

Игорь ИСИЧЕНКО

О «КИНЕТОФОБИИ» ТЕОДОРА АДОРНО И НЕКОТОРЫХ ПУТЯХ ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Если что я ненавижу, так это кино. Терпеть не могу.

Дж. Д. СЭЛИНДЖЕР

Кажется очевидным, что если и существует тайное сообщество кинетофобов, его основателем должен быть Теодор Адорно. Не буду ставить в этом тексте бессмысленный вопрос о происхождении его нелюбви к «движущимся картинкам» — ни один психоаналитик не пожелал бы видеть Адорно на своей кушетке для выяснения причин. Важно то, что его критика кинематографа, как части культуриндустрии, и «издевательски смехотворного исполнения вагнеровской мечты о синтетически-целостном произведении искусства» [1], фильма, неоднократно подтверждалась как «теорией» — прямым обращением или схожими по смыслу тезисами — в работах Г. Дебора, Р. Барта, Т. Когавы, Ф. Джеймисона, Д. Сталлабрасса, Д. Джеймса, С. Жижека — так и «практикой» (развитием массового коммерческого кино, в 1950–1970-х уверенно свернувшего на путь «новой мифологии»). И именно поэтому так важно преодоление его критики — лишь так можно выделить в современности, чреватой будущим, само это будущее, находящееся в ней в искаженных масскультурой формах.

Главных «грех» фильма, согласно Адорно — реализм, имманентно укорененный в самом процессе кино съемки: в контакте камеры с реальностью, всегда опосредованном и обусловленном тем, что, обобщая, можно назвать социологией кинематографа. Все попытки зрительского эскапизма конвенциональны — именно таков характер, например, мягкого фокуса и многократной экспозиции — воспроизводя реальность, фильм каждый раз имеет дело лишь с тем, что уже было, с действительностью «отчужденного от самого себя общества, ставшего обществом угнетения». Конститутивный субъект фильма — всегда «мы» [2], но такое «мы», в котором совпадают эстетические и социоло-

гические аспекты медиума и которое, вместе с тем, не нуждается уже, да и не предполагает «я» индивидуальности зрителя, заботливо обеспечивая последнего моделями для коллективного поведения и эрзац-идентичностью личности, что гарантирует его «нечувственное подобие» (В. Беньямин) товару. И если можно говорить об уловках идеологии, то единственно лишь об идеологии маскультуры и кинематографа как такового, учреждающего инстанцию перманентного «обмана масс».

Фильм, всегда повторяющий общество, обращен в прошлое, оказываясь «анамнесисом» Платона. Преломленный в работах Адорно, такой анамнесис становится «припоминанием» о реальности насилия системы и угнетения индивида и природы обществом, присутствующем в каждом фильме. Как зеркала и деторождение, фильмы должны были быть прокляты ересиархом Укбара, одним из тех гностиков для которых «видимый мир был иллюзией или (что точнее) неким софизмом. Зеркала и деторождение ненавистны (*mirrors and fatherhood are hateful*), ибо умножают и распространяют существующее» [4, с. 30]. Культуриндустрия — посредством преумножения образов без необходимости — пожирает реальность, которой ни в чем не дозволено теперь отличаться от фильма: «Своим предметом новая идеология имеет мир как таковой. <...> Все, что ни воспроизводила бы камера, прекрасно» [1, с. 187]. Строки Пазолини, написанные о кинематографе Годара (*sic!*), хорошо иллюстрируют этот тезис: «Его [Годара] жизненная сила лишена сдерживающих центров, стыдливости или угрызений совести. Она в себе самой воспроизводит мир; и даже по отношению к себе самой она цинична. Поэтика Годара онтологична, имя ей — кинематограф. А значит, его формализм обращается техницизмом в силу его собственной поэтической природы: все, что зафиксировано кинокамерой в движении — все красиво, все это техническое, а потому поэтическое воспроизведение действительности» [5].

