффект присутствия – это методологический ход, благодаря которому становится возможным анализ киноработ режиссера.

Фильмы Алена Роб-Грийе во многом психоаналитичны и оперируют, на наш взгляд, последствиями процесса вытеснения (замещения, переносы, фиктивные воспоминания, о чем было написано ранее), которые как и расщепленнность субъекта, где бессознательное управляет психическими процессами, являются причиной (не)понимания. Киноработы Роб-Грийе кажутся пропастью между представлением и аффектом, не поддающимся соединению. В бесконечном скольжении по поверхности персонажи не могут остановиться на понимании, для них есть только перманентное состояние (не)понимания, которое раскрывается в движении и с помощью аффекта.

Первый и основной критерий присутствия, который выделяет Гумбрехт – это телесность в противоположность духу и сознанию со стороны культуры значения. Пользуясь путаной логикой построения фильмов Роб-Грийе, мы начнем свой тематический анализ с последнего фильма режиссера – «Вам звонит Градива». По сравнению с монументальностью персонажей других фильмов Роб-Грийе, поведение актрисы, которая играет Градиву, выглядит нелепо и чересчур человечно, например когда она бегает по лабиринту старого города. Возможно, этой живостью режиссер пытается разрушить границу между разными мирами, и нимфа из сна или видения оказывается для него более живой, чем реальные люди. Однако остальные актеры этой картины также слишком «стараются» играть. Эта особенность актерской игры приближает фильм к нарративности и ясности, что, естественно, не совсем соответствует критериям присутствия. Фильм «Вам звонит Градива»[[50]](#footnote-50) как бы подытоживает творчество режиссера, во многом его поясняет через разговоры персонажей, которые рассуждают о сне, психоанализе и двойнике реальности. Моменты смены реальностей также приобретают объяснение – сны, зелье, галлюцинации, в отличие от более ранних картин, где эта смена происходит без предупреждения и объяснения. Роб-Грийе помещает в тела своих героев дух, сознание, личность, в то время как в других своих фильмах он обычно это все вынимает и представляет социальные взаимоотношения как нечто фальшивое и схематичное. Эмриона в «Градиве» признается, что играет в сновидениях Джона, но в основной реальности, которая становится так отчетливо видна благодаря актерской игре и пояснениям, она не играет.

В фильме «Эдем и после»[[51]](#footnote-51) персонажи практически сразу говорят о том, что они играют в современную молодежь, основываясь в своих представлениях на характеристиках из газет. В этой картине мы часто сталкиваемся с разрушением четвертой стены, например когда Жан-Пьер предупреждает о том, что сейчас будет сцена с ядом. Этот же персонаж на протяжении фильма часто произносит фразы, не относящиеся к нарративному пониманию, но объясняющие киномир Роб-Грийе: «Во мне нет чувств кроме тех, в ощущение которых я играю». Для режиссера остро стоит вопрос о возможности реального переживания, ведь человек всегда находится в состоянии игры. В этом же фильме появляются постановочные кадры, снятые в белом пространстве, студии. Сначала одна голая девушка стоит на коленях среди дверей машин и деталей, вынутых из каких-то индустриальных механизмов. В другой сцене девушка спускается с красной лестницы к металлическому заржавевшему плугу. Потом в этом белом пространстве появляются и пленницы в клетках с завязанными глазами. Нам бы не хотелось интерпретировать смысл для каждой из этих сцен, потому что, на наш взгляд, они являются видоизмененным повторением и аффективными метонимиями того, что происходит на протяжении всего фильма. Сами киноработы режиссера, в свою очередь, оказываются постоянным повторением, организованном по принципу подобия о чем будет идти речь в дальнейших главах работы.

Сцены, снятые в белом пространстве, разрушение четвертой стены еще раз подчеркивают своей формой театральность и условность происходящего. Фотографы-вуайеры, так часто появляющиеся на несколько секунд в фильмах Роб-Грийе, также привлекают внимание зрителя к постановочности социального поведения. Этот эффект усиливает тот факт, что фотографии можно наделить разными смыслами, содержаниями, но на них ничего нет, кроме поверхности тел и вещей, изображенных на них. Изменяя фразу Шекспировского Гамлета, Жан-Пьер продолжает: «Не быть или играть?». Такая постановка вопроса еще более тотальна и радикальна в отношении возможности существовать, чувствовать и не играть. Ответом для режиссера становится материальная составляющая его работ. Герменевтическое, языковое понимание Роб-Грией связывает нас с режимом постоянной социальной игры, где не так много чего-то истинного. Телесные взаимодействия, контакты с материей, соединение субстанций – вот, что для режиссера становится пространством реальных ощущений.

В фильме «Человек, который лжет»[[52]](#footnote-52) ощущение бездуховности возникает в сцене ритуала, казни служанки. Девушки почти неподвижны, их жесты театральны, они выглядят как скульптуры. Неважно, что они говорят или что выражают их безэмоциональные лица, важна тайна движений их тел. Так и в другой сцене, когда аптекарша пытается что-то показать военным, на экране возникают стоп-кадры, пантомима. В этом же фильме Борис описывает себя как «анонимного для всех, никем не узнанного». Тело Бориса в бесконечном перебирании культурных ролей (сознание Бориса, сознание украинца, сознание Жана, мужчина с бородой, образы, о которых он рассказывает трем девушкам) в конечном итоге теряет какое-либо культурное определение, поэтому он и анонимен, поэтому он и неузнаваем. Не исключено, что он вообще мертв, ведь смерть тоже является отказом от культурного определения, после которого остается только тело. Фильм начинается со смерти (титры с фамилией Роб-Грийе появляются в момент смерти героя), смертью и заканчивается. Герой, впрочем, воскрешается из раза в раз – и не магическими обрядами, а переплетением различных реальностей.

Когда в «Вам звонит Градива» главный персонаж общается в кафе с Кладирой, последняя выглядит как картина – сзади нее красная парадная занавеска, а бретелька платья художественно спущена. Режиссер устраняет человечность в пользу искусственности и телесности.

«В прошлом году в Мариенбаде»[[53]](#footnote-53) не является режиссерской работой Роб-Грийе, но он выступает в этом фильме как сценарист. Ален Рене, на наш взгляд, прекрасно срежиссировал этот фильм, не отклоняясь ни от сюжетных, ни от визуальных кодов Роб-Грийе. Более того он добавил свое прочтение стиля режиссера. Например, он зацикливает момент, когда героиня садится на кровать, использует полумрак, тени, обрисовывая контуры героев. В режиссерских работах Роб-Грийе не используются подобные приемы – зацикленность растянута на весь фильм, а не на один момент, а тени для придачи таинственности и призрачности ему попросту ни к чему, потому что он показывает мистичность истории через ничем не сокрытые аффективные образы. Однако при этом стиль ене кажется органичным и созвучным Роб-Грийе.

