

Джеффри Белл
Юго-восточный университет Луизианы (г. Хаммонд, США)

Лойко В. В. (перевод с английского)
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ФУНКЦИЯ-РЕЖИССЕР: ТЕОРИЯ АВТОРСКОГО КИНО И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

В последние годы в теории кино прекратилось серьезное обсуждение «теории авторского кино». На это многие исследователи могут возразить, что теория авторского кино, по сути, не является теорией, но только совокупностью индивидуальных предпочтений относительно фильма. Такая точка зрения не лишена основания. Авторы «Cahiers du cinéma» пятидесятых годов, в связи с которыми появляется понятие «авторского кино», отмечают, что в их взглядах сквозит предпочтение одного режиссера перед другим, и подобные предпочтения лишены какого-либо теоретического основания. Эта нехватка теории в «авторской критике» была обнаружена практически одновременно с ее появлением. К примеру, Андре Базен сетует на то, что, несмотря на тот факт, что «самые блестящие авторы “Cahiers du cinéma” практикуют его [авторский критицизм] уже три или четыре года, им, вместе с тем, еще только предстоит обозначить основной корпус своей теории»¹. Поэтому и неудивительно, что во многих новых работах, посвященных теории кино, уделяется крайне мало внимания теории авторского кино (если уделяется вообще)².

Одним из наиболее влиятельных течений, оказавшим вклад в критику и отторжение авторской теории, является структурализм и последовавший за ним постструктурализм. Структурализм, как и постструктурализм, отвергает имплицитное (а часто – и эксплицитное) допущение авторских теорий, а именно – то, что автор является унифицирующим, созидательным источником значения и ценности законченного произведения искусства (такого как фильм, роман и т. д.) Мишель Фуко хорошо выражает эту позицию в эссе «Что такое автор?»: «Слово “произведение” и единство, которое оно обозначает, являются, вероятно, столь же проблематичными, как и индивидуальность автора»³. Подражая ницшевскому заявлению о «смерти Бога», Фуко заявляет о смерти Человека в качестве унифицированного субъекта, а говоря короче – о смерти автора. Такого рода критика широко утвердилась в наши дни, и во многом она оправдана. Тем не менее, было бы легкомысленно просто отказаться от рассмотрения авторских теорий. Более того, в эссе 1954 года «Об одной тенденции во французском кино» для «Cahiers du cinéma», которое, как считается, инициирует авторский критицизм, Франсуа Трюффо делает заявление, которое непосредственно касается первичных оснований структурализма. В этом эссе Трюффо критикует то, что он обозначил как «традиционное качество». Согласно Трюффо, качественная традиция рассматривает ценность фильма, основываясь на сценарии. Таким образом, фильм – не более чем визуальная транскрипция письма. Это вовсе не означает, что хороший фильм не должен быть адаптацией письменного произведения. Например, Трюффо абсолютно спокойно относится к экранизациям романов; тем не менее, для того, чтобы фильм стал «хорошим», он должен соответствовать определенному требованию: «оценить достойно я могу только такую экранизацию, которая

© Джеффри Белл (Jeffrey A. Bell), 1996.

© Лойко В. В., перевод, 2015.

¹Bazin A. On the politique des auteurs / Andre Bazin // Cahiers du Cinéma: The 1950's / [edited by Jim Hillier]. – Cambridge : Harvard University Press, 1985. – p. 257.

²В качестве наглядного примера можно привести книгу «Кино и методы», широко используемую в преподавании теории кино. В первом издании этого пособия авторскому кино посвящен отдельный раздел, во втором издании (1985) этот раздел уже исключен.

³Фуко М. Воля к истине: по сторону знания, власти и сексуальности : [работы разных лет] / Мишель Фуко ; [пер. с франц.]. – М. : Касталь, 1996. – С. 15.

выполнена кинематографистом»⁴. Таким образом, авторский фильм – тот, который написан и режиссирован «кинематографистом» (*man of the cinéma*), в – Трюффо противопоставляет «фильму сценариста»: «Когда они [сценаристы] завершают свой сценарий, это означает, что фильм готов; режиссер, на их взгляд, – это господин, разбавляющий их сценарии картинками, и – увы! – это так и есть»⁵.