Адорно решает разрубить гордиев узел из киноплёнки и международных финансовых потоков: «Фотографический процесс киносъёмки, изначально репрезентационный, сам по себе делает более важным чуждый субъективности объект, чем это было характерно для эстетически автономных техник; это тот аспект, в котором проявляется отставание фильма в процессе истории искусства. Даже там где фильм развивает и модифицирует свои объекты настолько сильно, насколько это возможно, дезинтеграция [реальности] никогда не ока-

зывается доведенной до конца . Следовательно, невозможным оказывается чистое конструирование: какими бы абстрактными не были элементы фильма, они всегда сохраняют что-то репрезентативное; никогда не являясь чисто эстетическими ценностями. <...> То, что относительно объектов в фильме остается нередуцируемым, само по себе является знаком общества, предшествующим любой эстетической реализации намерения. В силу такого отношения к объекту, эстетика фильма оказывается, по самому своему существу, сопричастной обществу. Не может быть такой эстетики кинематографа, в том числе даже и чисто технологической, которая не включала бы его социологию » [2, — здесь и далее перевод автора].

Однако социология общества — так, как она понимается Адорно — это социология власти и господства. Пространство фильма оборачивается *hiatus irrationalis*, темным и дурным пространством, той “замурованной пустотой”, что воплощает собою «сокровенную тайну всякого санкционированного насилия» [7, с. 38]. Перед такой пустотой испытываешь *horror vacui*. По поверхности потока образов, которые покрывают ложь «культуры молчания» (П. Фрейре), двигается разум, «Like a long-legged fly upon the stream / His mind moves upon silence» («Как водомерка по потоку / По водам молчания разум скользит») [8, с. 47, — перевод автора]. Образы спектакля — формы овеществления, чья оболочка «лопается от внутренней пустоты»; в высшей степени характерной чертой является «их количественное возрастание, их пустопожнее экстенсивное распространение по всей поверхности явлений» [9, с. 288], которое приводит к превращению реальности в мифологизированное чуждое бытие; между субъектом и объектом «разверзается непреодолимое «вредное пространство» современности» [9, с. 284–285]. Вместо утопического содержания такие «movies» набиты мелкодисперсной пылью идеологий, которая сыпется с экранов прямо в пустые черепа зрителей.

Кинематограф не может преодолеть имманентно присущие ему ограничения — и это не позволяет ему выйти за пределы стиля, показав сияние грезы об утопии, которой верны произведения искусства прошлого. Поэтому «стиль» любого фильма — всегда «реализм», понимаемый Адорно как самоидентичность стиля самому себе, аффирмативная ложь массовой культуры, «эстетический эквивалент отношений господства» [1], а значит — отсутствие и отрицание стиля произведений искусства , всегда негативной истины, проти-

востоящей «хаотической экспрессии страдания». Социология фильма делает практически невозможным присутствие в нем такого критического значения, которое не было бы подвержено со стороны «реализма» перманентной эрозии. «Реакционный характер любой эстетики реализма сегодня неотделим от этого товарного характера [фильма]. В стремлении усилить, аффирмативно, воспринимаемую поверхность общества (“phenomenal surface of society”), реализм отбрасывает любую попытку проникнуть в эту поверхность как романтическое предприятие. Каждое значение, в том числе и критическое, каким око камеры наделяет фильм, делало бы недействительным закон камеры <...> Фильм поставлен перед дилеммой нахождения процедуры, которая не относилась бы к искусству или ремеслу и не позволяла бы впасть в простой режим документальной съемки. Сегодня, как и сорок лет назад, ответом является монтаж, с помощью которого происходит не проникновение в вещи, но организация их в констелляцию, похожую на письмо. Жизнеспособность процедуры, основанной на принципе шока, тем не менее, внушает сомнения» [2].