В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» второстепенные герои часто находятся в статичном положении. Они приобретают статус антуража, сравнимого с богатым убранством, которое из раза в раз описывает главный герой. Они не люди, но тела, занимающие пространство, обеспечивающие движение событий внутри фильма посредством своей статики, образующие пространство для скольжения.

Продолжая свою типологию, Гумбрехт пишет о вещи, представляющей собой соединение субстанции и формы (за идеал он берет идею Аристотеля). Этот критерий противопоставлен знаку, как однобокому виртуальному отношению с миром и уходу от материальности. «Человек, который лжет» – фильм, который выявляет восприятие зрителя, построенное на присутствии, материи и телесности как единственно возможных для (не)понимания медиумах. Язык, человеческие отношения, герменевтический мир, завязанный на понимании, оказываются недоступными ни в игре актеров, ни в нарративе самого фильма. Кинокартину можно только прочувствовать, мы никогда не узнаем, что уонкретно произошло с Жаном Робено, но зрителю того и не надо. Фильм оставляет его в подвешенном состоянии (не)понимания и невозможности адекватно его артикулировать. Настоящая история в конце фильма, не вызывающая однозначного доверия, рассказывается с помощью слов в двух предложениях. На контрасте со всем фильмом, который рождает материальное присутствие истории, эти два поясняющие сюжет предложения смотрятся мелко и бессмысленно.

В фильмах режиссера присутствует обманчивость слова, несовпадение того, что говорят и того, что показывают. Материя дает знать о происходящем намного лучше, чем слово. Это кажется аналогичным тому, что Гумбрехт называет событиями самораскрытия мира, когда интенция исходит не от человека посредством толкования, но от самого Бытия. Герой фильма «В прошлом году в Мариенбаде» рассказывает, что его возлюбленная стояла в саду в окружении людей, но в кадре она ходит по саду одна с туфлей в руке. Интересно, что только потом, из более поздней речи персонажа, мы узнаем о том, что героиня сломала каблук и шла по саду с туфлей в руке. Визуальный ряд раскрывается в своей истинности, в отличие от языка. В случае с «Человек который лжет» мы замечаем ряд несоответствий в историях Жана, что заставляет нас задуматься о верификации рассказанных Борисом событий, а также предугадать, что возникновение новых историй продолжится в связи с нестыковками прошлых. Визуальный ряд предъявляет зрителю Бытие. Мир героя, мир фильма сам раскрывается на наших глазах, предъявляет себя в противовес языковому истолкованию. Если закадровый голос говорит, что бар или гостиная пусты, то на экране они обязательно будут полны людьми. Возможно не реальными людьми, но призраками воспоминаний и фантазий, которые делают возможным более сконцентрированное аффективное присутствие в моменте смешения для героя всех реальностей.

Похожие несовпадения можно обнаружить, когда Борис из фильма «Человек, который лжет» рассказывает, как относит раненого Жана в хлев. На экране мы видим, что как только первый уходит, второй перестает изображать боль, убирает руку от раны. В варианте истории с пещерой Борис говорит, что Жан упал, хотя на видеоряде мы видим, что Борис его толкнул. Во всех этих несоответствиях сквозит тема заговора. О заговоре писал Делез, рассуждая о кризисе образа-действия. Для него заговор во многом проявляется в «механической репродукции образов и звуков»[[54]](#footnote-54). В фильме «Человек, который лжет» присутствует большое количество портретов, в том числе и портретов Жана, которые становятся дополнительным инструментом для возникновения и воспроизведения новых историй смерти или пропажи Жана. Более того, одна из фотографий Жана превращается для главного героя в своего рода реальность, где частично возникает история с аптекой.

Для Делеза заговор осуществляется в моменте дублирования реальности – масс-медиа, фотографии, видео, радио. Посредством удваивания реальности перечисленными медиа, происходит упрочнение идей, положений – клише, которые нужны для заговора с целью организации Власти[[55]](#footnote-55). В данном случае медиум – это картины, а Власть представляет собой ту силу, которая заставляет главного героя производить все новые нарративы, собранные из осколков друг друга, о своей смерти, исчезновении и др. Если верить финалу «Человек, который лжет», то Борис, главный герой и есть Жан, и все, что происходит на экране – это его возвращение домой после войны. В этой перспективе тайная Власть, о которой пишет Делез, становится бесконечным воспроизведением травматического опыта главного героя. Эта Власть является чуть ли не главным двигателем картины, и строится она на материальных и пространственных обломках реальной истории, которую мы так и не можем понять в герменевтическом смысле, но можем прочувствовать ее присутствие.

В кинокартине «В прошлом году в Мариенбаде» также присутствуют вещи-медиумы, служащие проводниками для тайной Власти. Кроме всевозможных галлюцинаторных и онирических реальностей, место действия дублируется в театральной постановке, которой начинается и заканчивается фильм, рекурсивными рисунками на стенах здания, а также схематичными зарисовками сада Мариенбада и Фредериксбурга. Это еще раз демонстрирует значимость этого пространства, которое и так выделяется в фильме посредством речи, визуальных ходов и истории. Кроме того, ближе к концу кинокартины появляется фотография главной героини, сделанная в месте, где в прошлом году произошло главное событие фильма. Фотография не помогает вспомнить конкретное место, не помогает понять, что было на самом деле, но еще сильнее запутывает зрителя и усиливает его переживания, смутные воспоминания, не предоставляя возможности добиться предельной точности. Далее у этого снимка появляется множество дубликатов, из которых героиня делает раскладку для игры «кто возьмет последнюю карту», в которую так часто играют на протяжении фильма. Медиумы множатся, присутствие становится интенсивнее. Теперь эти воспоминания, добытые из фотографии, сливаются еще и с моментами карточных игр, в которых всегда присутствует определенная доля напряжения: главный герой всегда проигрывает, несмотря на кажущуюся возможность победить. Он не может прорваться к победе, он не может прорваться к конкретной правде – что именно и где произошло в прошлом году с ним и этой девушкой. Остается только напряженная тайна, переживаемая посредством эффекта присутствия, переходящего из кадра в кадр.