В критике фильма-сценария у Трюффо имплицитно присутствует утверждение, согласно которому отношение между словесным и образным нарративом – не просто отношение соответствия, когда режиссеру достаточно снять то, что уже написано. У кино есть своя визуальная логика, синтаксис и метод, нетождественные тем, которые существуют в письме. По этой причине фильм, даже если это экранизация письменного произведения, будет лучше сделан человеком кино. Согласно Трюффо, дела обстоят совсем иначе, и по пагубной тенденции, которую он наблюдает, во французском кинематографе господствует режиссер-*постановщик* (*metteur-en-scene*).

Второстепенный в критике французского кинематографа, тезис Трюффо относительно несоответствия между словом и образом, становится ко времени постструктурализма развернутой темой. Например, в «Порядке вещей» Мишель Фуко отмечает, что: «<...> отношение языка к живописи является бесконечным отношением. Дело не в несовершенстве речи и не в той недостаточности ее перед лицом видимого, которую она напрасно пыталась бы восполнить. Они несводимы друг к другу: сколько бы ни называли видимое, оно никогда не уместится в названном; и сколько бы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают эти фигуры, является не пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяют синтаксические последовательности»⁶.

Жиль Делез также подчеркивает, что образы и слова не могут быть сведены к общему основанию, и это будет оставаться центральной темой практически всех его работ. Делез и Фуко не утверждают, что слова и образы не могут связываться друг с другом – очевидно, что это не так. Суть скорее в том, что если эта связь существует, то она не является прозрачной. В противном случае, фильм во всех отношениях был бы закончен и готов для «режиссера-постановщика» сразу после того, как сценарист написал сценарий. Вместо этого, отношения между словом и образом должны быть созданы или учреждены – именно в попытке объяснить способ установления этих отношений очевидно соотносятся постструктурализм и теория авторского кино.

Тем не менее, постструктуралисты не соглашались с Трюффо в том, что именно режиссер («кинематографист») устанавливает отношения между письменным нарративом и его визуальной презентацией. Причиной этому служит то, что, как уже отмечалось выше, они не разделяют убеждения Трюффо относительно унифицированного субъекта, который функционирует в качестве единственного источника творческого производства. Эта позиция происходит из более общей постструктуралистской критики и отторжения всякой метафизики. Другими словами, часть постструктуралистского проекта влечет за собой критику ключевых метафизических предпосылок. К примеру, значительная часть постструктуралистской аналитики стремится подорвать веру в метафизические единства, такие как Бытие, Бог, Субъект (или *Cogito*). До тех пор, пока теория авторского кино предполагает существование унифицированного созидющего субъекта, она будет жертвой постструктуралистской критики.

Тем не менее, вслед за собой постструктуралистская критика метафизики оставляет проблему взаимосвязи образа и слова (пусть это далеко не единственная проблема, которая еще должна быть учтена) – именно эта проблема имеет особую важность для постструктурализма. Вместе с тем – это неразрешимая проблема. С одной стороны, Фуко и другие пытались избежать решения, которое могло бы возродить метафизическое единство субъекта. Таким неудачным решением Фуко считал Герменевтику, которая не избежала субъективизма, и,

⁴Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино : [электронный ресурс] / Франсуа Трюффо ; [пер. с фр.] // Cahiers du Cinéma (1954 год). – 2009. – Режим доступа : <http://acteurs.ru/2009/09/25/fransua-tryuffo-stati-dlya-cahiers-du-cinema-1954-god>.

⁵Там же.

⁶Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко ; [пер. с франц. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой]. – СПб. : А-cad, 1994. – С. 47.

