

Как кричит мысль? Возможность Нового как условие политической онтологии в «Образе-времени» Жилья Делёза

Олег Горяинов

Теоретик, независимый исследователь (Самара).

E-mail: critiquefailagain@gmail.com.

Ключевые слова: Жиль Делёз; политическая онтология; консерватизм кино; мысль как крик; кинематограф «образа-времени».

Статья посвящена анализу «Образа-времени» Делёза не как исследования по философии кино, а как проекта политической онтологии. Для этого предпринимается попытка прояснить значение понятия «крика», которое появляется в лекциях Делёза в 1980 году, в контексте связки кино, мысли и шока из второго тома «Кино». Чтобы указать на имманентное политическое значение работ Делёза о кино, в статье проясняется концептуальное различие между двумя типами кинематографа. Различие между «образом-движением» и «образом-временем» рассматривается не как эстетическое, а как онтологическое. В частности, проясняются консервативные эффекты «классического» кино в контексте онтологии времени Анри Бергсона. Критический потенциал современного кино, который рассматривается Делёзом в «Образе-времени», служит условием для преодоления логики «привычки», которая воспроизводится кинематографом «образа-движения». Условием разрыва

с этой логикой оказывается эффект шока, который производится благодаря особенностям современного кино-образа.

Политическое значение современного кино понимается Делёзом в контексте возможности Нового, которое не предопределено предшествующими условиями. Разрыв со статус-кво обеспечивается благодаря противопоставлению двух концепций Целого — как Открытого и как Внешнего. Различие между ними рассматривается в связи с критическим удалением Делёза от онтологии Бергсона, которая выступает воображаемым решением проблемы Нового и, следовательно, проблемы консерватизма вселенной «классического» кино. Чтобы придать «образу-времени» его политическое значение, необходимо указать на конститутивную роль темпорального разрыва для современного кино. Именно эта логика обеспечивает шоковый эффект для мысли, провоцируя ее выход из ситуации перманентного повторения.

Два «крика» 1980 года

В 1980 году во французской философии раздаются два «крика», претендующих на определенную концептуализацию. Один прозвучал в лекционной аудитории, второй — в книге. В лекции от 15 апреля, которой открывался курс, посвященный философии Лейбница, проясняя различие между творениями живописца и музыканта, с одной стороны, и философом как творцом концептов, с другой стороны, Жиль Делёз заявил: «Некоторым образом философ — это не тот, кто поет, а тот, кто кричит»¹. Определение философии как практики создания концептов — одна из центральных тем позднего Делёза, окончательно оформленная в первой главе работы «Что такое философия?», в которой «крик» уже отсутствовал. Однако в 1980 году эта гипотеза прозвучала для слушателей лекции скорее как часть рабочего процесса, в ходе которого шла подготовка к изобретению концепта, нежели как обнаружение уже готового результата. Тем интереснее представляется метафорический ряд, к которому тогда обратился Делёз, утверждая, что «концепт есть форма крика» и что, «когда у вас возникает потребность кричать, я считаю, что вы недалеко от своего рода зова философии»². В рамках той лекции «крик» так и остался смелой и довольно опасной метафорой, вполне способствующей тому, чтобы слушатель/читатель смог заподозрить философский дискурс в определении Делёза в некоторой предрасположенности к истерии. И со всей определенностью про этот «крик» можно лишь утверждать, что он еще не имеет формы концепта.

Второй «крик» раздался на последних страницах книги Мишеля де Серто «Изобретение повседневности». Описывая механизм работы властных практик, которые реализуют себя на теле посредством аппарата письма и института истории³, Серто законо-

1. Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. 1980, 1986/87 / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2015. С. 17.

2. Там же.

3. Ср.: «Письмо приобретает право на то, чтобы исправлять, укрощать или воспитывать историю. <...> Письмо становится наукой и политикой, что

мерно подходит к вопросу о пределах подобной машинерии, подчиняющей тело его определению в социальном дискурсе:

Где перестает действовать дисциплинарный аппарат, который меняет и корректирует, что-то добавляя или что-то устранив из этих тел, столь податливых под инструментовкой столь многих законов?⁴

Отвечая на поставленный вопрос, Серто высказывает гипотезу, что такой границей является акустический а/эффект тела, еще не прошедший обработку языковым фильтром:

Возможно, в самой отдаленной точке этих бесконечных писаний, разрывая их пробелами, существует один лишь крик: он ускользает, просто ускользает от них. От первого крика до последнего, вместе с ним вторгается что-то другое, что составляет отличие тела: это инфантильное и неприличное, невыносимое у ребенка, одержимого, безумного или больного, отсутствие «хороших манер»⁵, напоминающее рев младенца в «Жанне Дильман» или крики вице-консула в *India Song*⁶.

Несмотря на очевидное различие контекстов двух приведенных суждений о крике (одного — касающегося особенностей философской деятельности и другого — касающегося практики сопротивления дисциплинарной власти), предлагаемое здесь их волюнтаристское сопоставление лишь по видимости опирается на одну только иронию совпадения во времени и пространстве франкоязычной мысли. Между этими двумя фигурами «крика» обнаруживается сродство, выходящее за рамки прямой аналогии. По меньшей мере они оба объединены нарочитой слабостью авторских позиций, исходя из которых выдвинуты данные гипотезы. Суждение Серто столь же недалеко, как и метафорический ряд

сопровождается убеждением, вскоре сделавшимся основанием „просвещения“ и революции, что теория должна преобразовать природу, вписывая себя в нее» (*De Серто М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: ЕУСПб, 2013. С. 254*).

4. Там же. С. 258.

5. Фразу «хорошие манеры», по всей видимости, Серто заключил в кавычки не случайно: это третья кинематографическая фигура в этом фрагменте — отсылка к фильму Жана-Клода Гиге «Хорошие манеры» (1978), тематика которого — насилие, вырвавшееся наружу из «подростка-дикаря» после активной попытки его окультуривания, — полностью соответствует проблематике, с которой работает Серто.

6. Там же. С. 259.

Делёза, отстоит от впадения в патетику, граничащую с отчаянием, что позволяет говорить об истеричности реакции обоих философов. Если концепты, согласно Делёзу, «вступают в отношения с тем, что кажется наиболее отдаленным от них, а именно с криком»⁷, и если, согласно Серто, «страсти быть знаком противостоит только крик» и «только в зоне крика надо искать то, что не искажено порядком инструментальности письма»⁸, то слушателя/читателя с большой долей вероятности ждет разочарование. Подобного рода «крик» оказывается не более чем нечленораздельной акустической вибрацией, совершенно беспомощной и в деле прояснения механизма мысли (не более чем изящная метафора), и в вопросе о практиках сопротивления (кричащее тело больше походит на тело беспомощной жертвы, нежели субъекта политической борьбы). Но, кроме очевидной слабости этих позиций, их сравнение позволяет поставить вопрос и другим образом. Помимо истерической реакции двух критически мыслящих интеллектуалов в эпоху поражения «радикальной мысли» — 1980 год, — здесь обнаруживается более продуктивное средство.

Для его проявления следует обратить внимание на довольно специфическую и, скорее всего, не всеми считываемую иллюстрацию, к которой обращается Серто, говоря о «крике» как о точке, недоступной для власти. Речь идет о двух фильмах середины 1970-х годов — Шанталь Акерман («Жанна Дильман») и Маргерит Дюрас (*India Song*). Помимо синефильского эстетизма, хотя и характерного для некоторых французских философов той эпохи, но вряд ли очевидного для философского сообщества вообще, здесь появляется мотив, позволяющий увидеть, что фигуры «крика», мышления и политической борьбы в действительности связываются концептуально, а не только случайной аналогией. Если в лекции о Лейбнице Делёз позволил себе заявить этот тезис, чтобы почти сразу его бросить, то пять лет спустя в книге «Образ-время», втором томе проекта «Кино», данные мотивы получили концептуальное продолжение, которые и позволяют увидеть в сопоставлении с работой Серто что-то помимо симптома отчаяния.