Движение фильма «Вам звонит Градива» начинается со столкновения Джона с новой культурой, которая близка ему из-за его научного интереса к Делакруа. Герой окунается в мир страсти, пыток и насилия, время от времени представляя себя героем своего исследования. Заговором в этом фильме является Власть, которая подталкивает героя почувствовать свой потенциал убийцы, потенциал насилия как вожделения. Сначала Джон знакомится со слепым бродягой, который оказывается зрячим, но это видит только зритель. Слепой появляется еще в более поздних сценах за рулем автомобиля. Джон не видит, кто ведет, а во время первой встречи, когда они ехали со слепцом в этой же машине, последний был на пассажирском сидении рядом с Джоном. Этот слепой мужчина во второй части фильма откуда-то знает о том, куда направляется Джон и как его зовут. Он как бы является помощником, проводником к осознанию страсти к насилию у Джона. В первый раз он везет его к коллекционеру, в отеле у которого Джон оказывается в крови с кинжалом напротив трупа Градивы. Убийство не показано, но откуда-то появляются вспышки, а потом и сама фотография в столе у Джона. В дальнейшем комиссар полиции является к герою, подозревая того в убийстве, но быстро растворяется в смене реальностей. Потенциальное убийство остается безнаказанным. По причине такого рода вседозволенности герой сначала пытается прирезать свою служанку, привязывает ее к кровати, идет в садистский эротический театр и в итоге все таки убивает Градиву. Служанка кончает с собой из-за ревности Джона к Градиве, но можно сказать, что Джон убил и ее, так как явился причиной ее смерти.

Кроме того, в фильме происходит интересный в контексте идеи о заговоре момент: Эмриона (она же Градива) говорит герою в кафе о том, что она актриса сновидений и что сны строго контролируются полицией. Секс с несовершеннолетними во сне запрещен, а вот убийства разрешены. Можно предположить, что возможность совершения убийства во снах – это еще один шаг, который подталкивает героя к раскрытию своего потенциала. Под полицией мы можем понимать не только государственный орган по охране общественного порядка, но и определенную цензуру сознания. Так и все движение фильма можно понимать не как внешнюю Власть, но Власть внутреннюю, исходящую от самого героя. Также большое количество эротических набросков Делакруа становятся вещами-медиумами для высвобождения и реализации эротического насилия для героя, провоцируют его.

Поскольку для Гумбрехта насильственный элемент эстетического переживания является следствием власти, можно попробовать ответить на вопрос, что столь завораживает и привлекает в эстетизации насилия. Мы не говорим о мотиве эротических пыток, безусловно являющихся важным элементом работ Роб-Грийе и очередным триггером телесного аспекта для культуры присутствия. В первую очередь, нам интересна в этом контексте власть, которая порождает само движение в фильме посредством реализации насилия как уплотнения всего происходящего. Именно эта сила и интенсивность, на наш взгляд, является причиной завороженности в эстетизации насилия. Насилие для культуры присутствия – это занятость и блокирование пространства телами. Данный критерий наглядно демонстрируется в фильме «В прошлом году в Мариенбаде». Одно большое тело, заполоняющее собой пространства кадра, – это место действия картины, а именно французский отель. Фильм начинается с медленно движущихся кадров в интерьерах этого здания. Параллельно закадровый голос описывает показанное – плотные ковры, черные зеркала, коридоры, гостиные, перегруженные убранством, жемчуга, лепнина, анфилады. Эти кадры гипнотизируют и затягивают внутрь пространства, сжимающегося от количества убранств. Место выглядит очень давящим и тяжелым. Создается впечатление погружения в воду, в которой начинаешь слышать свое сердцебиение, в которой движение происходит не по земным законам и которая, в итоге, выталкивает тебя наружу. Можно сказать, что, окунаясь в это кинокартину, зритель оказывается в завораживающем и таинственном подводном мире. Фильм представляет собой задержку дыхания, где за отведенное количество времени нужно выполнить напряженное погружение в глубины, а вместе с ним и зависание, парение между жизнью и смертью, где не действует закон гравитации. Описание интерьера и его визуальное предъявление занимают внушительную часть фильма. Такое использование насилия обуславливает закрытый характер работ Роб-Грийе, в которых все сжимается во что-то локальное со всей интенсивностью происходящего.

В картине «Эдем и после» уплотнение пространства происходит в кафе «Эдем», месте невероятной красоты, оформленном по мотивам картин Пита Мондриана. Стены этого места сделаны из вставок цветных блоков, стекла, зеркал, жалюзи, черных вырезанных силуэтов людей и кусков фотографий. Пространство кафе в фильме занятоя людьми, которые появляются в стеклянных вставках, раздвоенными в зеркале, или просто сидят за столами. Все вместе образует плотный массив, где перемешивается как визуальная часть, так и воображаемые миры героев. Насилие в понимании Губмрехта находит свое воплощение и в параллельной речи персонажей. Например, когда господин Дутчман рассказывает об Африке, его речь накладывается на его же речь, но другую, о том же.

Следующими важными критериями культуры присутствия для Гумберхта являются пространство и повторения. Философ предлагает «мыслить событийность как нечто отдельное от инновации и неожиданности». Несмотря на цикличность и неизменяемость, ставших для философа главными критериями соблюдения ритмов материального Космоса, существует момент разрыва континуальности, где появляется эстетическое переживание без удивления и инновации. Мы объединяем два критерия, так как для киноработ Роб-Грийе повторения и пространство являются основными методами построения фильма. В кинокартине «Человек, который лжет» Борис произносит семь вариантов историй про Жана, которые коррелируют с тем, что уже происходило, либо было показано в предыдущих кадрах. Эти приемы работают как схожие вариации чего-то неизменного. Например, мотив сена возникает еще в первом варианте истории о Жане, когда Борис относит его в хлев, а потом повторяется в двух других историях, но уже в форме машины с сеном, в которую должен был прыгнуть Жан, чтобы сбежать из плена. Другой пример: когда Борис толкает Жана в пещере, и тот падает, буквально через несколько минут отец Жана умирает при похожих обстоятельствах. Воспоминания, сны, настоящий момент – все смешивается, замещается, переносится. Повторяются и два основных движения. Первое – это театральное падение Бориса на землю от выстрела. Оно повторяется с первой истории и до последней. Иногда это действие выполняет Жан. Падение происходит в разных местах, но в одной сцене это действие проходит сразу через три локации. Во время рассказа Бориса о том, что он предал сопротивление, и его скоро найдут и расстреляют, визуальный ряд перемещается из кладбища в пещерный штаб сопротивления, где в Бориса стреляют, а падает он в итоге в третьем месте – в комнате Сильвии. Похожий момент можно найти в картине «Вам звонит Градива»: когда Джон в конце убивает Градиву, он так же проживает три пространства – пляж, отель и больница. Как и в случае с Борисом, герой проходит первые два, уже знакомые ему пространства и попадает в новое третье. Соответствия порождают движение в фильме, сопутствуют возникновению нового пространства, где при повторении чего-то прошлого с изменением некоторых деталей (возможно, из-за специфики пространства) рождается нечто новое. Второе повторяющееся действие в фильме «Человек, который спит» – эпизод, показывающий, как Борис несет Жана. Это происходит сначала в лесу, потом неожиданно в отеле (во время того, как Борис ищет свой номер), а также в версии, где они идут по подземной пещере.