Удручает серьезность Адорно. Ницше заметил, что не стоит доверять той истине, при изречении которой не слышен смех. Действительно, смех приближает речь к хаосу природы, будучи «хаосом артикуляции» (Беньямин), первым средством преодоления метафизики. Адорно неведом смех, а позиция Маркузе, сказавшего как-то, что в песнях Боба Дилана виден «образ лучшего мира» [11] для него — туманная дымка, которую культуриндустрия оставляет на месте мысли также, как и на месте ауры произведения искусства. В своих *restitutio principii*, положенных в основу инвективы, адресованной масскультуре, в тот момент, когда любое ее проявление оказывается для него лишь очередным «модусом» «субстанции» культуриндустрии, Адорно предает собственную критическую установку. Критика супермаркетов и дворцов спорта, ликвидирующих метафизику и занимающих ее место для общественного целого, превращаясь в обоснование любой манифестации культуриндустрии как безотказно воспроизводящей человека таким, во что он был превращен всей системой в целом, сама развивается в метафизику и становится «критической тотальностью», охватывающей всё общественное бытие, как объемлет его культуриндустрия. Последняя становится феноменом, наделяемым абсолютным смыслом, вследствие чего элиминируется в современности то жизненно важное «трение», которое только и может превратить квазимифологию обратно в исто-

рию. Соответственно, Адорно обличает всю культуру как сумерки духа, внимательно следя, чтобы ни у кого не возникло желания верить в возможность рассвета. В этом акте он превращается во флагелланта — глашатая апокалипсиса просвещения, сумеречника, избравшего для себя самого сумеречный способ жизни как единственно устраивающий. Но подобные «светотъмары» — исключительно сумерки одного. Горизонт мысли тогда оказывается гладким, ведь отстаиваемое ею «обещание» искусства, утопическое измерение, становится трансцендентным по отношению к наличному бытию, «вредному пространству» современности. Критик становится жертвой парадокса познания, и познает не объект, но свою критику, так же, как «традиционная философия исходит из того, что познает непохожее, различное, превращая его в подобное, сходное; однако таким образом она познает только себя» [13, с. 138–139]. Но коль скоро «идеей преобразованной философии могла бы стать идея постижения подобного, определяя его через то, что ему не подобно» [14, с. 150], то не более ли близки к этому создатель «фантазмагорий» Беньямин и «мусорщик» Кракауэр, для которых массовая культура связана, даже определяются через причастность к тому, что ей «не подобно» — утопическому горизонту действительности? В этом смысле гораздо больше искренен Эрнст Блох с его стремлением к созданию весьма особой метафизики, определяемой им «открытой» и «стремящейся вовне».

Любая критика «социологической» киноэстетики Адорно предполагает доказательство того, что в фильме — по крайней мере, потенциально — простирается «какое — угодно — пространство» (П. Оже) эстетики, не предзаданной социологией. Последняя, строго говоря, для Адорно содержится в каждом произведении искусства. Ведь «обещание» искусством утопии как единения всеобщего и особенного является обещанием, в т. ч., бесклассового общества, а это не что иное, как «социология будущего». Фильм — как эстетическое творение (в котором возможно явление той силы, «без которой мимо нас неслышно проносится поток бытия» [1]) и, следовательно, форма истины (понимаемой Адорно как процесс развития, имманентный в общественной форме движения практике) — может ответить на вопросы, которые ставит перед ним общественный праксис, создав облик грядущего. В эстетике кинопространства могут скрываться не только аффирмативные формы общества, но и формы, сопричастные «Еще-не-Бытию» (Э. Блох). Утопические цели,

помещенные в пространство фильма, облекаются в формы, при этом теряется их трансцендентность по отношению к настоящему, трансцендентность, которая не терпима самим кинематографом как искусством, в шоковом опыте которого гибнет аура [16]. Утопия, имманентно присущая пространству фильма, обладает феноменологической составляющей, заключающейся в явлении чувственно воспринимаемого, эстетического феномена, не имеющего материального бытия, и составляющей «социологической» — создание обществом желаемого образа себя самого, что может способствовать достижению целей, находящихся на данном этапе развития общества значительно «поверх реальности» (Блох), но (в том числе) их эстетической репрезентацией и создается искомая утопическим мышлением («волей к утопии») опосредованность реальностью. Именно так необходимо рассматривать понимание Беньямином «пространства игры» (нем. «Spielraum») фильма — как «лабораторию будущего».