вместе с тем, не учла в анализе многочисленные факторы, такие как экономика, бессознательное и пр. По той же причине структуралист попытался бы избежать авторской теории кино, в которой значение фильма выносятся на плечи режиссера как креативного источника (т. е. – субъекта). В таком виде теория авторского кино была сформулирована Эндрю Саррисом, известным последователем Трюффо. С другой стороны, постструктуралисты старались избежать такого рода структурализма, в котором постулируются трансцендентные, извечные и объективные метафизические правила. Такая позиция упускает из виду то, как субъект понимает и применяет эти правила, а также игнорирует динамику исторических изменений. Подобным образом постструктуралистская теория авторского кино попытается избежать авторского структурализма Джоффри Ноуэлла-Смита. Ноуэлл-Смит утверждал, что теория авторского кино не должна рассматривать субъекта в качестве креативного источника и «точки сборки» фильма; вопреки этому, автор является лишь совокупностью структурных отношений и паттернов, которые проявляются в работе режиссера. Поэтому Ноуэлл-Смит считает, что «задачей критики является выявить за поверхностным контрастом субъекта и процедур ядро основных, часто – скрытых структурных мотивов»⁷. Питер Уоллен не согласен с тем, что в работе режиссера можно обнаружить «ядро скрытых мотивов», и вместо этого утверждает, что «великих режиссеров следует определять как через их оригинальное своеобразие, так и через их взаимоподобие»⁸. Несмотря на эту попытку учесть историческое разнообразие и вариативность режиссерской работы, Уоллен продолжает настаивать на том, что структурное единообразие превосходит режиссерскую субъективность; и если Уоллен выступает за трансцендентное структурное единство, то постструктуралистская критика метафизики отклоняет подобную позицию.

Для того, чтобы пересмотреть теорию авторского кино из постструктуралистской перспективы, следует решить проблему того, как объяснить отношения между словом и образом без обращения к двум вышеупомянутым альтернативам. Эта проблема привлекала особое внимание, как Фуко, так и Делеза. Исследователь, на которого особенно часто ссылается Делез в обсуждении данного вопроса – известный лингвист Луи Ельмслев, и в частности – его понятие «знаковой функции». Обозначив то, как Делез использует взгляды Ельмслева относительно «знаковой функции» для решения проблемы «слова и образа», мы заложим фундамент для понимания «функции-режиссер»: то есть, такого понимания режиссера или автора, которое объясняет установление отношений между словом и образом и не сводит эти отношения ни к креативности субъекта, ни к объективности трансцендентных структур.

Анализируя работы Фуко, Делез обнаруживает в них попытку объяснить отношения между дискурсивными и недискурсивными практиками, а шире – между словесными практиками (напр., сценарием, романом) и образными практиками (напр., режиссурой). И хотя Делез принимает попытку Фуко дать подобное объяснение, он также считает, что понятие знаковой функции Ельмслева может прояснить и облегчить проект Фуко. В частности, Делез разрабатывает идею Ельмслева о том, что различие и связь между выражением («дискурсивным») и содержанием («недискурсивным») возможны благодаря *знаковой функции*: «Мы ввели здесь термины *выражение* и *содержание* как обозначения функтивов, включающихся в знаковую функцию»⁹. Выражение приблизительно соответствует тому, что Фердинанд де Соссюр обозначил в качестве означающего; а содержание соответствует тому, что он называет означаемым. Тем не менее, Ельмслев не разделяет утверждение Соссюра, согласно которому существует аморфное, неоформленное значение или содержание, предшествующее языку, который придает ему форму¹⁰. Мысль не опережает свое языковое выражение. Для Ельмслева значение или *материал* всегда уже оформлены в языке. По этой причине Ельмслев в дальнейшем подразделит выражение и содержание (понятия, которые возникают исключительно в связи со знаковой функцией) на *форму содержания / субстанцию*

⁷Nowell-Smith G. Visconti / Geoffrey Nowell-Smith. – New York : Doubleday & Company, 1968. – p. 10.

⁸Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema / Peter Wollen. – Bloomington : Indiana University Press, 1969. – pp. 102-104.

⁹Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Луи Ельмслев ; [пер. с англ. В. Звезгинцев, Ю. Лекомцев, И. Мельчук, В. Мурат; сост. В. Д. Мазо]. – М. : КомКнига, 2006. – С. 71. – (Лингвистическое наследие XX века).