В седьмой главе «Образ-времени» — «Мысль и кино» — Делёз обращается к теме источника/импульса мысли, утверждая, что мышление неразрывно сопряжено с определенным шоком, который, в свою очередь, производится посредством кинематографа. Согласно французскому философу, «кино, передавая нам шок,

7. Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. С. 17.

8. Де Серто М. Изобретение повседневности. С. 261.

притязает на то, чтобы дать нам эту способность»⁹ — способность мыслить. Здесь следует с самого начала прочесть утверждение Делёза корректно. Речь не идет об очередной вариации на тему «искусство и философия», где первое выступает пространством или источником вдохновения для второго. И дело не во взаимосвязи между двумя близкими, но различными типами творческих практик. Проблема заключается не в источнике вдохновения для мышления (по Делёзу, кино «принуждает мыслить», а это совсем иная модальность связи мысли и образа, нежели креативное содружество) и не в искусстве, связанном с мыслью и философией (в модусе искусство и есть своего рода философия). «Каждому известно, что, если бы какой угодно вид искусства производил шок или вибрацию, мир давно изменился бы, а люди стали бы мыслителями»¹⁰, — предостерегает от обобщений и глобальных выводов Делёз. Он утверждает нечто принципиально иное, а именно конститутивную взаимосвязь мысли и кино¹¹, отношения между которыми не могут быть описаны на его же языке, который был позже предложен в книге «Что такое философия?». Если в работе 1991 года речь шла о трех главных формах мысли — искусстве, науке и философии — и задача Делёза/Гваттари заключалась в том, чтобы установить различие между ними, показав при этом, что художник тоже мыслит, но только не концептами, а перцептами и аффектами, то в 1985 году в поисках ответа на вопрос о природе мышления мысль французского философа предпринимает более неожиданный маршрут. Кино утверждается в качестве необходимого условия для того, чтобы показать, как функционирует мысль, им же и генерируемая:

9. Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова; под науч. ред. О. Аронсона. М.: Ad Marginem, 2004. С. 469.

10. Там же.

11. Здесь следует уточнить, что, по Делёзу, не только мышление, но вообще человеческие привычки обладают с кинематографом общей природой. Ср.: «Речь идет не только о мастерской и удивительной аналогии между кино и нашими старейшими привычками; у них действительно общая природа. Кино выставляет на свет из внешнего, так сказать, наиболее характерные операции человеческого восприятия и интеллекта» (*Maratti P. Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008. P. 9). О том же пишет Грегори Флакман, который обращает внимание на различие подходов к кино у Бергсона и Делёза. Ср.: «Бергсон проводит аналогию между кино и восприятием, но похоже, что Делёз искажает терминологию аналогии: кино не имитирует обычное восприятие; скорее, оно проявляет „механизм“ восприятия» (*Flaxman G. Cinema Year Zero // The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema / G. Flaxman (ed.)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 88).

Сущность кинематографа, которая не встречается в «обобщенных» фильмах, имеет своей наиболее возвышенной целью показ мысли, не что иное, как саму мысль, и ее функционирование¹².

Таким образом, кинематограф становится для Делёза не инструментом для иллюстрации философских идей, но определенной практикой, на основании которой возможно порождение принципиально новых концептов, которые не мыслимы без и вне опыта кино, созданного в определенный исторический момент. Связь истории мысли с историей кино — одна из главных особенностей делезовского проекта «Кино».

В отличие от семиологической системы Метца, которая в принципе применима к любым киноисторическим понятиям, кинематографическая философия Делёза не может быть отделена от реальной истории, от истории трансформации различных «образов-движений» (в классическом кино) в различные «образы-время» (в современном кино). <...> Для Делёза, который пишет из этой перспективы (или ретроспективы), сознание есть конститутивный элемент одновременно и нового образа, и кинематографической истории¹³.

Как верно отмечает Андраш Ковач, «кинематографическая философия» Делёза возможна благодаря кино и не является теорией *о* и *для* кино. А в случае с утверждением о шоке как условии мысли речь идет не о кино вообще, а о современном кино, во многом ассоциируемом с именами Акерман и Дюрас¹⁴, к которым обращается Серто в кульминационный момент своей книги. А так как статус современного кино в «Образе-времени» Делёза одновременно связан с вопросами об онтологии мышления и с политическими аспектами поражений освободительных проектов, то параллельное чтение двух «криков» позволяет выйти за рамки сравнений в терминах иллюстративной аналогии. Так как «старое» кино, согласно Делёзу, продолжающему здесь исследования Сержа Данея и Поля Вирилио, поставило себя под сомнение¹⁵, то на-

12. Делёз Ж. Кино. С. 482.

13. Kovács A. B. The Film History of Thought // The Brain Is the Screen. P. 155–156.

14. Дело не только в том, что Делёз уделяет существенное внимание фильмам Акерман и Дюрас на страницах своей книги, но в первую очередь в том, что их фильмы полностью соответствуют критериям нового кино «образа-времени».

15. Ср.: «Отходную амбициям „старинного кино“ пропели не (или не только) заурядность и пошлость его будничной продукции; с большим успехом

дежды, возложенные на новое кино, — это надежды одновременно философские и политические. А фигура «крика», которая в 1980 году понадобилась одновременно Делёзу и Серто, — это точка встречи проблематики, связывающей воедино вопросы (1) об аффекте/страсти, (2) о практиках власти и (3) о связи между ними, реализуемой посредством определенного механизма мышления. «Крик», который раздался в 1980 году, получил концептуальное продолжение в 1985-м, а «Образ-время» в этом контексте следует читать как важнейший политико-философский текст Делёза.

Возможность Нового и проблема привычки: сенсомоторная схема как гарантия универсума консерватизма

Как следует понимать слова Делёза, что шок открывает возможность для мышления? И почему речь идет о шоке, вызываемом именно определенными кино-образами? Чтобы прояснить эти положения, необходимо обратить внимание на то, что вопрос о мышлении ставится Делёзом в связи с проблемой Нового. Такое положение логично продолжает определение философии в терминах *творчества/создания* концептов. «Концепт есть нечто, что следует создать»¹⁶. «Концепт — это событие, а не сущность и не вещь»¹⁷. Концепт как результат мышления относится не к порядку данного, которое следует открыть и сделать видимым, а к тому, что должно быть создано, сотворено. Таким образом, в рамках этой перспективы концепт и, соответственно, философская мысль невозможны вне предварительного условия — обеспечения гарантии возможности Нового, которое представляет собой преодоление порядка данного. Именно этот аспект — обеспечение возможности Нового — составляет центральную линию проблематики «Образ-времени», вокруг которой выстраиваются онтологический и политический аргументы Делёза. Однако, чтобы понять, откуда берется запрос на обеспечение возможности Нового, необходимо предварительно уяснить, что, согласно Делёзу, является для него препятствием. А для этого требуется последовательно прочитать выводы из первого тома «Кино» — «Образ-движения».

это сделала Лени Рифеншталь, а уж она-то посредственностью не была» (Делёз Ж. Кино. С. 478).

16. Он же. Лекции о Лейбнице. С. 15.

17. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер с фр. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. С. 27.

