

Пламен Антов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

## ТЕХНИКА И ТАЙНСТВЕНОСТ: КИНО И ХАЙКУ. ПОВРАТЪТ. ИЛИ КАК БИ ИЗГЛЕЖДАЛО ЯПОНСКОТО КИНО ПО ЯПОНСКИ

**Резюме.** Като тръгва от няколко публикации на Айзенщайн от края на 1920-те, статията разисква проблема за наличието на дълбока, същностна близост между езика на киното като перфектната симбиоза на език и техника (а кинокамерата като перфектната машина) и различни модуси на източната/японска традиционна култура: *хайку* поезията, театъра *кабуки*, традиционната живопис *укийо-е*, както и природата на самото пиктографско писмо. „Езиковият“ сюжет е разгледан като част от мащабния поврат в западната култура/изкуство в началото на ХХ век като радикален кризисно-обновителен акт на преодоляване на собствената „класическа“ традиция в отношението към реалността. За философска парадигма на сюжета е използван „вторият“ Хайдегер, и по-специално „Из един диалог за езика. Между един японец и един питащ“ (1953/54).

*Ключови думи:* С. Айзенщайн, А. Тарковски, кино, хайку, авангард, Хайдегер

Тази статия е продължение на предишна<sup>1</sup>, чийто предмет е една основна специфика на хайку, а именно същността му на перфектния деиктичен акт („Това е това“, по един израз на Ролан Барт). Изследването се прави през езиковия опит на Хайдегер, и преди всичко на късния („втория“) Хайдегер след знаменития обрат (*die Kehre*), когато главен проблем за него става техниката в качеството ѝ на *Machenschaft* и на *Gestell*, т. е. на сила, изплъзнала се от контрола на човека, конкурираща се с него и сама превърнала се в същност на „човешкото“. Но преди всичко се има предвид една късна творба на Хайдегер – „Из един диалог за езика. Между един японец и един питащ“ (1953/54). Това, доколкото ми е известно, е единственото място в обемното творчество на философа (102 тома според незавършеното издание на „*Vittorio Klostermann*“), където става дума за хайку, и по-точно за хайку и кино в режим на свързване.

Зада маркирам и другия полюс в проблема, който ще ме интересува –

---

<sup>1</sup> Вж.: АНТОВ, П. Хайку, чистият деиктизъм: опитът на Хайдегер за езика (I и II част). – Е-сп. *Nota Bene*, ЮЗУ „Неофит Рилски“, бр. 46/2019: <http://notabene-bg.org/read.php?id=879>; <http://notabene-bg.org/read.php?id=880>. (Също: АНТОВ, П. *Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер. Философската зооантропология на Ем. Станев. Хайдегер и Изтокът*. София: Books4all, 2021, гл. „Из един диалог за езика: хайку, чистият деиктизъм“, с. 67–123.)

„другото“ като отделящо се в рамките на „същото“, ще припомня едно изказване на Бела Балаш, което намираме в неговата книга „Духът на филма“ от 1935 г.: че едва звуковото кино става способно да предаде (артикулира) тишината<sup>2</sup>; т. е. да я изтъкне по активен начин, не като празно място, като отсъствие. Доста по-късно, разхождайки се в пасторалните околности на Тотнауберг, Хайдегер ще забележи, че „тишината става още по-тиха“ едва след замлъкването на църковната камбана<sup>3</sup>. Много-много по-рано обаче едно класическо хайку на Башо ни казва, че цамбурването на жабата в застоялата вода на езерото е това, което прави видим неговия покой.

Тръгвайки оттук, от тази констелация, ще се спра на отношението „хайку – техника“ в качеството им на едри концепти, които са по своему, по собствен начин емблематични за два различни „образи на свят“ – западния, техническия („фаустовски“ според фолклоризираното определение на Шпенглер), антиприроден в същността си, и източния, стоящ до природата и отнасящ се с уважение към нея. Ключова за подхода ми все така ще е специалната роля на техниката в късната философия на Хайдегер (който през цялото време стои „зад кадър“, или във втория план на повествованието, докато към края излиза на преден): техниката в тесния смисъл (фотоапаратът и кинокамерата като машини), но и в широкия смисъл на *Machenschaft* и в още по-широкия на *Gestell*. Тъкмо тя и в двата смисъла е в ключова/превключваща позиция, осъществявайки един основен поврат в отношението „кино—хайку“ – отношение, изкушавало някои знаменити първомайстори на киното, като Сергей Айзенщайн и Андрей Тарковски. Те също, наред с Хайдегер, ще се появяват в повествованието, особено първият, доайенът.