¹⁰Там же, С. 73.

содержания и форму выражения / субстанцию выражения¹¹. Так, например, субстанция содержания английского выражения «I don't know» («не знаю») является тем значением или «материалом», который может быть выражен в других языках – «jeg véd det ikke» (дат.), «je ne sais pas» (фр.). Тем не менее, эта субстанция содержания не существует независимо от формы содержания в качестве какого-то аморфного, неоформленного значения. Таким образом, сам язык связывает данную субстанцию содержания с конкретной формой, и эта форма, как подчеркивает Ельмслев, может значительно различаться от одного языка к другому – т.е. грамматические структуры или формы могут существенно варьироваться (напр., различие между французским и английским в том, что касается отрицания: «I do not know», «Je ne sais pas»). В свою очередь, выражение также обладает субстанцией и формой. Например, субстанция выражения слова «Берлин» – это слово как таковое в выражениях разных людей на разных языках; форма выражения слова «Берлин» связана с фонетическим габитусом конкретного языка – т.е., это «Берлин», произнесенный с английским или испанским акцентом.

Делез обнаруживает схожую дихотомию в работе Фуко. В частности, фукианское разграничение дискурсивных и недискурсивных практик Делез истолковывает в качестве аналога функций знаковой функции Ельмслева. Так существует дискурсивная практика, связанная с дисциплиной, субстанцией которой, среди прочих, является преступник / правонарушитель; вместе с тем, существует форма этой дискурсивной практики, выраженная в целях, назначении и процедурах наказания правонарушителя. То же касается и недискурсивных практик: здесь субстанцией будет структура тюрьмы, в которой содержатся преступники и правонарушители, а формой будет сама манера заключения (напр., образ тюрьмы «Паноптикона», созданный Джереми Бентамом¹²).

Проблема адекватного определения функции, из которой возникает разделение дискурсивных и недискурсивных практик, становится ключевым пунктом, в котором Фуко пытается преодолеть дилемму субъективизма и структурализма. Хюберт Дрейфус и Пол Рабиноу, вслед за Делезом, подчеркивают особую важность этой проблемы для проекта Фуко. Дрейфус и Рабиноу замечают, что фукианская версия знаковой функции возникает в связи с понятием *диспозиции*: «Проблема в следующем: как обозначить и понять связную совокупность практик, которые организуют социальную реальность, без обращения к становящемуся субъекту (или кругу практикующих), объективным законам, или некоторому подобию правил? Фуко попытался избежать подобных альтернатив. С его стороны понятие “диспозиции” – начальная попытка именованья проблемы»¹³.

Делез также обнаруживает в работах Фуко эту попытку именованья проблемы, однако для ее обозначения предпочитает использовать не «диспозицию», а фукианский концепт «диаграммы». Кроме того, одной из причин, по которой Делез считает правомочным использование понятий «диаграммы» и «диспозиции» для прояснения отношений между *дискурсивным* и *недискурсивным*, является то, что эти понятия позволяют избежать смешения дискурсивных и недискурсивных практик. Именно на этом, как считает Делез, делает особое ударение Фуко. Развивая тезис Фуко, согласно которому Паноптикон – «диаграмма механизма власти, сведенной к ее идеальной форме; <...> форма политической технологии, которая может и должна быть отделена от всякого конкретного применения»¹⁴, Делез отмечает, что диаграмма (или «абстрактная машина») «определяется через функции и неоформленные виды материи, она не знает никакого формального различия между содержанием и выражением, между дискурсивной и недискурсивной формациями»¹⁵.

¹¹ Там же, С. 79.

¹² См.: Делез Ж. Фуко / Жиль Делез ; [пер. с фр. Е. В. Семиной]. – М. : Изд-во гуманит. лит-ры, 1998. – С. 58. – (Французская философия XX века).

¹³ Фуко также использует такие термины, как «аппарат» и «структура гетерогенных элементов» в качестве эквивалентных термину «диспозиция». В версии Делеза, эти термины эквивалентны понятию «диаграммы».