Повторяются не только пространства и действия, но и элементы, детали ситуаций. Борис слышит, как кто-то бегает в лесу, хотя, если верить ответу Сильвии, леса нет рядом. В то же время в окне он есть. В тот же момент герой просит не звать доктора Мюллера, которого он выдумал в одной из историй (потом этот доктор действительно появляется).

Кинокартину «Эдем и после» можно разделить на две условные части, где вторая является структурным повторением первой – отравление, поиск картины, смерть мистера Дутчмана. Но новые детали и пространства влияют на многие сюжетные изменения повтора. Пространство оказывается на столько сильным, что камера, которая идет за Виолеттой и ее двойником, в итоге теряет их в белых коридорах дома. Интенция к движению в основном исходит от материального окружения, которое изначально дано в первой части с описанием Африки мистером Дутчманом и визуальными представлениями друзей. Кадры из второй части даны в первой лишь на несколько секунд, а кадр с женщиной в кровавой ванне мерцает на протяжение всего фильма и локализируется только ближе к концу второй части. Такой феномен предсказания в киномирах Роб-Грийе я отношу к магии в терминологии Гумбрехта, об этом будет написано подробнее ниже.

В работах Роб-Грийе большой силой обладает предметный мир. Это то направление, которое упоминалось в прошлой главе – шошизм. Вещи в фильме «Постепенное скольжение в удовольствие»[[56]](#footnote-56) предстают перед зрителем не как символы или знаки, но как изолированные артефакты, обеспечивающие движение и взаимопроникновение разных частей одного фильма. Ножницы, синяя туфля, лопата появляются в разных пространствах на протяжение всего фильма, но остаются чем-то автономным по отношению к окружающему. Да, он имеют свое место в истории героини, но сама история расплывается в пересечении реальностей и остается только множественность, предсающая в собранном виде благодаря фильму.

Во всех фильма Роб-Грийе присутствует тема искусства, творчества. Иногда она поднимается только в качестве пространства или фона. В других случаях герои приобретают монументальный облик персонажей того или иного произведения искусства, или же творчество вступает в миметическую игру со смертью. Когда герой первый раз находится в своем номере (в отеле у коллекционера) он заходит в разные комнаты. Джон находит мертвую Градиву, застывшую в театральной позе на подушках, он откусывает сливу, выпускает из руки бокал – тот разбивается. Слива брызгает кровавым соком на белую рубашку Джона и на кинжал, который оказывается на полу. Герой берет в руки кинжал – и вот он уже весь в крови. Откуда-то возникает вспышка, что акцентирует внимание на внешнем мимисесе, на том, что Джон выглядит как убийца, а не на реальности происходящего, поскольку сама реальность отсуствует. Красная краска присутствует почти во всех цветных фильмах режиссера. Существует только череда сходств и подобий, которые в карнавале образов порождают новые смыслы и движение внутри картины. В другом эпизоде «Вам звонит Градива» раны у актрисы из садо-театра оказываются нарисованными, но рядом с ними соседствуют и настоящие. В начале кинофильма «Постепенное скольжение в удовольствие» Элис красит свою подругу красной карской на груди, где потом у нее оказывается рана. На этом мимесисе рождается сюжет картины – расследование.

Складывается ощущение, что сюжет (если его так можно назвать) развивается не из-за новых событий, а из-за переработки и пересечения старых. Ссоответствия порождают бесконечные галлюцинаторные фантазии. Подобие отражается и в созвучных словах, которые использует режиссер в начале фильма «Эдем и после».

Евхаристия для Гумбрехта интересна тем, что она делает физически присутствующим элемент ситуации прошлого – тело божье. В работах Роб-Грийе эта идея, на наш взгляд, является ключевой. Например, «В прошлом году в Мариенбаде» строится полностью на воспоминаниях главного героя о встрече с девушкой. Прошлое, сны, видения, представления, фантазии смешиваются в моменте здесь и сейчас и образуют очень сильно и насыщенное чувствами присутствие. Герой говорит: «Еще чуть-чуть и история застынет в прошлом». Он явно не хочет прекращения развития экстаза, который он получает от пребывания в этом состоянии. Его чувства движутся от момент к моменту, прорабатывая каждую деталь. Он как бы скользит по поверхности без возможности задержаться и остановиться на каком-либо месте – он этого и не ищет, ведь всякая остановка равнозначна смерти. Кстати, в одном из кадров ближе к концу фильма девушку убивает ее муж/слуга. Возможно, это движение для главного героя означает и невозможность принять ее смерть как точку, и он постоянно ставит запятые. В конце, когда герой в очередной раз описывает богатый интерьер замка, он замечает, что «не было возможности остановиться среди этих стен». Возникающий эффект повторений усиливается еще и благодаря тому, что в самом конце девушка и мужчина возвращаются к ситуации, с которой начинается фильм. История закольцовывается на самой себе, на переживании одного и того же, предусматривая изменение деталей. Евхаристия составляет суть всех работ режиссера, с сакральной интенцией не дает остановить эту интенсификацию присутствия.