Известно е, че освен гениален режисьор-практик, Айзенщайн е и креативен теретик на изкуството. Известен е също специалният му интерес към различните форми на източната култура, като китайската живопис, японската поезия и театър, йероглификата изобщо. От техните основополагащи (собствено „философски“, светоформиращи) принципи той черпи не само вдъхновение, но и начини за решаване на определени технически (изобразителни) проблеми в пластичния език на киното, например извежда законите на киномонтажа от принципите на източната йероглифика (в статията „Зад кадъра“, 1929).

Айзенщайн публикува най-важните си съпоставки между западното изкуство и източното през 20-те години в Съветския съюз, горе-долу около времето на „Битие и време“ (1927).<sup>4</sup> Въпреки че Хай-

---

<sup>2</sup> Вж. пълния цит. в: БОРИСОВА, С. *Естетика на тишината и мълчанието*. Б. м.: ИК Гутенберг, 2019, с. 183.

<sup>3</sup> „Die Stille wird mit seinem letzten Schlag noch stiller.“ („С последния клопот тишината става все по-тиха“ в превода на Д. Денков: „Път в полето“ – в: ХАЙДЕГЕР, М. *Същности*. София: Гал-ико, 1993, с. 218.)

<sup>4</sup> Напр. важната статия „Неочаквана допирна точка“ в ленинградското

дегер пише своя диалог за езика (споменат по-горе) през 50-те, нямаме основания да смятаме, че ги е познавал; поне не откриваме преки свидетелства за това (макар че Хайдегер по принцип не е сред авторите, които пунктуално трасират пътя на идеите си). Но е факт, че в основното си русло мисленето на двамата тече в една посока. Макар всеки да гледа от собствената си камбанария, на практика те говорят за сходни неща по сходен начин, и дори за едно и също нещо.

А именно – за специфичната *тайнатвеност* като основна черта на японския светоглед, на „японското“.

\* \* \*

За Айзенщайн източното изкуство е важно заради принципа на монтажността, който той открива в него, изтъквайки същностна отлика спрямо позитивисткия реализъм на традиционното западно изкуство, от една страна. А от друга – същностната му близост до основополагащи принципи на модерното немиметично изкуство на авангарда, олицетворени в максимална степен от киното, включително и поради неговата пряка и същностна свързаност с техниката.

Тази генетична свързаост на киното с техниката придава уникалност на неговия изобразителен език, която рязко го отличава от двете „класически“ изкуства, с които то има генетична връзка – театъра и живописата. Тъкмо чрез живописата киното се явява най-пряк наследник на малко по-старата от него фотография, с която до голяма степен се слива, както що се отнася до същността на езика си, така и чрез общата свързаност с техниката, с машината – свързаност не само генетическа, но което е по-важно за нас, и езиково. (Макар по-нататък тук да говорим предимно за киното, неизменно се има предвид и фотографията: фотоапаратът като аналог-предходник на кинокамерата.)

Киното е единственото изкуство, рожба на модерната епоха, създадено от нея и поради това изразяващо напълно, тотално нейния „дух“. „Всъщност – ще напише Андрей Тарковски – нито един вид изкуство преди кинематографа не се е раждало като последица от технологично изобретение, появило се от конкретна насъщна необходимост. Кинематографът е тъкмо онзи инструмент на нашия технически век [XX], който е бил необходим на човечеството, за да може то да продължи да овладява реалността.“<sup>5</sup>

Преди него В. Бенямин отбелязва в капиталната си студия от 1934-35 г., че киното е първото изкуство в модерния смисъл на понятия-

---

сп. „Жизнь искусства“, 1928. Цитираната статия – „Зад кадъра“ – излиза като послеслов към книга върху японското кино (КАУФМАН, Н. О. *Японское кино*. Москва: Теакинопечать, 1929, с. 72–92).