¹⁴ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение Тюрьмы / Мишель Фуко ; [пер. с франц. Владимира Наумова]. – М. : Ad Marginem, 1999. – С. 301.

¹⁵ Делез Ж. Фуко / Жиль Делез ; [пер. с фр. Е. В. Семиной]. – М. : Изд-во гуманит. лит-ры, 1998. – С. 60. – (Французская философия XX века).

Система выражения и содержания (или – система дискурсивных и недискурсивных практик) должна пониматься скорее как производное от первичной функции диаграммы («диспозиции») – в таком случае, понимание диаграммы прояснит отношения между двумя системами, не предполагая при этом превосходство одной системы по отношению к другой (как, напр., это происходит в субъективизме и структурализме). Делез предлагает новое прочтение тезиса Ельмслева, согласно которому выражение и содержание являются функциями знаковой функции. Знаковую функцию не следует смешивать с ее функциями – так же, как диаграмму не следует смешивать с системами или стратами, которые делают ее возможной. Как пишет Делез, «диаграмма всегда представляет собой внешнюю сторону страт»¹⁶, иначе говоря – она всегда распознается извне дискурсивных и недискурсивных практик. Термин «диаграмма» играет важную роль в работе Фуко, и эту значимость не следует недооценивать; более того, диаграмма (или «диаграмматическое») и абстрактная машина занимают не менее важное место в ключевых работах Делеза и Гваттари. Например, в «Тысяче плато» они вводят термин «абстрактная машина» в связи с попыткой понять, *à la* Фуко, основные условия возможности отношений между дискурсивными и недискурсивными системами: «<...> обе формы [содержание и выражение] взаимно предполагают друг друга и могут быть абстрагированы друг от друга лишь весьма относительно, ибо они суть две стороны одной и той же сборки. Следовательно, мы должны подойти – в самой сборке – к чему-то, что лежит еще глубже, чем эти стороны и может принимать в расчет, одновременно, обе предполагающие друг друга формы – форму выражения, или режим знаков (семиотики), а также форму содержания, или режим тел (физические системы). Вот то, что мы называем абстрактной машиной – абстрактной машиной, конституирующей и спрягающей все крайние точки детерриторизации сборки»¹⁷.

Попытка задать достаточные основания отношениям между словом и образом, дискурсивными и недискурсивными практиками – это проблема, которая привлекает особое внимание со стороны двух ключевых фигур постструктуралистской теории. Обращаясь к вопросу о функции абстрактной машины, мы вплотную подходим к теории кино. В частности, Делез и Гваттари относят к одной из основных функций абстрактной машины то, что она функционирует в качестве медиатора, который открывает возможность порядка из хаоса. Иначе говоря, абстрактная машина преобразовывает хаос в двойственную страту формы и содержания, выражения и субстанции, дискурсивного и недискурсивного. Это не означает, что хаос является предсуществующей стратой, на основании которой работает абстрактная машина; скорее, хаос – это имманентная возможность страты как таковой, возможность, которую абстрактная машина отсрочивает (если работает исправно), опосредуя вероятный хаос и действительную страту. Именно поэтому Делез и Гваттари заявляют, что «Стратификация подобна творению мира из хаоса, непрерывному, возобновляемому творению»¹⁸.

Очень похожий аргумент выдвинул итальянский кинорежиссер Пьер Паоло Пазолини. В эссе «Поэтическое кино» мы обнаруживаем понимание роли режиссера, аналогичное понятию «абстрактной машины» Делеза и Гваттари; Пазолини разрабатывает идею того, что мы могли бы назвать «функцией-режиссер». Делез восхищается теорией «поэтического кино» Пазолини, главным образом, потому, что «<...> Пазолини преодолел два элемента традиционного рассказа: объективный косвенный рассказ с точки зрения камеры и субъективный прямой рассказ с точки зрения персонажа, с тем, чтобы достигнуть весьма своеобразной формы “несобственно-прямой речи” – “несобственно-прямой субъективности”»¹⁹. Более того, эта «несобственно-прямая речь», в которой камера передает реплику другого, в отличие от обычной непрямо́й речи (т. е., когда кто-то произносит реплику другого, напр.: «Джон сказал мне, что я должен быть осторожен»), не ограничена правилами и грамматикой разговорного языка. Или, как пишет Пазолини: «Автор в кино не имеет словаря, но располагает неограниченными возможностями: он берет свои знаки (образы-знаки) [образ-

¹⁶Там же, С. 115.