Для Бориса из «Человек, который лжет» также не представляется возможным остановить производство историй про Жана. Он делает присутствующим себя, Жана, в той форме, которая не является для него травматической – замещает, перемешивает. В фильме «Вам звонит Градива» Эмриона, в одном из эпизодов представая перед Джоном в образе Градивы, говорит, что все ночи суть одна и та же ночь. На наш взгляд, в этой фразе кроется идея о сжатии времени до одной точки, когда не разделяется на прошлое, настоящее и будущее, что и происходит в фильмах Роб-Грийе. Девушка также пишет мемуары и замечает, что если она о чем-то пишет, то так оно и есть, добавляя, что было бы сумасшествием, если бы мы сами не оказывали никакого влияния на будущее. Во-первых, к сжиманию времени добавляются мечты, стремления, желания, фантазии. Во-вторых, Эмрина, как нам кажется, говорит о том, что мы, даже не делая сознательный выбор, заведомо запрограммированы бессознательными процессами на определенные действия. Кроме того она утверждает, что сны пишут галлюцинографы. То есть сны, как и сам человек, не принадлежат себе, но принадлежит бессознательному: «Сны – такой же мир, но возможно еще более материальный, сон – двойник реальности». Проводя аналогию с мемуарами и психоанализом, стоит заметить, что человеческая психика – это и есть машина письма. То, что пишется, не всегда является правдой, или, другими словами, слово всегда есть ложь, но через такие сбои «реальности» субъекта, которые можно усмотреть в опечатках, описках, сновидениях со всеми смещениями и переносами, раскрывается истина, сокрытая в области бессознательного. Герои фильмов Роб-Грийе постоянно переживают такие сбои, в связи с чем часто происходит несоответствие закадрового текста, голоса героя и того, что показано на экране. С помощью этого противоречия приоткрывается истинная картина происходящего, которая часто оказывается доступна только через аффект и переживание.

Во время сцены из фильма «Человек, который лжет» в баре гостиницы на экране показаны крупные планы лиц, которые смотрят прямо в кадр – все взгляды обращены на героя. Потом эти люди начинают обсуждать Жана: говорят о его исчезновении два или три года назад, делают предположения о его возможной смерти или скором возвращении, то и дело посматривая на Бориса. Эти разговоры делают возможным пробуждение и появление личности Жана, от которой так бежит Борис и которая проявляется в речи других людей. Борис не может ее контролировать, в отличие от своих историй, которые помогают ему отделить личность Бориса от травматической судьбы Жана. Эти неконтролируемые моменты проявления присутствия Жана становятся своего рода евхаристией, которая делает присутствующим ситуацию прошлого. В последствии в этой сцене в баре Борис нервно слушает пересуды, после чего смотрит в камеру, которая снимает чуть сверху, словно сталкиваясь с Жаном, и как будто что-то видит перед собой. Как апофеоз этой евхаристии, Борис, выйдя из бара, ловит на себе несколько взглядов людей, продолжающих сидеть внутри, в том числе на него смотрит и он сам. Также реальный Жан настигает его в сцене, где Борис пятится назад от камеры, пытается скрыться и просит Жана уйти. Локация, в которой это происходит – комната, переполненная портретами различных людей, которые интенсифицируют, подпитывают присутствие Жана, как вещи-медиумы, о которых шла речь выше. Эти сцены напоминают о кинокартине «Фильм» Сэмюэля Беккета и анализе этой работы Делезом. Для Делеза ключевым моментом становится камера-восприятие, которая преследует героя и, в конечном счете, настигает его. Восприятие героя сталкивается с воспринимающей камерой, что удваивает рефлексию героя. Китон испуганно смотрит в кадр, его рот открывается от переживаемого шока, он пытается скрыть лицо руками. Так и люди на улице, появившиеся в первой части фильма, ужасаются, смотря в кадр. Делез называет это аффективным восприятием, чистым Аффектом.[[57]](#footnote-57) То есть камера является удваивающей рефлексию механизмом для того, кто в нее смотрит. Элис из «Постепенного скольжения в удовольствие» кричит, когда сталкивается взглядом с камерой. Это происходит в тот момент, когда она рисует по Лоре и именно в тот момент, когда должно произойти убийство. Когда камера оказывается у Элис, слышен звук шагов. В дальнейшем девушка говорит, что в комнате был кто-то посторонний, но, используя мысль Делеза, мы можем сказать, что героиня столкнулась сама с собой, ее рефлексия столкнулось с камерой-восприятием, что вылилось в сильный аффект, принявший форму убийства, смерти. Жан-Пьер из фильма «Эдем и после» описывает главную героиню словами: «Она притворяется, что притворяется..». Предположим, что первое притворство находится в личном пространстве и является рефлексией человека на самого себя, а второе притворство обусловливается социальной природой человека, состоянием постоянной игры, взглядом Другого, что и объясняет состояние рефлексии даже наедине с собой. С помощью камеры-восприятия Делез как раз и описывает такую ситуацию. Этот момент в фильме Роб-Грийе не мог оставить только в виде слов. Ближе к концу картины «Эдем и после» Виолетта в пустыне встречает девушку, очень похожую на нее саму – у нее та же прическа, та же одежда, в то время как на Виолетте разорванная футболка и ее волосы растрепаны и кажутся темнее, чем у второй девушки. Интересно, что двойник героя появляется и в фильме Беккета, правда всего на пару секунд. Виолетта, в отличие об Бастера Китона, не ужасается, не кричит, но почему? В сцене пленения героиня рассказывает, что у нее спрашивали, где картина, но она не поняла, о чем они говорят. Находясь в мире фантазии, предварительно поместив себя в пространство документального фильма о Тунисе, который она смотрела с друзьями, Виолетта будто становится другим человеком – ее прежние воспоминания дискредитируются. Основной интенцией, которая завела девушку в эту фантазию, является открытка с домом, которую героиня нашла в пиджаке трупа господина Дутчмана. Это здание на открытке своей формой напомнило героине украденную картину, что и послужило входом в галлюцинаторную реальность. По предыдущим работам Роб-Грийе можно предположить, что в фантазии Виолетты случилось смещение или перенос, в связи с чем информация про картину вообще забылась, но остались моменты, связанные с ней и замещающие ее. В первую очередь, это сам господин Дутчман и эротическое влечение героини к нему, которое находит свой выход буквально на первых минутах фантазии в Тунисе. Пропавшая картина появляется только в самом конце воображаемой истории и уже не имеет никакой ценности, потому что теперь Виолетта больше переживает за смерть своего возлюбленного Жан-Пьера. Так, двойник Виолетты – это ее привязка к другой реальности. Это образ того, как она себя представляет, хотя в Тунисе она уже другая. Вторая Виолетта приводит героиню в свой дом, где они стоят друг напротив друга, отражают свои жесты, целуются. Двойник постепенно приводит Виолетту в прежнее состояние и помогает, направляет героиню к зданию, где героиня, наконец, находит картину и возвращается к себе в комнату. Двойничество у Роба-Грийе является важным условием для перемещения в разных реальностях. Мы видим, представляем, помним себя разными и по-разному. Роб-Грийе работает с этой идеей буквально и делает концентрат присутствия с помощью сосуществования разных версий телесных воплощений одного человека. Эмрина из «Вам звонит Градива» часто говорит про своего двойника. Она появляется в фильме то в образе Градивы, как ее видит в видениях Джон, то в образе Эмрины. Так и в «Человек, который лжет» Борис заключает в себе сразу несколько личностей, появляющихся позже в его телесном воплощении.