<sup>5</sup> ТАРКОВСКИ, А. *Уловеното време*. София: Колибри, 2019, с. 95.

ето, което не просто „слиза“ или се стреми да слезе *при, сред* масите (подобно на живописиста през XIX век), а то есенциално, в акта на раждането си, е масово, включително и чрез наталната си свързаност с машината. Единствено при него техническата възпроизводимост не е вторично и външно условие за *масово* разпространение, каквато е при произведенията на литературата и живописиста например.<sup>6</sup>

Но преди Бенямин е Ленин, първият практик на историята, който свързва киното още в момента на появата му с модерното масово общество от прагматично гледище и оценява ролята му.<sup>7</sup> Проницателността на пролетарския вожд се състои в прозрението за същностната неграмотност на масовото общество *като такава*; иначе казано – неговия дълбинен примитивизъм Отвъд пропагандната ефективност, преди Хайдегер Ленин установява едно субстанциално тъждество. А именно модерното (масово) общество като машинизирано в собствена си същност, като *Machenschaft*, и поради това разбиращо „по природа“ механистичния език на киното.

Точно тук връзката колабира в противоположното, разкривайки една дълбинна „права“ логика, която, проявяваща се на повърхността във вид на противоречие, на големи, скрити дълбочини работи като тъждество.

Интересуват ни езиковите проявления на това противоречие-тъждество.

Субстанциално свързан с машината, детерминиран непосред-

---

<sup>6</sup> БЕНЯМИН, В. *Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост*.

<sup>7</sup> Знаменитата фраза на Ленин е обраснала с митология. Тя възниква и битува в една полуфолклорна ситуация. Авторството ѝ се поделва с Луначарски, доколкото е изказана в беседа с него и по-късно неколкократно е била предавана/перезказвана по смисъл от Луначарски. За пръв път е публикувана (във вида: „Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино“) в книгата на Г. М. Болтянски „Ленин и кино“, Москва–Ленинград: Гос. изд-во, 1925, с. 19. Така е и в бележките към меродавното издание на Лениновите събр. съч., където пък се отправя към сп. „Советское кино“, № 1-2, 1933, с. 10. (Вж.: В. И. ЛЕНИН. *Полное собрание сочинений*. Издание пятое. Т. 44. Москва: Издательство политической литературы, 1978, с. 579.) Съществуват обаче подозрения, че тази „класическа“ версия е фризирана по обичайния за идеологията и че в автентичния си вид фразата е била малко по-дълга и съществено по-различна: „Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк“ (дискусия на казуса достъпна на адрес: <https://liveuser.livejournal.com/62878.html>). В специални директиви от януари 1922 г., набелязващи стратегия за развитие на киното в СССР, циркът като възможно сродно изкуство е заменен с фотографията: „Нужно показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями“ (ЛЕНИН, В. И. *Директивы по киноделу*. – Цит. по: В. И. ЛЕНИН. Цит. изд., с. 360).

ствено от нея, киноезикът е перфектният *език* на западния авангард, изразяващ „духа на епохата“ *отвътре и органично*. Е собственият ѝ език.

Дехуманизирано „по природа“, киното буквално „гледа“ и „артикулира“ света през „окото“ и „устата“ на една машина – кинокамерата.

Айзенщайн изследва функционирането на киноезика не само в хоризонтален, но и във вертикален, генетичен аспект. Той описва неговата специфика, като сравнява начина, по който кинокамерата улавя и възпроизвежда природната реалност, с начина, по който прави това традиционната западна живопис, в частност пейзажната. Накратко – докато живописиста се стреми да улови и възпроизведе една непрекъснатата картина на реалността, то поради спецификата на собствената си машинна природа кинокамерата възпроизвежда непрекъснатостта на движението, като го сегментира на отделни фрагменти, свежда го до поредица от неподвижни мигове (кадри).