«Образ-движение» представляет собой реализацию основных идей Анри Бергсона в условиях «века кино». Анализ опыта просмотра фильмов поставлен Делёзом в контекст проблематики опыта времени и роли памяти так, как их определил Бергсон, что позволяет подойти к феномену кинематографа с точки зрения его возможностей в деле формирования (сознания) современного субъекта. Для Делёза речь идет не столько о прояснении «природы» кино, сколько об открытии нового режима пребывания человека в мире, где есть кино, а именно о трансформациях, которые происходят с человеком в универсуме движущихся образов. Такой подход полностью следует за утверждением Бергсона о «необходимости воспитания, или образования, наших чувств»¹⁸, на основании чего кинематограф понимается как фундаментальный аппарат для подобного рода «воспитания» и «образования». Не имея возможности здесь подробно остановиться на деталях анализа из первого тома «Кино», кратко резюмируем выводы Делёза. Кризис кинематографа образа-движения, констатацией которого завершается работа, свидетельствует об опасности, сопровождающей такого рода кино с момента его появления. А именно: классический кинематограф представляет собой глобальный механизм, реализующий в невиданных ранее масштабах практику формирования/воспитания субъекта согласно логике инерции восприятия. Вопросы о формировании посредством кино восприятий определенного рода здесь достаточно, так как для Бергсона нет качественного различия между восприятием и действием¹⁹, а следовательно, воспитание определенных форм восприятия представляет собой одновременно и воспитание определенных поведенческих практик. Однако почему конституирование субъекта посредством классического кинематографа, согласно анализу Делёза, обладает консервативным зарядом?

18. Бергсон А. Материя и память // Собр. соч.: В 4 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 186. Курсив автора.

19. Ср.: «В космологии, предложенной Бергсоном, реальное создается из образов, а наше восприятие соответствует отбору при помощи особого образа, каким является наше тело, тех образов, с которыми тело взаимодействует в целях своего жизненного сохранения. Стало быть, здесь наблюдается *коренное уравнивание восприятия и действия*, причем последнее рассматривается как наша сторона взаимодействия: мое действие представляет собой взаимодействие того образа, каким я являюсь, с образами мира, взятого в отношении к данному образу» (Салански Ж.-М. Бергсон и пути современной французской философии // Логос. 2009. № 3 (71). С. 29. Курсив мой. — О. Г.).

Для ответа на данный вопрос необходимо понять значение сенсомоторной схемы, которая определяет логику кинематографа образа-движения: так как классическое кино в понимании Делёза реализует и продолжает в больших масштабах логику сенсомоторных реакций на внешние возбуждения, то зритель такого кино оказывается своего рода заложником вечного настоящего.

Я называю своим настоящим мою установку по отношению к непосредственному будущему, мое непосредственно наступающее действие. Мое настоящее, следовательно, по существу сенсомоторно²⁰.

Именно из этого положения Бергсона из «Материи и памяти» берет начало проблема (не)возможности Нового. Если вселенная классического кино становится глобальной практикой по формированию и закреплению сенсомоторных реакций, основная особенность которой заключается в ограниченности горизонта субъекта таких реакций²¹, то такой субъект лишен, по Бергсону–Делёзу, базовой предпосылки для творчества — возможности не предзаданного восприятия-поведения. Другими словами, кинематограф образа-движения, построенный на реализации сенсомоторных схем, представляет собой разновидность психологического детерминизма в том виде, как его определил Бергсон в работе «Опыт о непосредственных данных сознания»:

... психологический детерминизм... утверждает, что настоящее состояние сознания обуславливается предыдущими состояниями²².

Проблематично здесь не само утверждение связи настоящего с прошлым (ни Бергсон, ни Делёз связь между ними не отрицают), а линейная модель времени и логика прямых причинно-следственных связей, согласно которой некое «вчера» повторяет себя в условном «сегодня», в рамках развертывания последовательной схемы движения от точки А к точке В²³. Данная форму-

20. Бергсон А. Материя и память. С. 248.

21. Ср.: «Сенсомоторный образ фактически удерживает лишь интересующие нас стороны вещи либо то, что продлевается в реакцию персонажа» (Делёз Ж. Кино. С. 340).

22. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 118.

23. Как известно, именно критика линейной модели времени и попыток описания опыта времени в пространственных категориях и составляет значительную часть аргумента Бергсона в двух первых работах.

ла психологического детерминизма, предполагающая линейное течение времени, лаконично схватывает центральную особенность классического кино и особенности его нарративных стратегий: будущее действие здесь понимается как результат прошлого воздействия, а момент настоящего оказывается местом повтора «того же самого», так как всякое действие, в свою очередь, результат «долгой привычки», сформированной более ранним воздействием.

Таким образом, вселенная классического кино в некотором роде удваивает реальность на экране, то есть переносит воображаемые проекции поведенческих моделей вовне, чтобы затем зритель в процессе просмотра их еще основательнее интериоризировал. Тем самым реализуется в глобальных масштабах практика воспитания «привычек», продлевающая инерцию восприятия и поведения посредством образов-движений, построенных согласно сенсомоторной схеме. Или, как описывает такие последствия от сенсомоторной схемы в классическом кино Делёз, прибегая к термину «клише»:

Образы непрестанно впадают в состояние клишированности, так как они вставляются в сенсомоторные цепи, организуют или же сами индуцируют эти цепи... образы для того и создаются (чтобы мы не восприняли все, чтобы клише скрыли от нас образы). Что это, цивилизация образа? Фактически — цивилизация клише, где все власти предрержащие заинтересованы в том, чтобы скрыть от нас образы — не обязательно спрятать от нас саму вещь, но обязательно спрятать некую вещь в образе²⁴.

В этом пассаже сенсомоторная схема напрямую связана с условием закрепления *status quo* текущим властным режимом. Именно она, отвечая за консерватизм привычки, гарантирует консерватизм политического порядка. А, в свою очередь, «спрятать некую вещь в образе» — значит скрыть, сделать невозможным Новое, как нечто, что опрокидывало бы устоявшийся порядок. Однако речь не идет об утверждении некоторой сущности кино. Так же как классический кинематограф был изобретен, так, по Делёзу, возможно и открытие другого кино, не подверженного сенсомоторной схеме, которому будет под силу «выйти за рамки клише». Именно в этом месте проблема (не)возможности Нового проявляет свою связь с гипотезой шока как условия мысли.

24. Делёз Ж. Кино. С. 314.

Кино... под силу обрушить сенсомоторную связь человеческого восприятия, чтобы повернуть его в направлении ацентрированного универсума образов-движений. <...> ...создание нового... заключается в обрушении того, что сделали с нами наши привычки, потребности и лень²⁵.

Риторика, к которой прибегает исследовательница работ Делёза о кино Паола Маратти, наглядно демонстрирует, что в попытках выйти за рамки инерционной логики образа-движения речь должна идти об определенной практике предельной деструкции сформированных поведенческих установок, «привычек». По меньшей мере некоторый «шок» для субъекта в условиях подобной деструкции связан с тем, что он лишается возможности привычно реагировать на заданные уже сложившимся опытом ситуации восприятия. Если, как пишет Арон Шустер, комментирующий вопрос психической индивидуации, согласно Делёзу, «мы не имеем привычки, а мы есть привычки»²⁶, то обрушение сенсомоторных схем связано с нарушением у субъекта опыта целостности как мира вокруг, так и (образа) самого себя. В результате такой деструкции субъект оказывается раз-адаптирован, то есть выведен из строя натренированных реакций, обеспечивающих постоянство и повторяемость. Именно этот опыт, согласно Делёзу, опыт раз-адаптации, и предлагается современным кино, в котором происходит «не нечто более прекрасное, глубокое или истинное, а просто иное»²⁷. Таким образом, для Делёза речь идет не об эстетической оппозиции двух типов кинематографа — классического и современного — в рамках суждения вкуса, но о ценностном различии, укорененном в специфической политической онтологии. Деструктивный характер такой онтологии является необходимой предпосылкой для открытия потенциала мышления, который в то же самое время сопряжен с опытом свободы. Поэтому «иное» современного кино, хотя и наделено раз-адаптационным эффектом, потенциально ставящим под вопрос целостность субъективности, тем не менее описывается Делёзом как несомненно позитивный и необходимый опыт. А опасность, с ним связанная²⁸, нивелируется тем, что никакого разрушения субъективно-

25. Maratti P. Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy. P. 40–41.

26. Schuster A. The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis (Short Circuits). Cambridge, MA: The MIT Press, 2016. P. 53. Курсив автора.