¹⁷Делёз Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; [пер. с фр. и послесл. Я. И. Сви́рского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов]. – Екатеринбург : У-Фактория; М. : Астрель, 2010. – С. 235.

¹⁸Там же, С. 854.

¹⁹Делёз Ж. Кино 1. Образ-движения ; Кино 2. Образ-время / Жиль Делёз ; [пер. с фр. Б. Скуратова]. – М. : Ad Marginem, 2004. – С. 461.

знак (*imsegno*) здесь противопоставляется лингвистическому знаку (*linsegno*) не из футляра, хранилища, багажного отделения, но из хаоса, где есть лишь реальная возможность или же тень механической и онирической коммуникации <...> автор в кино <...> должен взять из хаоса образ-знак, сделать его доступным для восприятия, <...> а затем выполнить ту операцию, которую выполняет писатель, то есть придать такому чисто морфологическому образу-знаку индивидуальные, экспрессивные черты»²⁰.

Таким образом, фильммейкер выполняет двоякую функцию; если обратиться к вышеупомянутому анализу знаковой функции, который представлен в теории абстрактной машины Делеза и Гваттари, функция-режиссер реализуется / актуализируется в двух различных стратах, или, как часто об этом говорит Делез, – в «двойной артикуляции»²¹. Функция-режиссер опосредует хаос и две страты: страту образов-знаков (*imsegno*) и страту личного выражения (лингвистические знаки традиционного письменного нарратива). Т.к. функция-режиссер балансирует между хаосом и двумя этими стратами, страта *imsegno* не зависит от грамматики и правил обыденного языка. Функция-режиссер открывает возможность *imsegno*, но поскольку эти знаки-образы извлекаются из хаоса, то нарратив, который выстраивается на их основе (т. е. «непрямая речь»), свободен от правил и структур языка; иначе говоря – это и есть «несобственно-прямая речь».

Это понимание функции-режиссер обладает важными импликациями в теорию авторского кино. Во-первых, как Ельмслев настаивает на том, что знаковую функцию не следует отождествлять с выражением и содержанием, между которыми она устанавливает отношения, а Делез и Гваттари доказывают, что абстрактная машина (или «диспозиция» Фуко) нетождественна дискурсивным и недискурсивным практикам, которые она связывает – так и функция-режиссер не должна отождествляться с письменным нарративом и визуальным нарративом, между которыми она устанавливает отношения. Более того, функцию-режиссер не следует отождествлять ни с режиссером-субъектом, ни с режиссером как совокупностью трансцендентных и объективных структурных отношений; подобно тому, как Делез понимает знаковую функцию, функция-режиссер – это то, что открывает возможность различения объективного и субъективного, оставаясь при этом нетождественным этим понятиям. В качестве медиатора между хаосом и двойной стратой выражения и содержания, абстрактная машина является условием для возможности континуальных трансформаций и модификаций страты; как медиатор между хаосом и субъективным / объективным, абстрактная машина также подразумевает взаимодействие между ними, однако, как главное условие возможности этого взаимодействия, абстрактную машину не следует смешивать с субъектом или объектом. Поэтому абстрактную машину, которая позволяет различать субъективные и объективные элементы в режиссерской работе, не следует смешивать с ними.