Однако спектакль опосредует своими образами наше восприятие времени, представляя нам будущее спектакля, ничем не отличимое от его настоящего. Ложе культуриндустрии — прокрустово. С помощью воображения, понимаемого согласно Канту как «способность представить предмет там, где его нет», можно представить только уже увиденное: «Чувства оказываются определенными понятийным аппаратом всякий раз еще прежде, чем имеет место восприятие, бургер а ргiогi видит мир в качестве материала, из которого он его себе изготавливает. Кант интуитивно предвосхитил то, что сознательно осуществить в действительности удалось лишь Голливуду: уже в процессе их производства образы предцензурятся сообразно стандартам того рассудка, в соответствии с которым они затем и должны быть увиденны. Восприятие, посредством которого обнаруживает себя удостоверенным суждение общественности, было уже обработано им еще до того, как оно возникло» [1, с. 108–109].

Преодоление табу культуриндустрии на мышление иного, возможно в дневной грезе, направленной в будущее: «Мечтают не только ночью, но и бодрствуя. Для обоих видов мечтаний общим является то, что они движимы желаниями и пытаются их исполнить. Но они различаются уже тем, что в дневной мечте (Tagtraum) постоянно сохраняется Я. Такое Я, которое приватно и осознанно рисует себе состояния и картины желаемого, лучшую жизнь, изображая себя как будущее Я. И по содержанию дневная мечта не проходит пути назад, как ночная греза — сновидение (Nachttraum), к вытесненным пережива-

ниям и их превращениям. Она образуется во многом по ходу беспрепятственного для деятельности продвижения вперед таким образом, что вместо освещаемых картин Уже-Не-Осознанного фантазией могут быть образованы картины некоего Еще-Не в жизни и в мире» [3, с. 125].

«Spielraum» фильма — пространство “Tagträumen”, дневных грез; на родство “сна”, “грезы” и “пространства” указывает сам немецкий язык. Однако, как и греза, сияние которой превращено в свет голубого экрана, игровое пространство фильма абсорбируется культуриндустрией, единственная игра которой — игра на бирже. Такая ситуация приводит к атрофии фантазии, как части человеческого существа, преодолевающей «принцип реальности»: «Аудитории дают понять: «Не ожидайте невозможного, не мечтайте, будьте реалистами». Осуждение этой архетипической мечты (“denunciation of that archetypal daydream”) усиливается демонстрацией связи желания непредсказуемого и беспричинного счастья с непорядочностью, лицемерием и в общем недостойной установкой» [18]. Впрочем, в обществе вечного настоящего не столько запрещают мечтать, сколько подменяют дневные грезы эрзац-мечтаниями, детерминированными оковами «фабрики образов», которая становится «фабрикой грез», производя предцензурирование образов не только лишь нашего восприятия, но и нашей фантазии.

Но родство грезы, как потока образов или видений, и фильма столь же сложно игнорировать, сколь и родство последнего с другой стихией утопии — водой. Это бессознательное знание кино о своей собственной природе, приводящее к появлению в любом месте и времени истории кино «фильмов — грез» (англ. «daydream films»), сопричастных попытке объективировать передачу опыта дневной грезы и сохраняющих, таким образом, утопический горизонт. Они могут пониматься двояко, в качестве воссоздания опыта грез индивидуальных или же коллективных. К первому был близок Адорно, утверждавший, что «эстетика фильма выиграет, если будет основана на субъективном опыте, составляющем художественную суть фильма, этому опыту родственного. Человек, после года в городе проводящий несколько недель в горах, воздерживаясь от любой работы, может неожиданно испытать во снах или дневных грезах утешительное явление красочных образов ландшафтов. Эти образы не превращаются друг в друга в непрерывном потоке, но скорее отстоят друг от друга в процессе возникновения, почти как слайды волшебного фонаря из нашего

детства. В прерывности этих образов внутреннего монолога кроется их сходство с письмом: последнее движется перед нашими глазами зафиксированное в его отдельных знаках. Такое движение внутренних образов может для фильма стать тем, чем видимый мир является для живописи или акустический — для музыки. Фильм может стать искусством как воссоздание этого опыта. Технологический медиум по самому своему определению оказывается связанным с красотой природы» [2]. Некоторая интеллектуальная близорукость Адорно во всем, что касалось кино, проявляется и в этом, самом смелом его предположении. Ведь красота природы так легко превращается в красоту почтовых открыток или обоев для рабочего стола тех офисных клерков, которые, прихлебывая суп во время обеденного перерыва, слушают симфонию Моцарта по радио — образ, с ненавистью выведенный Адорно в одном из эссе.