27. Делёз Ж. Кино. С. 336.

28. Ср.: «Мы изобретаем саморазрушения, не смешивающиеся с влечением к смерти» (Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофре-

сти здесь не происходит, так как «субъективность никогда не бывает нашей», потому что она есть «время», то есть «виртуальное»²⁹. Следовательно, все процессы происходят во времени, а не в субъекте, который сам всегда находится во времени.

В этом месте, в отношении оценки сенсомоторной схемы и ее роли в жизни субъекта, впервые намечается существенное расхождение Делёза с Бергсоном, которое далее будет нарастать, а завершится принципиальным разрывом. Если для автора «Материи и памяти» речь шла о формировании восприятий, способствующих повышению уровня адаптации к окружающей действительности, то для Делёза здесь гораздо важнее проблема ограничения опыта свободной и творческой жизни. Очевидно, что свободу и творчество здесь следует понимать не в индивидуалистическом и/или психологическом ключе, а как наиболее интенсивную реализацию потенциальностей, которыми наполнено виртуальное. Если для Бергсона «действовать свободно — значит вновь овладевать самим собой»³⁰, то для Делёза проблематично именно утверждение «себя самого», а несвобода как раз и располагается на стороне самости, самоотжествленного субъекта. Поэтому опасность неподготовленности к жизни для Делёза менее значима, чем опасность ограничения жизненного порыва, понятого как не-индивидуальное становление. Так расхождение между философами комментирует Паола Маратти:

Для Бергсона сенсомоторное восприятие обеспечивает — легитимирует — потребности жизни, но Делёза меньше беспокоит контекст жизненных требований, чем система ценностей, которая цепляется к восприятию вещей, всегда рискуя позволить мысли скатиться к конформизму общепринятого мнения и позволить аффектам соскользнуть к предустановленным схемам³¹.

На угрозу конформизма мысли и предустановленных поведенческих моделей, согласно Делёзу, и реагирует кинематограф образа-времени, который обнаруживает своего врага в лице кинематографа образа-движения³². А механизм, посредством которого восприятие и, следовательно, действие вырываются из силы

ния / Пер. с фр. Я. Свирского, под науч. ред. В. Кузнецова. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 265).

29. Делёз Ж. Кино. С. 383.

30. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 151.

31. Maratti P. Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy. P. 60.

32. Ср.: «Самый страшный враг кино — это само кино» (Ibid. P. 80).

инерции, на первый взгляд, определяется все еще в бергсоновском ключе и связывается со специфическим опытом времени. Другими словами, линейная модель последовательных детерминаций поведенческих установок должна быть подорвана таким образом, чтобы были разрушены связи между всеми его составляющими. На уровне кинематографического образа речь идет о том, что видимые и слышимые элементы должны быть разъединены, обретая предельную автономию, что находит свое воплощение в рамках вводимых Делёзом опсигнумов и сонсигнумов, то есть образов, в которых слышимое и видимое уже не находит своего продолжения в действиях. Логика подобного, на первый взгляд, абсурдистского варианта авангардизма, проявляющегося в строении кинематографа образа-времени, становится понятной, если корректно перечитать тезисы Бергсона о времени.

Великие тезисы Бергсона о времени предстают в следующем виде: прошлое сосуществует с настоящим, каким оно было; прошлое сохраняется в себе, как прошлое вообще (нехронологическое); каждый момент время расщепляется на настоящее и прошедшее, проходящее настоящее и сохраняющееся прошлое³³.

Одновременное сосуществование прошлого с настоящим и расщепление каждого мгновения на настоящее и прошедшее, а именно на актуальное и виртуальное, — таковы основы современного кино, которое актуализирует открытия Бергсона о времени. Отказавшись от продлевания восприятия в рамках сенсомоторного повествования, где прошлое и настоящее разнесены во времени линейном и объединены — не синхронно, а диахронно — логикой причинно-следственных связей, современное кино задает качественно новый формат нарратива³⁴. Кино «образа-времени» стремится удержать прошлое как виртуальное, которое в состоянии высвободить возможность для Нового, так как подобный тип образа не заменяет одни «привычки» другими, но высвобождает субъекта для состояния, которое не задается логикой

33. Делёз Ж. Кино. С. 382–383.

34. Ср.: «Оппозиция классического и современного кино означает не разрыв между повествовательным и не повествовательным (кино), но, вместо этого, различные модальности повествования. <...> Повествовательные принципы современного кино заключаются в создании возможности для реализации виртуально существующих трансцендентальных миров. Цель современного кино заключается в творении ментальных образов, которые независимы от логики практического чувственного опыта» (Kovács A. B. *The Film History of Thought*. P. 164).

«привычки» в принципе. Такой режим образа Делёз называет кристаллическим, противопоставляя его органическому образу кино образа-движения:

Актуальное оторвано от своих моторных продолжений, реальное — от своих законных связей, а виртуальное, со своей стороны, отделяется от собственных актуализаций и обретает самостоятельную ценность³⁵.

Кино образа-времени передает движение образов в рамках логики времени так, как ее определил Бергсон, то есть как перманентное качественное изменение, которое не поддается адекватному размещению в пространстве (что и объясняет сосуществование прошлого с настоящим, а не их разнесенность во времени линейной «истории»). Таким образом, речь идет о том, чтобы развоплотить иллюзию целостного настоящего и сделать видимым то, что настоящее конститутивно двойственно, а потому, следуя за тезисами Бергсона, Делёз утверждает, что «настоящему необходимо раздваиваться»³⁶. Эту необходимость и призвано обеспечить новое кино. Но оно оказывается травматичным, так как подобная раздвоенность для субъекта, впавшего в иллюзию своей целостности, сформированной по правилам классического повествования, скрадывается во вселенной «клише» кинематографической иллюзией «хороших образов», задающих регулярность и постоянство мира вокруг и своего в нем присутствия. Грегори Флакман комментирует этот момент:

Хорошие, моральные образы суть результат сенсомоторной схемы, которая, будучи усвоенной, гарантирует закономерность, благонадежность и видимость тотальности. <...> В таком кино действие предопределено в логике перехода от одной ситуации к другой, результатом чего становится движение традиционного повествования³⁷.

Тогда как разъединение элементов образа, их высвобождение из-под диктата диахронии повествовательного детерминизма, нарушение у зрителя инерции восприятия путем введения его в состояние дезориентации, когда прошлое не определяет, а сосуществует с настоящим, — все это необходимо современному кино, чтобы сделать возможным противостояние консервативной тен-

35. Делёз Ж. Кино. С. 435.

36. Там же. С. 381.