Това и в тесния, първоначален, и в широкия, краен смисъл (т. е. не само в акта на снимането, но и при монтирането на заснетия материал) Айзенщайн определя като *принцип на монтажността*, базисен за езика на киното. Най-лесното (собствено „класическо“) сравнение би било от сферата на геометрията: линията като съставена от поредица точки (впрочем водещо към апориите на Зенон). Авангардистът Айзенщайн обаче избира друго: „Ако трябва да сравняваме с нещо монтажа, фалангата монтажни късове – „кадрите“ – би могло да се сравнят с поредицата избухвания на двигателя с вътрешно горене, умножаване при монтажната динамика с «тласъците» на летящия автомобил или трактор.“<sup>8</sup>

Врълхлетяването на машината (на автомобила и трактора) в теоретическия дискурс едва ли е случайно; то е част от целенасочена стратегия за своеобразно възстановяване на първичното (etimологично, гръцко) съединяване между изкуството и занаята като τέχνη, като практическо умение, сръчност, занаят. По същото време В. Шкловски публикува специална книга „Техника на писателския занаят“ (1927), но още в самото начало на десетилетието, в статията си „Как е направен „Дон Кихот“ (1922) пише: „Ние знаем сега как е направен животът и как е направен „Дон Кихот“, и как е направен автомобилът“. Това предизвикателно успоредяване ще се превърне в устойчива линия през 20-те с цяла поредица статии, начело с „Как е направен „Шинел“ на Гогол“ на Б. Ейхенбаум. – Но тук, в сравнение с тях, кинаджията Айзенщайн прави един радикален реверс, обръщайки поглед на Изток и едновременно *назад*, но и *навътре*, в самата технология на функционирането на езика – на киноезика в частност, но и на езика като символизиращ акт изобщо, включително и изкуството като такъв език спрямо някаква „външна“, „обективна“ първореалност.

---

<sup>8</sup> АЙЗЕНЩАЙН, С. *Зад кадъра*, цит. изд., с. 116.

Същия принцип на двигателя с вътрешно горене и същата технология Айзенщайн открива в езиците на източните изкуства, когато реалността не е „възпроизвеждана“ в нейната естествена непрекъснатост и цялост, а „кадрирана“, разсичана на отделни късове – в езика на китайската рисунка и традиционната японска живопис *укийо-е* (вишнево клонче, сведено до детайл, или пейзаж с ветроходна лодка), на японската поезия (*хайку* и *танка*), на японския театър (*кабуки*, *но*).

Най-голямо внимание Айзенщайн отделя обаче на театъра (*кабуки*). Първо, заради генетическата близост на киното с театъра и следващата от това необходимост киното като младо изкуство да се разграничи от „стария“ театър, да се еманципира от него (така, както друго „младо“, свързано с техниката изкуство – фотографията – е трябвало да се еманципира от „старата“, органична живопис). И второ – заради емпирично-биографичното обстоятелство, че поредицата статии, които Айзенщайн посвещава на източното изкуство, са импулсирани от гастрол на японската трупа „Кабукидзе“ в Москва през август 1928 г. Статиите са написани като отговор на неразбирането на спецификата на езика на японския театър.<sup>9</sup> Московският зрител подхожда към *кабуки* от позицията на западния театър, миметично настроен спрямо действителността, поради което всичко му изглежда стилизирано до маниерност, неестествено, неразбираемо: западният „масов“ зрител просто не разполага с ключ за този театрален език, или по-точно – разполага с един напълно погрешен, неадекватен ключ.

Именно този липсващ ключ се постаравва да набави на съвременния зрител Айзенщайн в поредица статии, като изтъква кардиналната отлика на основния организиращ принцип на японския театър спрямо този на западния традиционен театър и същевременно близостта му с основния принцип на киноезика (в качеството му на перфектния авангардистки език).

Това, което киноезикът постига с кинокамерата (чиста машина, чийто принцип на работа е близък до двутактовия работен цикъл на двигателя с вътрешно горене), актьорът *кабуки* постига с *жестовете на тялото* си: принципът на „разчленената игра“, т. е. представяне не

---

<sup>9</sup> За изясняване на контекста да отбележим, че гастролът на „Кабукидзе“ в Москва и Ленинград през 1928 г. предизвиква широк отзвук. Наред с рецензиите в популярния печат, той става повод за поява на множество специализирани публикации върху традиционната японска култура и специално върху различните театрални форми в нея. Публикуван е специален сборник „Японский театр“, под ред. на изтъкнатия изтоковед Николай Й. Конрад, който е особено активен. Самият той публикува няколко статии върху японския традиционен театър, в т. ч. и специална брошура за *кабуки*, но също и върху японското кино, което също е представено. Професионално заинтеригуван е и Станиславски.