Объективированное выражение опыта дневных грез не должно предполагать оспаривания наличия в фильме утопического содержания со ссылкой на «присущий искусству характер иллюзии для ограничения эстетического опыта сферой субъективного» [21]: «выдающиеся образцы искусства имеют свою жизненную силу и величие именно в том, что они воздействуют посредством своего полного Пред-Явления (Vor-Schein), своих горизонтов, полных утопического значения. Эти горизонты расположены как бы в окнах этих произведений, в любом случае — в окнах, выходящих в таком направлении, на котором происходит (взрывающее или завершающее) устремленное «к концу» предвосхищение (без него было бы просто “витание в облаках”» [3, с. 132–133]. «Выдающиеся образцы искусства», к которым Блох, как и Адорно, фильмы не относит, чрезвычайно важны в связи с тем сопротивлением, которое они — участвующие в формировании жизненных миров — могут оказать процессу «колонизации» последних со стороны систем безличных связей, опосредованных механизмами денег и власти капиталистических обществ. Этот шанс — принципиально важный для кинематографа — в участии в восстановлении публичной сферы, в приостановлении ее структурной деградации, может быть реализован в акте, аналогичном беньяминовской «апроприации» искусства, но, прежде всего, не в смысле установления контроля со стороны субъекта истории над производительными силами, а как изъятие слов и их смыслов, «права на искусство» в ежедневном существовании. Пример Хабермаса из «Эстетики сопротивления» Петера Вайса (молодые рабочие из довоенного Берлина об-

суждают Пергамский алтарь) — глубоко наивен и поражает консервативным пониманием искусства. Более действенным было бы осознание и признание ключевого в этой сфере потенциала кино.

«Упоение» Беньямина, в котором мы только и можем постичь далекое и близкое — а ведь именно таков фильм, причудливым образом сохраняющий ауратичное «ощущение дали, как бы ни был предмет близок» и открывающий путь к «мирскому озарению», свечению секуляризированной утопии — дело не бездарных мечтателей, об опасности которых предупреждал Лихтенберг, и не одиноких мечтателей — чужаков в обществе, разучившемся грезить — а сообщества грезящих. В упоении опосредованность дневной грезы реальностью возможна не только как личный, субъективный опыт индивидуального бытия, но и как коллективная сопричастность грядущему через его образы — ведь душа есть то, что она созерцает. И лишь такие фильмы — настоящее *«искусство вымысла движений»* вещей в пространстве, отвечающих требованиям науки, воплощение мечты изобретателя, будь то ученый, художник, инженер или плотник, осуществление киночеством неосуществимого в жизни. Рисунки в движении. Чертежи в движении. Проекты грядущего. Теория относительности на экране» [22].

Утопия кинопространства как дитя техники — ведь только развитие техники позволило кинематографу эту утопию создать — содержит в себе обещание: возможно, настанет день, когда техника, превратившая людей из детей в личности, будет способствовать созиданию утопии по эту сторону экрана. И если «каждой эпохе грезится следующая за ней» (Жюль Мишле), то именно кино — прежде всех прочих искусств — может показать нам грядущее, в образах которого общество пытается преодолеть или смягчить несовершенство наличного бытия, но также и «отмежеваться от устаревшего — а это значит: от ближайшего прошлого. Эти тенденции отсылают фантастические образы, вызванные к жизни новым, обратно к тому, что безвозвратно прошло» [19]. Поэтому мечта — «смелая мать наслаждения» (Ницше) — «в мироздании <...> расшатывает индивидуальность, как гнилой зуб» [23]. Она предполагает возврат наслаждения, которое становится не мезьей природы, гонимой Ratio, но его важнейшим конститутивным принципом.

1. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения / Перевод с нем. — Спб., 1997.
2. Adorno T. W. Transparencies on Film // The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. — L., 2001. — P. 178–186.
3. Блох Э. Тюбингенское введение в философию / Пер. с нем. — Екатеринбург, 1997.
4. Борхес Х. Л. Оправдание вечности. — М., 1994.
5. Пазолини П. П. Поэтическое кино [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://tif.narod.ru/school/mikhalych/strojenije_filma.htm
6. Hansen M. With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940 // Critical Inquiry. — 1993. — № 3. — P. 437–469.
7. Зебальд В. Г. Аустерлиц / Перевод с нем. — Спб., 2006.
8. Yeats W.B. Long-Legged Fly / English poetry 1918–1960. — 1982. — P. 47
9. Лукач Г. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике / Пер. с нем. — М., 2003.
10. Adorno T. W. Culture Industry Reconsidered // The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. — L., 2001. — P. 98–106.
11. Керни Р. Беседа с Гербертом Маркузе. Философия искусства и политика / Диалоги о Европе / Пер. с англ. — М., 2002. — С. 213–227.
12. Adorno T. W., Benjamin W. Letter of T. W. Adorno to W. Benjamin from 18.3.1936 / The complete correspondence 1928 — 1940. — Cambridge, Mass., 1999. — P. 127–134.
13. Адорно Т. В. Негативная диалектика / Перевод с нем. — М., 2003.
14. Adorno T. W. Negative dialectics. — Taylor & Francis e — Library, 2004.
15. Кракауэр З. Орнамент массы / Перевод с нем. Е. Земсковой [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/k6.html>
16. Benjamin W. The work of art in the age of its technological reproducibility: Second version / The work of art and other writings on media. Edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin. — Harvard, 2008. — P. 19–55.
17. Фуко М. Другие пространства / Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Часть 3 / Перевод с франц. — М., 2006. — СС. 191–204.
18. Adorno T. W. How to Look at Television // The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. — L., 2001. — P. 158–177.
19. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М., 1996. — С. 15–65.
20. Разлогов К. Беседа с Йонасом Мекасом о кино американского андерграунда, каким оно было, есть и будет [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.otkakva.ru

21. Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект / Политические работы. — М., 2005. — С. 7–31.

22. Дзига Вертов. Вариант манифеста «Мы». 1922 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://musicnihil.nokunst.com/manifest/vertov_manifest.html

23. Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции / Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и франц. — СПб., 2004. — С. 263–282.

Анотація: У статті І. Исиченка «Про «кінетофобію» Теодора Адорно і деякі шляхи її подолання» запропонована критика поглядів Т. Адорно на кінематограф. На противагу його тези про те, що не існує естетики кінематографа, яка не була б і його соціологією, запропоновано розуміння фільму як естетичного твору і, отже, форми істини, здатного нести в собі утопічний горизонт, властивий творам мистецтва.

Ключові слова: маскультура, культуріндустрія, утопія, денна мрія, фільм-мрія.

Аннотация: В статье И. Исиченко «О «кинетофобии» Теодора Адорно и некоторых путях ее преодоления» предложена критика взглядов Т. Адорно на кинематограф. В противовес его тезису о том, что не существует эстетики кинематографа, которая не была бы и его социологией, предложено понимание фильма как эстетического творения и, следовательно, формы истины, способного нести в себе утопический горизонт, присущий произведениям искусства.

Ключевые слова: масскультура, культуриндустрия, утопия, дневная греза, фильм-греза.

Summary: In the article by I. Isychenko «On Theodor Adorno's «cinophobia» and some ways to overcome it» a criticism of Adorno's views on cinema is given. Contrary to his thesis that there can be no aesthetics of the cinema, which would not include the sociology of the cinema, an understanding of the film as an aesthetic creation, and therefore — form of truth, capable of carrying the utopian horizon inherent in works of art is proposed.

Keywords: mass culture, culture industry, utopia, daydream, daydream film.