В фильме «Эдем и после» героиня говорит о памяти будущего – именно так мы бы хотели обозначить, который отвечает критерию «магии» в концепции Гумбрехта и который использует в своих работах Роб-Грийе. Для философа магия – это практика, делающая отсутствующие вещи присутствующими, а присутствующие отсутствующими, практика включения тела в ритм космоса, творение по рецептам космоса. В противовес он говорит о преобразовании мира с позиции человека и искажении космических ритмов. В работах Роб-Грийе магия заключена в местах, событиях и персонажах которые появляются в картине до конкретной локализации этих моментов. В фильме «Человек, который лжет» мы видим лица людей из лагеря сопротивления, аптекаршу и разбитый стакан еще задолго до сцен, где эти персонажи или объекты возникают в повествовательной форме. В основном, эти моменты даются на несколько секунд в клиповом формате. Они одновременно разрушают, аффективно разрезают происходящее, но потом выстраивают новое повествование.

Это происходит и на уровне речи, как например, в «Эдем и после». В начале картины произносится много, на первый взгляд, не связанных между собой слов – композиция, лабиринт, убийство и т.д. Однако все они приобретают значение по ходу дальнейшего развития фильма – название картины «композиция номер 146», лабиринт на заводе, убийство господина Дутчмана.

Роб-Грийе крайне аккуратно относится к миру своего фильма, не используя ничего лишнего. Он не пытается придумать дальнейшее действие фильма, оторванное от происходящего, но стремитсяя сделать его из того, что уже есть. Режиссер чувствует многослойность и потенциал небольших событий в кинокартине и начинает их расслаивать, препарировать с разных сторон, разбрасывая результаты по разным частям фильма. В этом заключается его творение мира.

Космосом, о котором пишет Гумбрехт, в контексте кинематографа можно назвать логику конструирования внутри фильма, либо логику самого персонажа. В картине «Человек, который лжет» часто возникают закадровые неестественные для ситуации звуки. Например, это аплодисменты после очередной рассказанной Борисом истории. В баре никого нет, хлопает только официантка, но мы слышим шквал восторженных аплодисментов. С одной стороны, это разрушение четвертой стены, кинореальности, но с другой – это ее определенное уплотнение. Для героя кажется логичным услышать аплодисменты в этом месте, потому что для него оказывается необходимым постоянное воспроизведение истории о Жане в разных вариациях, и он испытывает удовольствие, удовлетворение, как актеры театра после выступления. Борис устраивает эротическую прелюдию с горничной в лесу, но неестественные закадровые звуки выстрелов, колокола и скрипа двери во время этой сцены свидетельствуют о логике спутанного, смешанного мышления героя. На протяжении всего фильма «Вам звонит Градива» служанка Белкис очень часто отвечает на вопрос Джона: «Не знаю». В самом конце фильма, когда Белкис убивает себя, Джон ее спрашивает, зачем она это сделала, и на удивление получает ответ: «Не знаю». Губы Белкис не двигаются, но зритель слышит ее голос. Обозначая этот мотив «незнания» как некую природу персонажа, ее Космос, режиссер оставляет его за ней даже после ее смерти. Здесь мы снова сталкиваемся с логикой фильма или логикой персонажа, где все происходит именно так, как должно быть внутри закрытой системы этого фильма.

В фильме «Человек, который лжет» наверху замка Сильвии находится комната, заставленная рамами и разнообразным хламом, на стенах висят несколько портретов и гипсовая голова. Там осуществляется странный ритуал, который обращает девушек в монументальные статуи. Это происходит не буквально: в качестве выразительных приемов использованы их кроткие театральные жесты, либо обездвиженность. В этой сцене происходит что-то странное и необычное для зрителя, отличное от постоянного воспроизведения историй Жана. В поле зрения камеры появляются разные предметы, кадры с которыми разбавляют жесты девушек. Взгляды девушек направлены куда-то вверх, руки Сильвии также тянутся ввысь, будто обращаются к чему-то священному, к Богу. Затем Сильвия смотрит на служанку Марию и прикрывает свое лицо руками, что дает нам понят, что Мария в чем-то провинилась перед всевышним, нарушила священный запрет. Зритель догадывается о вине служанки посредством разных кадров рук: связанные руки Марии, рука Сильвии или Лоры на весах, что поднимает тему восстановления справедливости, и, наконец, рука, опускающая большой палец вниз. После этого последует наказание – наказание с одной стороны ритуальное, сакральное, ведь рядом стоят церковные стойки для свечей и происходит обряд евхаристии, когда Марии в рот кладут просфору, но, с другой стороны, наказание жестокое и извращенное – ткацкая машина в комнате показана как ужасающее оружие пыток, напоминающее сцены из фильмов Дрейера «Жанна Дарк» и «День гнева». Кроме того, Марии завязывают глаза и начинают раздевать. И вот сабля уже заносится над героиней, чья голова лежит на плахе (мотив казни через отрубание головы часто повторяется в работах режиссера. Сабля резко опускается вниз, но головы на плахе нет. Сначала мы слышим ужасающий вскрик, а потом девушки по очереди смеются. Карнавал Бахтина рассматривается Гумбрехтом как заранее предусмотренное исключение из жизненных ритмов, основанных на ритмах космических. Если для зрителя этот ритуал может стать неожиданным и непонятным, то для внутренней архитектоники фильма это является логическим продолжением выстраивания отношений между девушками. Карнавал нацелен на укрепление системы отношений посредством нарушения и переворачивания этой системы на определенный промежуток времени. Жизнь и смерть меняются местами. Так, в картине «Эдем и после» стол в кафе используется сначала для изнасилования, а потом для поминок. Во время постельных сцен Виолетты появляются секундные кадры трупа господина Дутчмана.