Как функция, которая трансформирует хаос в знаки-образы (*imsegno*) и лингвистические знаки (*linsegno*), функция-режиссер задает возможность создания уникальных новых страт, а также – новых отношений между знаками-образами и лингвистическими знаками. В этом смысле, постструктуралистское прочтение режиссерской функции сохраняет верность тезису Трюффо, согласно которому только кинематографист может адаптировать письменное произведение. Итак, в нашей перспективе, функция-режиссер задает интеракцию записанного и визуального. Более того, трансформируя хаос в различные страты, избирательность функции-режиссер противостоит бесчисленному количеству возможных отношений. Очевидно, что Пазолини был знаком этот процесс отбора, вместе с тем и Фуко в эссе «Что такое автор?» настаивает на существовании функции-автор, которая служит для отбора всех притязаний на авторство. Таким образом, автор для Фуко – «это принцип некоторого единства письма, поскольку все различия должны быть редуцированы, по крайней

²⁰Пазолини П. П. Поэтическое кино / Пьер Паоло Пазолини ; [перевод с ит. Н. Нусиновой] // Стрoение фильма : [сборник статей] / [сост. К. Разлогова]. – М. : Радуга, 1984. – С. 48.

²¹Иными словами, как знаковая функция обладает двойной артикуляцией (т. е. в ней артикулируется форма и субстанция содержания, а также – форма и субстанция выражения), так и абстрактная машина обладает подобной двойной артикуляцией; важно отметить, что Делез обращает внимание на двойную артикуляцию, которую Пазолини приписывает режиссеру. (см.: Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения ; Кино 2. Образ-время / Жиль Делёз ; [пер. с фр. Б. Скуратова]. – М. : Ad Marginem, 2004. – С. 323).

мере, с помощью принципов эволюции, созревания или влияния»²². В результате этого процесса отбора возникает возможность нового уникального произведения; в этом смысле, можно вполне оправдано заявить, что функция-режиссер обуславливает возможность оригинального произведения. Так или иначе, функцию-режиссер не следует путать с метафизическим представлением об унифицированном самоотждественном субъекте. Функция-режиссер является всего лишь условием для трансформации хаоса в порядок. Результат подобной трансформации – страта – обнажает некие общие черты и характеристики, которые могут стать частью структуры и правил кинопроизводства. Использование Д. В. Гриффитом поперечного монтажа в качестве визуального приема для создания напряжения и тревоги возникает параллельно с другими техниками, которые так же мог использовать Гриффит. С тех пор эта техника превратилась в стандарт и, в некотором роде, необходимое правило кинопроизводства, хотя функция-режиссер могла преобразовать хаос в другое правило или технику. Подобным образом, индивидуальная режиссерская работа может просто обнажать некоторые основные темы, техники и лейтмотивы; в этом отношении авторы-структуралисты вполне оправдано распознают за режиссерской работой подобные универсальные мотивы. Их главная ошибка в том, что они сводят фигуру режиссера (или функцию-режиссер) исключительно к структурным паттернам лейтмотивов. Функция-режиссер действительно открывает возможность установления паттернов основных тем (и возможно – такая тенденция является неизбежной и необходимой), но ее не следует отождествлять с такими структурными паттернами.