37. Flaxman G. Cinema Year Zero. P. 101.

денции, которая покоится на идее непротиворечивой целостности и самотождественности. В этом контексте расщепление видимых и слышимых элементов кино-образа оказывается одним из главных орудий для противостояния такого рода тенденции. О чем пишет Делёз, обращаясь к творчеству Дюрас:

Аудиовизуальный образ как раз и формируется благодаря дизъюнкции, диссоциации визуального и звукового элементов... не формируя, однако, какого бы то ни было целого. <...> Это и есть сопротивление, возникшее благодаря крушению сенсомоторной схемы и разделяющее визуальный и звуковой образы, — но с тем большим успехом устанавливающее между ними отношения, далекие от гармонической совокупности. Маргерит Дюрас продвигалась в этом направлении все дальше и дальше: центральный фильм трилогии «Песнь об Индии» устанавливает необычное метастабильное равновесие между звуковым образом, доносящим до нас все голоса... и образом визуальным³⁸.

В обозначенном контексте перехода-разрыва между кинематографом образа-движения к кино образа-времени «крик», о котором писал Серто, ссылаясь на *India Song* Дюрас, при первом приближении довольно сильно напоминает фигуру мысли Жана Валя из его книги о Гегеле — «крик разбитой тотальности»³⁹. Но в делёзовской вселенной нового кино и потенциалов, им открываемых, «крик», свидетельствующий о нарушении целостности целого, оказывается знаком движения в верном направлении. То есть в сторону преодоления инерции сенсомоторной схемы, что является необходимой предпосылкой для высвобождения потенциала Нового. Дюрас, которая, по словам Делёза, «продвигалась в этом направлении все дальше и дальше», своими фильмами создала образы, делающие видимым и слышимым такое преодоление этой схемы, задающей консервативный порядок мира инерции. Но это становится возможным только при условии постановки под вопрос идеи Целого как некоторой тотальности. В результате вопрос о Целом неразрывно связан с возможностью Нового. Аналогично тому, как, согласно Делёзу, «кинематограф должен уловить не самотождественность того или иного персонажа»⁴⁰, так же современное кино должно утвердить невозможность Целого как Тотального. Именно в этом месте берет начало проблематика шока, которая

38. Делёз Ж. Кино. С. 586.

39. Валь Ж. Несчастное сознание в философии Гегеля. СПб.: Владимир Даль, 2006. С. 112.

40. Делёз Ж. Указ. соч. С. 462.

нарушает привычное восприятие и влечет за собой реализацию потенциала мышления.

Целое как Открытое vs Целое как Внешнее: темпорализация разрыва

Качественное различие между двумя типами кинематографа, по Делёзу, определяется заменой одной модели Целого на другую. Причем эта трансформация, на которую не часто обращают внимание читатели «Кино», свидетельствует о глобальном пересмотре им всей своей теории, так как данная замена указывает на отход от бергсоновской модели понимания Нового (тогда как несомненный бергсонизм делезовского проекта «Кино» обычно не ставится под вопрос). Однако здесь намечается уже не просто ценностный разрыв между Бергсоном и Делёзом, о котором было сказано выше в контексте оценки значения сенсомоторной схемы, но обозначается концептуальная пропасть между философами.

Согласно Делёзу, в условиях образа-движения концепт Целого мыслится в пределах следующей установки: «целое не дано и не задаваемо», так как «оно является Открытым и ему свойственно непрерывно изменяться или же способствовать возникновению чего-то нового, словом, длиться», то есть такое «целое есть то, что переводит множество из одного качественного состояния в другое как чистое бесперебойное становление, которое через эти состояния проходит»⁴¹.

Казалось бы, следуя лишь этим положениям, проблема Нового решена уже в первой главе «Образа-движения». Для этого вроде бы достаточно бергсоновского понятия «длительности» как процесса перманентных качественных изменений⁴², что требует лишь смены перспективы восприятия — с точки зрения пространства на точку зрения с позиции времени, что и составляет основное открытие первой работы Бергсона. Но такое решение проблемы Нового в действительности лишь кажущееся, поскольку в перспективе оно задает еще более непреодолимую апорию: в рамках «длительности» и, соответственно, Целого как Открытого нет никакого *порождения, создания и творения* Нового, так как оно по-

41. Делёз Ж. Кино. С. 49, 51.

42. Ср.: «Чистая длительность вполне могла бы быть только последовательностью качественных изменений, сливающихся вместе, взаимопроницающих, без ясных очертаний, без стремления занять внешнюю позицию по отношению друг к другу» (Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 94–95).

лагается частью *всегда-уже данного* — некоторым потоком бесконечного становления, к которому лишь следует адекватно подойти. Как хорошо известно, в «Опыте о непосредственных данных сознания» вопрос о свободе решается именно сменой режима восприятия наличного положения, тогда как необходимость что-либо качественно менять, например бороться за состояние свободы, отсутствует: «свобода есть факт, и к тому же самый ясный среди всех установленных фактов»⁴³. Соответственно, так как «сама суть длительности и движения, какими они предстают нашему сознанию, заключается в процессе непрерывного становления»⁴⁴, то становление такого рода плохо сочетается с делезовской установкой на создание, творение Нового. Таким образом, Новое в перспективе Целого как Открытого — ложное решение задачи, если принимать во внимание горизонт проекта Делёза: философия как создание концептов и политика как практика воли к власти. «Становление — это потенция ложного в жизни, или воля к власти»⁴⁵. А такое становление существенно отличается от бергсоновского, потому что никак не может сочетаться с установкой на принятие данного и, в частности, восприятия состояния свободы в качестве факта.

Не удивительно, что именно в этом месте мысль Делёза колеблется особенно заметно⁴⁶, так как порой создается впечатление, что он близок к тому, чтобы довольствоваться бергсоновским способом решения проблемы⁴⁷. Но именно выделение в рамках

43. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 146.

44. Там же. С. 101.

45. Делёз Ж. Кино. С. 452.

46. Это колебание особенно заметно в стремлении сгладить разрыв и противоречия между двумя моделями Целого. Ср.: «Мы не стали бы утверждать, что существует большое различие между тем, что мы говорим теперь, *целое есть внешнее*, и тем, что мы говорили о классическом кино — *целое есть открытое*» (Там же. С. 495. Курсив автора). Пытаясь объяснить такой переход тем, что в первом случае речь идет о косвенной репрезентации времени, а во втором — о прямой, Делёз лишь смягчает оппозицию между двумя типами кино-образов, которую он уже задал и которая не может быть описана языком взаимодополнения, так как выводы всей его работы приводят к утверждению антагонизма между ними и к такой позиции, согласно которой «придется отказаться от образа-движения» (Там же. С. 596).

47. Отдельные версии современного делезианства, даже напрямую не отсылая к Бергсону, продолжают именно эту линию аргументации, утверждая возможность Нового как того, что является порядком всегда-уже данного в пределах субъективной реальности. Так, например, Стивен Шавиро, выстраивая концепцию эстетики как первой философии, прочитывает

анализа кинематографа двух логик образов — образа-движения и образа-времени — позволяет ему избежать «ложного движения» по направлению к иллюзорному (воображаемому) способу решения проблемы Нового (онтологический аспект) и проблемы Свободы (политический аспект). Переводя на язык актуальной современной теории, Делёз, встающий на сторону кинематографа образа-времени и тем самым преодолевающий, если воспользоваться образом Рэя Брассье, «самодовольный аффирмативистский консенсус современной теории», частным случаем которого выступает «витализм» Бергсона, — это «Темный Делёз».

Таким образом, Целое как Открытое, понятое на основе бергсоновской «длительности», оказывается тупиковым решением проблемы Нового. Формально об этом свидетельствует и критика кинематографа образ-движения вообще, который разоблачается как проводник фашизма⁴⁸, и довольно резкий переход в районе пятой главы второго тома «Кино», когда речь о Бергсоне прекращается и ему на смену приходят Морис Бланшо и Антонен Арто, а вместе с этим — понятие Целого как Внешнего. Но что значит Целое как Внешнее, противопоставленное Целому как Открытому?