Вернемся к фильму «Человек, который лжет». Отношения между девушками до сцены ритуала показаны как очень близкие, нежные и даже романтические. Они целуются, ухаживают друг за другом, практически всегда находятся вместе (даже если Борис разговаривает с кем-то наедине, всегда появляется одна или две другие девушки, которые подглядывают за происходящим). Предположение о казни (в итоге состоявшейся понарошку) из-за ревности оставим герменевтическому пониманию. Мы же считаем, что в данном случае нужно исходить именно из взаимодействий между девушками, которые не скованы никакими конструктами чувств – ревностью, любовью, ненавистью. Лица девушек практически никогда не выражают ничего конкретного, в отличие от жестов, прикосновений и монтажных склеек с образными кадрами наподобии разбивающейся бутылки или вышеперечисленных предметов. Более того, смерть, сменяющая жизнь в карнавале, находит отражение в последовательности действий фильма. После сцены, происходившей в самой верхней комнате замка, на чердаке, герой спускается в тайную подземную пещеру, что соответствует сути карнавала, которую можно обозначить так: «Возвращение в материнское лоно, в оплодотворяющий хаос материально-телесного низа, для того чтобы после этого очиститься и возродиться»[[58]](#footnote-58).

# Заключение

Герменевтика, актуализировавшаяся в двадцатом веке, еще раз охарактеризовала понимание как проблему языковую, основанную на субъектно-объектных отношениях с миром. В исторической перспективе семиотическое обращение с окружающей действительностью стало нормой. Человек не способен полностью отказаться от символической системы, языка, ведь они являются основой его мышления. Однако, как нам кажется, стоит рассматривать что-то помимо смыслового уровня. Язык становится единственно существующим миром, который обрамляет неязыковой материальный хаос. Этот виртуальный мир легко управляется человеком, обеспечивает комфортное существование, подводя понимание к законченности, целостности и статике. Децентрировавшие субъекта концепции, такие, как психоанализ и фундаментальная онтология, показывают, что понимание заключается не в субъекте, а в чем-то другом. Для М. Хайдеггера место истины занимает материальный мир, где человек, являясь его частью, переживает Dasein. Субстанция раскрывается и утаивается, благодаря чему обеспечивает подвижность истины, ее предъявление в движении. В случае с психоанализом понимание оказывается практически невозможным из-за расщепелнности субъекта, существования бессознательного и вытеснения. Субъект постоянно находится в неведении тех или иных причин психических процессов и аффектов. Для обозначения специфического понимания, основанного на неинтеллигибельных тенденциях, аффекте и децентрации субъекта, мы вводим понятие (не)понимания.

Х. Г. Гумбрехт изобретает нетолковательную категорию присутствия для того, чтобы напомнить о материальном мире, с которым человек контактирует только опосредовано через язык. Культура присутствия становится в данной работе главным означаемым (не)понимания, так как Гумбрехт противопоставляет ей культуру значения, где понимание заключается только в языке. Философ находит место для этой категории в гуманитарных науках, а именно в эстетике. Как и Хайдеггер он считает, что тем привелигированным местом, где можно ощутить присутствие материального мира, является произведение искусства. В связи с этим, нам было интересно применить культуру присутствия к кинематографу и посмотреть, насколько удачным медиумом для (не)понимания является кино и что может дать такая нетолковательная категория для анализа и критики кинематографа. Объектом исследования для нас послужило творчество Алена Роб-Грийе, так как писатель и режиссер разрабатывает через течение «новый роман» теорию поверхности, отвечающую всем критериям присутствия. Кроме того, используемый им литературный прием «шошизм» отсылает к материальности вещей вне культурно-символического поля. Так, Роб-Грийе выстраивает дистанцию между зрителем и предметом, чтобы избежать смыслового контакта.

Рассматривая киноработы режиссера, мы анализировали их через призму концепции присутствия. Мы остановились на пяти фильмах Роб-Грийе для того, чтобы найти нужные ключи для (не)понимания его работ. Целью исследования являлось не рассмотрение всего творчество Роб-Грийе, но поиск экспликации концепции. Благодаря такому анализу фильмов режиссера, нам удалось выявить элементы его работ, отвечающие и воздействующие на зрителя с помощью эффектов присутствия.

Отсутствие ясного нарратива выстраивает преграду для языкового понимания, семиотики, что оставляет зрителя вне покоя, в движении между отдельными моментами фильма, которые не получается собрать в единое целое. В присутствии чувство подвижно в отличие от герменевтического застывшего понимания. Постоянные повторения затягивают смотрящего в пространство фильма в буквальном смысле. Оказавшись под водой, внутри кинокартины, зритель не может понимать, но может ощущать сдавливающее и окружившее его присутствие. Смешивая разные реальности, режиссер интенсифицирует присутствие на экране и предъявляет концентрированный мир-лабиринт, где возможное (не)понимание выстраивается благодаря телесности, материальной действительности и субстанциональным взаимодействиям.

Подведем итоги. Концепция Гумбрехта воплощается в кинематографе Роб-Грийе, и, более того, объясняет возможное воздействие таких кинокартин на зрителя. В связи с этим, становится ясно, что эстетическая категория присутствия работает на практике и должна быть исследована дальше опытным путем. Помимо экспликации концепции, эта работа дает представление о возможностях новой методологии в анализе и критике кинематографа, основанной на культуре присутствия и практиках (не)понимания.

# Список использованной литературы

1. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. — СПб.: СПбГУ, 2003
2. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. –СПб.: «Наука», 1993.
3. Барт Р. Третий смысл // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. Статей / Сост. К. Разлогов. М.: Изд-во им. Сабашниовых, 2003. С. 378-392.

Гадамер, Г. Г. Философия и герменевтика // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.

Гадамер, Г. Г. Язык и понимание // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.

Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Делез, Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2014.

Делез, Ж. Логика смысла. Екатеринбург: Деловая книга, 1998.

Деррида, Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000.

Кант, И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994.

Козинцев, А. Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007.

Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995.

Мазин, В.А. Введение в Лакана. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004.

Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1982.

Норман Б.Ю. Теория языка. Вводный курс. Учебное пособие / Б.Ю. Норман — М.: Флинта: Наука, 2003.

Петровская Е.П. Теория образа. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012.

Платон. Государство. Законы. Политик. М.: Мысль, 1998.

Роб-Грийе, А. За новый роман // А. Роб-Грийе. Романески. М.: Ладомир. 2005. С. 560.