К результатам теории функции-режиссер относится и то, что с ее помощью мы можем избежать ряда проблем, которые настойчиво атакуют теорию авторского кино. Одна из таких проблем в том, что традиционную теорию авторского кино часто обвиняют в пренебрежении факторами, которые, наряду с режиссером, вовлечены в создание фильма, формируют его ценность и значимость. Хорошо известный пример – Полин Кейл, которая обвиняет теоретиков авторского кино в том, что, интерпретируя «Гражданина Кейна» исключительно в терминах самого Орсона Уэллса, они не замечают значительного влияния Грэга Толанда и Германа Манкевица. И поскольку мы считаем, что функцию-режиссер не следует отождествлять с отдельной личностью или субъектом, то вполне возможно, на наш взгляд, что функция-режиссер актуализируется в фильме под влиянием более чем одного индивида. Это приводит нас ко второй линии критики, которая столь же часто возникает в связи с теорией авторского кино, а именно: что теория авторского кино пренебрегает внешними и / или историческими факторами и обстоятельствами, которые оказывают влияние на конечный продукт (фильм). Действительно, на наш взгляд, функция-режиссер преобразовывает хаос в порядок и различимую страту; однако это вовсе не значит, что уже существующие страты не могут оказывать влияния на фильм. Мы уже увидели, как прежде установившиеся техники (как, например, нелинейный монтаж Гриффита) могут стать хрестоматийными и даже неосознанно использоваться другими кинематографистами; однако мы можем подняться выше и обсудить ожидания продюсеров фильма. Поскольку производство фильма требует значительных расходов, продюсеры и руководители кинокомпаний, которые вкладывают деньги, очевидно заинтересованы в производстве такого фильма, который с лихвой окупит вложения. В связи с этим продюсеры пытаются оценить интересы и вкусы публики и произвести фильм, который будет угождать этим вкусам. Одним из критериев оценки является историческая справка – речь идет о кино, которое имело успех в прошлом. Поэтому продюсеры попытаются воспроизвести этот успех (самой очевидной попыткой воспроизводства успеха является тенденция к созданию сиквелов). Феллини подчеркивает роль денег в образовании конечного продукта киноиндустрии: «когда денег больше не останется, с фильмами будет покончено»²³. Начать хотя бы с того, что, если фильм слишком рискованный, или продюсер чувствует, что может потерять на нем деньги, – он вообще не получит финансирования. Поэтому очевидно, что предсуществующая страта (т. е. установившиеся традиции, техники, условия финансирования и т. д.) влияет на конечную форму фильма. Наша позиция не противоречит этому; мы

²²Фуко М. Воля к истине: по сторону знания, власти и сексуальности : [работы разных лет] / Мишель Фуко ; [пер. с франц.]. – М. : Касталь, 1996. – С. 26.

²³Цит. по: Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения ; Кино 2. Образ-время / Жиль Делёз ; [пер. с фр. Б. Скуратова]. – М. : Ad Marginem, 2004. – С. 378.

утверждаем лишь то, что установление беспрецедентного отношения между нарративом и образом – новый, креативный фильм как таковой становится возможен благодаря режиссерской функции. Функция-режиссер действительно может вкладываться в систему традиций и ожиданий предсуществующей страты, которая, по сути, оформит значительную часть конечного продукта; тем не менее, понятая как преобразование хаоса в страту, режиссерская функция определяет возможность того, что извлеченная из хаоса страта отдельного фильма окажется креативной и уникальной (хотя, разумеется, нет никаких гарантий, что подобная возможность окажется реализованной). Главное препятствие для творчества – необъятный план ожиданий, сформировавшихся в предшествующей страте, и только немногим удастся успешно лавировать между ними.

В заключение мы должны отметить, что далеко не все креативные произведения обязательно являются «хорошими». Функция-режиссер может оформить хаос образов в беспрецедентную, действительно креативную киноленту, но сама по себе эта функция не обеспечивает эстетическую ценность фильма. Например, если в фильме делается что-то, чего не делалось раньше, это не значит, что реализации приема в этом конкретном фильме будет хорошей или успешной. Придерживаться такой точки зрения – означает впасть в эстетический догматизм, типичный для худших образчиков теории авторского кино. Выдвинуть стандарты и критерии, которые помогут оценить новое и креативное произведение как «хорошее» или «плохое» – для этого понадобится, по крайней мере, еще одно эссе. Тем не менее, мы обозначили «точку отсчета» для такого рода анализа. В частности, если функция-режиссер является условием для возможности учреждения беспрецедентного порядка из хаоса, то «хорошее» произведение искусства будет избегать клише (т. е. в нем не будут повторяться изношенные и истощенные темы, пусть и в новой аранжировке), а также будет избегать хаоса (т. е. будет достаточно упорядоченным для того, чтобы фильм мог сообщить что-то, не соскальзывая в хаос смутного и невнятного). В следующем эссе мы постараемся развить метод, который позволит использовать понятие режиссерской функции в эстетическом оценивании и понимании фильма. Главной целью данного эссе было обозначить место теории авторского кино в постструктурализме, а также – указать общее направление постструктуралистской теории авторского кино.