Согласно Делёзу, такое Целое определяется не как процесс постоянной открытой тотализации по модели длительности Бергсона, но, напротив, как «зазор между двумя образами»⁴⁹. Если кинематограф образа-движения, построенный на основе сенсомоторных схем, сделал возможным Целое как Открытое, то современное кино стремится установить выход вовне тотальности, в направлении Внешнего, другим именем которого оказывается разрыв.

Целое в кино непрестанно творилось, интериоризируя объекты и экстериоризируясь в образах сообразно закону двойного при-

наследие Альфреда Норта Уайтхеда именно в этом ракурсе делезианской мысли. Ср.: «Каждая субъективная форма отличается от других; ни один субъект не ощущает данного ему точно тем же способом, что и другой. Это означает, помимо прочего, что *новизна* является функцией *способа (tapner)*, а не сущности» (*Шавиро С.* Вне критериев. Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика / Пер. с англ. О. С. Мышкина. Пермь: Гиле Пресс, 2018. С. 76).

48. Ср.: «Массовое искусство, обращение к массам, которое не должно было бы отделяться от доступности кино массам, ставшим его подлинным субъектом, — упало до уровня пропаганды и государственного манипулирования, своеобразного фашизма». Для Делёза в случае с кинематографом образа-движения речь идет о сочетании «посредственности продукции и ее фашистского характера» (*Делёз Ж.* Кино. С. 477–478).

49. Там же. С. 495. Курсив автора.

тяжения. Это был процесс постоянной открытой тотализации, обуславливавшей монтаж или мыслительные потенции. Совсем иное дело сказать: «целое есть внешнее». Ибо прежде всего вопрос уже не касается ассоциации или притяжения образов. <...> Когда дан один образ, речь идет о том, чтобы выбрать другой образ, который индуцирует зазор между ними⁵⁰.

Чтобы прояснить столь неожиданный переход от пластичной логики становления в духе Бергсона к логике цезуры, разрыва, которая разворачивается с опорой на Арто и Бланшо (в прочтении Фуко), необходимо предварительно уточнить, в чем именно заключается опасность Целого как Открытого. Одно из самых темных мест проекта «Кино» — это неочевидная трансформация общей линии повествования из «опыта классификации образов и знаков»⁵¹ в проект радикальной политической философии, в рамках которого кинематограф описывается не только как поле новых возможностей, но и как одна из главных угроз современности. В первом томе «Кино» Делёз показал, что открытие движения посредством появления образов-движений, то есть в результате изобретения классического кино, сделало возможным пробуждение в человеке «духовного автомата», а именно машинной «природы» работы сознания.

Художественная сущность образа реализуется лишь в тех случаях, когда движение делается автоматическим, *мысль претерпевает шок, в коре мозга начинаются вибрации, нервная и церебральная система задеваются непосредственно*. Поскольку кинематографический образ «совершает» движение сам, поскольку он делает то, чего другие виды искусств лишь требуют (или о чем говорят), он вбирает в себя сущность прочих искусств, становится их наследником, использует образы другого рода в собственном режиме, наделяет мощью то, что было лишь возможностью. *Автоматическое движение пробуждает в нас духовный автомат*⁵².

Именно это пробуждение сопряжено с наибольшей опасностью, так как в текущих условиях, в универсуме тотального кинематографа образа-движения, «духовный автомат стал автоматом фашистским»⁵³. Соответственно, аналогично тому, как Делёз раз-

50. Делёз Ж. Кино. С. 495–496. Курсив автора.

51. Там же. С. 39.

52. Там же. С. 468. Курсив автора.

53. Там же. С. 478.

личает два вида Целого, следует говорить и о двух видах шока. Первый вызывается фактом автоматического движения самого по себе, которое изобретается кинематографом, тогда как второй вид шока связан с нарушением плавности потока движения такого рода, то есть с разрушением сенсомоторной схемы. Если «столкновение (шок) есть сама форма передачи движения в образе»⁵⁴, то одного лишь шока недостаточно, чтобы сделать «логические возможности» мысли действительными. Здесь мысль Делёза оказывается предельно близка к зоне перманентного самоотрицания, существенного концептуального противоречия, о чем свидетельствует переход к скорее оценочным, нежели рациональным, суждениям.

В плохом кино шок смешивался с фигуративным насилием изображаемого вместо того, чтобы достигать иного рода насилия, свойственного образу-движению, распространяющему свои вибрации в движущейся последовательности, которая пронизывает и зрителей⁵⁵.

Сама фигура «плохого кино» требует некоторой оппозиции с «хорошим кино». Но такое движение мысли заставило бы Делёза обратиться к диалектическому способу решения проблемы, чего он настойчиво пытается избежать. Соответственно, ему необходимо найти иной выход, которым и оказывается вольное, «монструозное» прочтение концепта Внешнего у Бланшо и опыта преодоления «фигуративного» насилия у Арто. Арто обеспечивает Делёзу совершенно иное решение проблемы Нового, так как «шок» создателя «театра жестокости» направлен не на констатацию данного, но на предельное перманентное утверждение необходимости мысли, находящейся в бесконечном (само)изобретении: «мысль не может функционировать иначе как рождаясь»⁵⁶. Однако подобное рождение призвано свидетельствовать не о власти новорожденной мысли, но, напротив, о ее бессилии, а «это имеет гораздо большую важность, чем грезы: невозможность быть и немощь, кроющаяся в недрах мысли»⁵⁷. «Крик» мысли, раздающийся при ее рождении, указывает не на некоторое ее содержание (речь идет не о мысли *о*), но на неспособность всякого содержания удержать себя в процессе мышления. Именно этим объясняется ра-

54. Делёз Ж. Кино. С. 470.

55. Там же. С. 469.

56. Там же. С. 479.

57. Там же. С. 480.

дикальность перехода (разрыв) от Целого как Открытого (в этой перспективе речь могла бы идти о своего рода постмодернистском самолюбовании множества мыслей, утверждающих свое право быть) к Целому как Внешнему, лишаящему обоснованности такого рода впадение в иллюзию легкости мышления в модусе данного. Или, как пишет Делёз, «греза — чересчур легкое решение „проблемы“ мысли»⁵⁸. Таким образом, лишь в условиях Целого как Внешнего возможно порождение мысли о собственном бессилии, так как «сокровенная реальность (мозга) — не Целое, а, напротив, трещина и пробоина»⁵⁹.

Помимо опыта Арто, Делёз обращается к Бланшо, прочитанному через Фуко и сознательно превратно понятому⁶⁰. Это необходимо для реализации сразу двух линий аргументации. Во-первых, утверждение необходимости разрыва между образами как условие разрушения сенсомоторной схемы⁶¹. А во-вторых, утверждение предельного материализма происходящего⁶², что означает утверждение разрыва посредством конститутивной связи мышления с телом, которое является образом-разрывом (а не образом разрыва!). Тело здесь понимается как нередуцируемый остаток, который вместе с тем является условием возможности мысли и, следовательно, Нового.

Тело... это то, куда она (мысль. — О. Г.) погружается или должна погрузиться, чтобы достичь невысказанного, то есть жизни. Тело

58. Делёз Ж. Кино. С. 479.

59. Там же. С. 481.