Роб-Грийе, А. Один из путей будущего романа // А. Роб-Грийе. Романески. М.: Ладомир. 2005. С. 569.

Руднев, В. П. Словарь культуры ХХ века. М.: Аграф, 1997.

Сонтаг, С. Против интерпретации. М.: Ad Marginem, 2014.

Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. - СПб.: Лениздат, 2013.

Фрейд, З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: Алетейя, 1998.

Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван: Камап, 1991 (Репринтное воспроизведение издания 1913)

Фрэзер, Дж. Золотая ветвь. М.: АСТ, 1998.

Хайдеггер, М. Введение в метафизику. М.: Высшая религиозно-философская школа, 1998.

Хайдеггер, М. Пролегомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998.

Хёйзинга Йохан. Homo ludens. Человек играющий / Пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

Элиаде М. Священное и мирское — М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 16-30.

1. Эпштейн Ж. Чувство // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. Сост. М.Б.Ямпольский. Пер. с фр. /Предисл. С. Юткевича. - М.: Искусство, 1988.

# Фильмография

«Вам звонит Градива» (*C'est Gradiva qui vous appelle*, реж. А. Роб-Грийе, 2006)

«Постепенное скольжение в удовольствие» (*Glissements progressifs du plaisir*, реж. А. Роб-Грийе, 1973)

«Эдем и после» (*L'éden et après*, реж. А. Роб-Грийе, 1970)

«Человек, который лжет» (*L'homme qui ment*, реж. А. Роб-Грийе, 1968)

«В прошлом году в Мариенбаде» (*L'année dernière à Marienbad*, реж. А. Рене, 1961)

1. См. Элиаде М. Священное и мирское — М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 16-30. [↑](#footnote-ref-1)
2. Гадамер, Г. Г. Философия и герменевтика // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 14. [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же, С. 29. [↑](#footnote-ref-3)
4. Фрэзер, Дж. Золотая ветвь. М.: АСТ, 1998. С. 59. [↑](#footnote-ref-4)
5. Гадамер, Г. Г. Философия и герменевтика // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 28. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же, С. 54. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же, С. 54. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же, С. 53. [↑](#footnote-ref-8)
9. Хайдеггер, М. Пролегомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. С. 276. [↑](#footnote-ref-9)
10. Хайдеггер, М. Пролегомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. С. 275. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же, С. 273. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же, С. 274. [↑](#footnote-ref-12)
13. Гадамер, Г. Г. Философия и герменевтика // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 113. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же, С. 110. [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же, С. 109. [↑](#footnote-ref-15)
16. Гадамер, Г. Г. Философия и герменевтика // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 110. [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же, С. 114. [↑](#footnote-ref-17)
18. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. С. 50. [↑](#footnote-ref-18)
19. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. С. 146-147. [↑](#footnote-ref-19)
20. 13. Мазин, В.А. Введение в Лакана. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. С. 191. [↑](#footnote-ref-20)
21. Фрейд З. Вытеснение // З. Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: Алетейя, 1998. [↑](#footnote-ref-21)
22. Фрейд, З. Вытеснение // З. Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: Алетейя, 1998. С. 109-110. [↑](#footnote-ref-22)
23. Там же, С. 116. [↑](#footnote-ref-23)
24. Деррида, Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 238. [↑](#footnote-ref-24)
25. Деррида, Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 238. [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же, С. 119. [↑](#footnote-ref-26)
27. Моррис, Ч. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1982. С. 52. [↑](#footnote-ref-27)
28. Гадамер, Г. Г. Язык и понимание // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 44. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же, С. 21. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же, С. 21. [↑](#footnote-ref-30)
31. Гадамер, Г. Г. Философия и герменевтика // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 110. [↑](#footnote-ref-31)
32. Хайдеггер, М. Введение в метафизику. М.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 255. [↑](#footnote-ref-32)
33. Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 79. [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же, С. 102. [↑](#footnote-ref-34)
35. Кант, И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 102. [↑](#footnote-ref-35)
36. Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 79. [↑](#footnote-ref-36)
37. Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 78. [↑](#footnote-ref-37)
38. Там же, С. 66. [↑](#footnote-ref-38)
39. Хайдеггер, М. Введение в метафизику. М.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 254 – 255. [↑](#footnote-ref-39)
40. Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 119. [↑](#footnote-ref-40)
41. Платон. Государство. Законы. Политик. М.: Мысль, 1998. [↑](#footnote-ref-41)
42. Делез, Ж. Логика смысла. Екатеринбург: Деловая книга, 1998. [↑](#footnote-ref-42)
43. Делез, Ж. Логика смысла. Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 21. [↑](#footnote-ref-43)
44. Роб-Грийе, А. За новый роман // А. Роб-Грийе. Романески. М.: Ладомир. 2005. С. 560. [↑](#footnote-ref-44)
45. Роб-Грийе, А. Один из путей будущего романа // А. Роб-Грийе. Романески. М.: Ладомир. 2005. С. 569. [↑](#footnote-ref-45)
46. Роб-Грийе, А. Один из путей будущего романа // А. Роб-Грийе. Романески. М.: Ладомир. 2005. С. 569. [↑](#footnote-ref-46)
47. Роб-Грийе, А. За новый роман // А. Роб-Грийе. Романески. М.: Ладомир. 2005. С. 560. [↑](#footnote-ref-47)
48. Сонтаг, С. Против интерпретации. М.: Ad Marginem, 2014. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же, С. 13. [↑](#footnote-ref-49)
50. «Вам звонит Градива» (*C'est Gradiva qui vous appelle*, реж. А. Роб-Грийе, 2006) [↑](#footnote-ref-50)
51. «Эдем и после» (*L'éden et après*, реж. А. Роб-Грийе, 1970) [↑](#footnote-ref-51)
52. «Человек, который лжет» (*L'homme qui ment*, реж. А. Роб-Грийе, 1968) [↑](#footnote-ref-52)
53. «В прошлом году в Мариенбаде» (*L'année dernière à Marienbad*, реж. А. Рене, 1961) [↑](#footnote-ref-53)
54. Делез, Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2014. С. 143. [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же, С. 240. [↑](#footnote-ref-55)
56. «Постепенное скольжение в удовольствие» (*Glissements progressifs du plaisir*, реж. А. Роб-Грийе, 1973) [↑](#footnote-ref-56)
57. Делез, Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2014. С. 22. [↑](#footnote-ref-57)
58. Руднев, В. П. Словарь культуры ХХ века. М.: Аграф, 1997. [↑](#footnote-ref-58)