60. Мари-Клэр Ропар Вюемиер в статье «Образ или время? Мысль о Внешнем в „Образе-времени“ (Делёз и Бланшо)» убедительно показывает и переход от Бергсона к Бланшо, и то, что «недопонимание Бланшо вряд ли значимо, так как в действительности оно чрезвычайно интересно». Хотя ее выводы отличаются от нашей линии аргументации, это исследование весьма полезно, так как позволяет глубже понять куда большую связь второго тома «Кино» с проблематикой посвященной Бланшо работы Фуко «Мысль о Внешнем» (*Ropars-Wuilleumier M.-C. Image or Time? The Thought of the Outside in The Time Image (Deleuze and Blanchot) // Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy / D.N. Rodowick (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. P. 19–23*).

61. Ср.: «Художественные образы Бланшо суть больше, чем образы, они, скорее, трансформация, перемещение, нейтральное посредничество, зазор между образами» (Фуко М. Мысль о Внешнем // Современные стратегии культурологических исследований: Труды Института европейских культур. Вып. 2 / Отв. ред. Т. А. Филиппова. М.: РГУ, 2008. С. 325).

62. Ср.: «Материальный автоматизм образов способствует возникновению мысли, приходящей извне; он навязывает эту мысль, как невысказанное, нашему интеллектуальному автоматизму» (Делёз Ж. Кино. С. 495).

не мыслит, но, будучи упорным и косным в своих привычках, оно заставляет мыслить и принуждает к мысли ускользающее от мысли, жизнь. <...> Мыслить и означает учиться тому, что может не мыслящее тело, узнавать его способности, позы и повадки. Кино становится родственным духу и мысли именно через тело (даже не через посредство тела)⁶³.

Так Делёз радикальным образом переопределяет бергсоновский витализм в совершенно ином ключе. Заимствуя значительную часть аргументации автора «Творческой эволюции», перенимая у него специфическую онтологию, понимающую материю как «совокупность образов»⁶⁴, Делёз придает ей совершенно иную консистентность. Вместо гармоничного сосуществования пространственной и временной перспектив восприятия у Делёза обозначается асимметричный разрыв, который находит свое воплощение в противопоставлении образов-движений образам-времени. Мысль находится в состоянии торможения в условиях сенсомоторной схемы, которая тем прочнее, чем надежнее бесперебойность автоматизма движения. Напротив, мысль, вызванная к жизни необходимостью, есть результат проявления иррациональных разрывов, за которые и отвечает кинематограф образа-времени, построенный на разъединении своих элементов, их радикальной пересборке, влекущей за собой шок восприятия, не находящий продолжения в возможности повторения (то есть не переходящий в инерцию).

У такого решения проблемы Нового, на первый взгляд, обнаруживается существенный недостаток. Подобная схема чрезвычайно напоминает психоаналитическое решение задачи, в частности, в ее лакановской версии (фигура разрыва, трещины)⁶⁵. Как

63. Делёз Ж. Кино. С. 506.

64. Ср.: «Я называю материей совокупность образов, а восприятием материи те же самые образы в их отношении к возможному действию одного определенного образа, моего тела» (Бергсон А. Материя и память. С. 169. Курсив автора). Также ср.: «В этом универсуме (универсуме Бергсона. — О. Г.) будет абсолютное совпадение между материей, светом и движением, и имя, которое Бергсон дает такому совпадению, — „образ“» (Maratti P. Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy. P. 19).

65. Ср.: «Лакановский субъект — это субъективированная нехватка, а не отсутствующий субъект или субъект невозможности, несмотря на то что он предполагает присвоение и преодоление чисто негативного момента» (Chiesa L. Subjectivity and Otherness. A Philosophical Reading of Lacan. The MIT Press, 2007. P. 6. Курсив автора).

известно, психоаналитический подход к вопросу о мысли задает рамки ее понимания в терминах сублимации⁶⁶. А потому, как кажется, делезовский образ-времени хранит не меньше опасностей. Но именно Бергсон, которого Делёз не отвергает (полностью), но «монструозным» способом дополняет, позволяет ему не впасть в субстанционализм психоаналитического толка. Арон Шустер в своей работе, посвященной прояснению сложных отношений мысли Делёза с психоанализом, пишет:

То, что делезовский бергсонизм добавляет в психоаналитическое понятие (частичных объектов. — О. Г.), — это акцент на времени; для Делёза частичные объекты суть не столько отдельные части тела, сколько *автономные темпоральные органы*. <...> Непроизвольные воспоминания — это частичные темпоральные объекты⁶⁷.

Хотя, развивая свою линию аргументации, Шустер пытается преуменьшить значение разрыва между Делёзом и Лаканом, переводя понятия «разрыва» и «нехватки» последнего в терминах «чистого различия» первого⁶⁸, что существенным образом лишает делезовский проект оригинального содержания, все же первичная интуиция Шустера представляется продуктивной. Темпорализация разрыва — это прием, посредством которого Делёз одновременно избегает негативизма психоанализа и не впадает в радужный витализм Бергсона. Шок, спровоцированный разрывом и влекущий за собой рождение мысли, располагается во времени, то есть в потоке становления, где прошлое и настоящее сосуществуют (тезисы Бергсона о времени). Тогда как психоаналитическая «первичная сцена» располагается в рамках линейного времени, понятого в пространственных категориях.

66. См., например, статью Фрейда «Отрицание» и комментарий к ней Жана Ипполита и Жака Лакана. Ср.: «Чтобы анализировать интеллектуальное, Фрейд показывает не то, как интеллектуальное отделяется от аффективного, а что само оно, интеллектуальное, представляет собой то особое остранение содержания, которому на несколько варварском языке вполне пристало бы именоваться сублимацией» (Устный комментарий Жана Ипполита к статье Фрейда *Verneinung* // Лакан Ж. Семинары. М.: Гнозис; Логос, 2009. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). С. 398).

67. Schuster A. The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis. P. 60. Купив автора.

68. Ibid. P. 66.

Если, по Шустеру, в лакановском психоанализе (и у притянутого сюда Делёза) «драма психической жизни состоит в процессе проживания этого разрыва и его повторения»⁶⁹, то концепт образа-времени позволяет Делёзу утвердить возможность Нового по ту сторону привязки к прошлому. Такое Новое становится возможным, так как изменяется сама модель прошедшего времени, которое оказывается обширным резервуаром возможности Иного (память как виртуальное). Но для реализации этой возможности и требуется шок от встречи с Внешним: «только когда мысль принуждена необходимостью, идущей из внешнего, только тогда начинается мышление»⁷⁰. Иначе говоря, речь идет о встрече с образом-разрывом — телом.

* * *

В статье «Кино и Внешнее» Грегг Ламберт показал, как онтология Делёза, разработанная в «Образе-времени», связана с одним из главных политических вопросов — с вопросом идеологии. В свете вышепредложенного анализа такой переход не должен показаться неожиданным. Так, согласно Ламберту,

... размышления о внутренней механике образа-движения представляют возможность лучше понять прямую взаимосвязь между современным кино и идеологией... [а] свое наиболее аутентичное выражение проблема идеологии получает у Арто, когда он кричит: «мое тело было похищено до моего рождения»; «мой мозг используется Другим, который думает вместо меня»⁷¹.

Таким образом, проблема идеологии — это проблема «образа мысли», производимого во вселенной движущихся образов, которые и задают параметры для реакций, гарантирующих не-мысль, то есть такие образы выступают условием для невозможности мысли помыслить свое бессилие, что и влечет за собой реализацию желания нормативной тотализации.

Проблема идеологии уже имплицитно присутствовала в «образе мысли», что значит, она была скрыта в субъекте и лишь ожидала своего окончательного рождения: автоматический характер мысли как власти, также «привычная» или трансформирующая

69. Schuster A. The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis. P. 66.

70. Maratti P. Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy. P. 83.

71. Lambert G. Cinema and the Outside // The Brain Is the Screen. P. 274, 276.

сила, есть то, что интериоризируется в пределах всего субъекта и экстериоризирует субъекта как целое (государство, национальное сознание)⁷².

Решение вопроса об идеологии и, соответственно, выход за рамки «дисциплинарной власти», о которой писал Серто, возможны, если последовательно принять во внимание все следствия онтологического порядка вселенной движущихся образов, в которой образу-движению противопоставляется образ-время. Крик, раздающийся от шока воздействия последнего, уже лишен истерического сопровождения, так как он неразрывно сопряжен с мыслью, которая не сублимирует аффект, но его интенсифицирует.

Библиография

- Бергсон А. Материя и память // Собр. соч.: В 4 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 157–316.
- Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Собр. соч.: В 4 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 50–155.
- Валь Ж. Несчастное сознание в философии Гегеля. СПб.: Владимир Даль, 2006.
- Де Серто М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: ЕУСПБ, 2013.
- Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004.
- Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. 1980, 1986/87. М.: Ad Marginem, 2015.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект, 2009.
- Салански Ж.-М. Бергсон и пути современной французской философии // Логос. 2009. № 3 (71). С. 26–44.
- Устный комментарий Жана Ипполита к статье Фрейда *Verneinung* // Лакан Ж. Семинары. М.: Гнозис; Логос, 2009. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). С. 395–406.
- Фуко М. Мысль о Внешнем // Современные стратегии культурологических исследований: Труды Института европейских культур. Вып. 2 / Отв. ред. Т. А. Филиппова. М.: РГГУ, 2008. С. 318–347.
- Шавиро С. Вне критериев. Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. Пермь: Гиле Пресс, 2018.
- Chiesa L. Subjectivity and Otherness. A Philosophical Reading of Lacan. Cambridge, MA; L.: The MIT Press, 2007.
- Flaxman G. Cinema Year Zero // The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema / G. Flaxman (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 87–108.
- Kovács A. B. The Film History of Thought // The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema / G. Flaxman (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 153–170.

72. Там же. Р. 277.

- Lambert G. Cinema and the Outside // The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema / G. Flaxman (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 253–292.
- Maratti P. Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Ropars-Wuilleumier M.-C. Image or Time? The Thought of the Outside in The Time Image (Deleuze and Blanchot) // Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy / D. N. Rodowick (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. P. 19–23.
- Schuster A. The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

HOW DOES A THOUGHT SCREAM? THE POSSIBILITY OF THE NEW AS A CONDITION OF POLITICAL ONTOLOGY IN GILLES DELEUZE'S *THE TIME-IMAGE*

OLEG GORJAINOV. Independent researcher (Samara, Russia),
critiquefailagain@gmail.com

Keywords: Gilles Deleuze; political ontology; conservatism of cinema; thought as scream; cinema of “the time-image”.

The paper deals with Gilles Deleuze's *The Time-Image* not as an essay on the philosophy of cinema but as a theory of political ontology. The meaning of the concept of “scream” must first be clarified. This concept appears in Deleuze's lectures from 1980 in the context of the sequence of cinema, thought and shock from the second volume of his book *Cinema*. To indicate the immanent political significance of Deleuze's cinema studies, the article clarifies the conceptual difference between two types of cinema. The distinction between “the movement-image” and “the time-image” is examined as ontological rather than aesthetic. In particular, the paper shows the conservative effects of “classic” cinema in the context of Henri Bergson's ontology. The critical potential of modern cinema, which Deleuze considers in *The Time-Image*, is a condition for undermining the logic of “habit,” which is reproduced by the cinema of “the movement-image.” The condition for a break with this logic is the effect of shock, which is produced by the distinctive characteristics of modern cinema.

Deleuze finds the political significance of modern cinema in the context of the possibility of the New which is not predetermined by previous conditions. The rupture with the status quo is ensured by contrasting two concepts of the Whole viewed either as the Open or as the Outside. The difference between them is examined in connection with the critical distance from the ontology of Henri Bergson, which is an imaginary solution of the problem of the New and therefore the problem of conservatism in the universe of “classic” cinema. In order to identify the political significance of “the image-time,” it is necessary to indicate the constitutive role of temporal rupture in modern cinema. It is this logic that provides the effect of shock for thought and allows it to break away from permanent repetition.

DOI: 10.22394/0869-5377-2020-5-103-128

References

- Bergson H. *Materiia i pamiat'* [Matière et mémoire]. *Sobr. soch.:* V 4 t. [Collected Works: In 4 vols], Moscow, Moskovskii klub, 1992, vol. 1, pp. 157–316.
- Bergson H. *Opyt o neposredstvennykh dannykh soznaniia* [Essai sur les données immédiates de la conscience]. *Sobr. soch.:* V 4 t. [Collected Works: In 4 vols], Moscow, Moskovskii klub, 1992, vol. 1, pp. 50–155.
- Chiesa L. *Subjectivity and Otherness. A Philosophical Reading of Lacan*, Cambridge, MA, London, The MIT Press, 2007.
- De Certeau M. *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskustvo delat'* [L'invention du quotidien. Tome 1, Arts de faire], Saint Petersburg, EUSPb, 2013.
- Deleuze G. *Kino* [Cinema], Moscow, Ad Marginem, 2004.
- Deleuze G. *Lektsii o Leibnitse. 1980, 1986/87* [Lectures on Leibniz. 1980, 1986/87], Moscow, Ad Marginem, 2015.
- Deleuze G., Guattari F. *Chto takoe filsofiia?* [Qu'est-ce que la philosophie?], Moscow, Akademicheskii proekt, 2009.

- Deleuze G., Guattari F. *Tysiacha plato: Kapitalizm i shizofreniia* [Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie], Yekaterinburg, Moscow, U-Faktoriia, Astrel', 2010.
- Flaxman G. Cinema Year Zero. *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema* (ed. G. Flaxman), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 87–108.
- Foucault M. Mysl' o Vneshnem [La pensée du dehors]. *Sovremennye strategii kul'turologicheskikh issledovaniï: Trudy Instituta evropeiskikh kul'tur. Vyp. 2* [Contemporary Strategies of Cultural Studies: Works of Institute of European Cultures. Iss. 2] (ed. T. A. Filippova), Moscow, RSUH, 2008, pp. 318–347.
- Kovács A. B. The Film History of Thought. *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema* (ed. G. Flaxman), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 153–170.
- Lambert G. Cinema and the Outside. *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema* (ed. G. Flaxman), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 253–292.
- Maratti P. *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Ropars-Wuilleumier M.-C. Image or Time? The Thought of the Outside in The Time Image (Deleuze and Blanchot). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* (ed. D. N. Rodowick), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, pp. 19–23.
- Salanskis J.-M. Bergson i puti sovremennoi frantsuzskoi filosofii [Bergson and the Paths of Contemporary French Philosophy]. *Logos. Filozofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2009, no. 3 (71), pp. 26–44.
- Schuster A. *The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2016.
- Shaviro S. *Vne kriteriev. Kant, Uaitkhed, Delez i estetika* [Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics], Perm, Hyle Press, 2018.
- Ustnyi kommentarii Zhana Ippolita k stat'e Freida "Verneinung" [Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud, par Jean Hyppolite]. In: Lacan J. *Seminary* [Le séminaire], Moscow, Gnozis, Logos, 2009. Kn. 1: Raboty Freida po tekhnike psikhoanaliza (1953/54) [Livre 1: Les Ecrits techniques de Freud 1953–1954], pp. 395–406.
- Wahl J. *Neschastnoe soznanie v filosofii Gegelia* [Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel], Saint Petersburg, Vladimir Dal', 2006.