на цялостно, непрекъснато действие, а „напълно разединени помежду си откъси на игра“. Например една сцена със смъртта на героинята е разчетена по следния начин: „Игра само с дясната ръка. Игра само с единия крак. Игра само с шията и с главата. Целият процес на общата предсмъртна агония беше разделен на солови изигравания на всяка „партия“ поотделно: партия на краката, партия на ръцете, партия на главата. Разчленяване на отделни планове“.<sup>10</sup> Така театралната игра е освободена от „примитивния натурализъм“, стремежът за мимезис (за подражание на реалността в цялата ѝ тотална непрекъснатост в пространството и времето) е заменен със символна стилизация и изтъква-не на *ритъма*. (Или иначе казано – преработването ѝ в *език*.)

Освен с актьорската игра, същият ефект се постига и чрез декора, или по-точно – с неговото отсъствие, свеждането му до крайно минимализирани, условни, чисти заместители, като празното платно, светлината и тъмнината, звука и тишината, чийто ритъм трябва да *изрази* натурални субстанции на реалността като пространството и движението. Непрекъснатостта на „естественото“ пространство-време е представена от езика *кабуки* чрез накъсването му на отделни „кадри“, чрез „кратко механично прекъсване“, подобно на начина, по който го улавя и възпроизвежда кинокамерата.

Същото се отнася и за „вътрешния“ – мисловно-емоционален – живот на героя. Емоционалните преходи (т. е. вътрешното движение на „душата“), които западният театър би изразил, образно казано, като една цялостна, непрекъсната вълнообразна линия, японският актьор изразява сегментирано, във вид на поредица от силно акцентувани точки, отделени от празни пространства.

\* \* \*

Това, което в края на XIX и началото на XX век западният авангард постига по негативен начин, като революционен акт на преодоляване на собствената си „класическа“ традиция в изкуството и цялостната западна светонагласа, чиято артикулация е изкуството, заедно с философията (антиметафизичната философия на Хайдегер е важна част от това самопреодоляване) – там японците пребивават по естествен начин, в органичния развой на своя колективен „дух“, кондензиран в културата; на „японското“. Орнаменталността, ритмизираната сегментация на цялото<sup>11</sup> е комплексно качество на японския „свят“, проявява се във всички сфери на този „свят“ и във всички артикули-

---

<sup>10</sup> Пак там, с. 121.

<sup>11</sup> Тук, описвайки „японското“, самите ние по един неизбежен начин влизаме в собствения си сюжет, доколкото единственият начин да направим това е от собствените ни „западни“ позиции и с понятийния апарат на западната теория.



ращи го езици: йероглификата (писмото), поезията, изобразителното изкуство, театъра. Във всички тях властва един общ, феноменологистки в основата, онтологичен в същността си принцип, който можем да перифразираме на собствения си западен език като *изобразяване на абстрактното чрез конкретното, на неизобразимото чрез изобразимото*. Или на метафизичното чрез физичното (на далечното чрез близкото, би казал Хайдегер): първият план на вещното, който винаги сочи, *по-казва* („Това е това“), и скрито съдържащото се в него *казване* на онова, което не може да бъде показано: в отстоянието между двете, между показването и казването, стои една тайнственост, където е същността. (Двойното дъно на тази тайнственост изследва Хайдегер в своя диалог за езика между един японец и един питащ от 1953/54 г.)

Ако има някакъв чист израз на този принцип, на „японското“, това е **хайку**. Неговата деиктична свързаност с вещната първореалност – да сочи предмета си, оставайки в рамките на тавтологично твърдение („Това е това“) – става основание за свързването му с фотографията (особено Р. Барт, открил тук последните си вдъхновения в края на 70-те<sup>12</sup>, когато явления като хайку и дзен вече са трайно усвоени от западната култура – именно като част от собствената ѝ контранасоченост, едновременно кризисна и обновяваща). Но есенциалната близост на хайку с работата на кинокамерата като „чист“ израз на техниката, като машината в чист вид, е забелязана много по-ранно – откритие на радикалния авангард в началото на века, когато конструктивисткият порив, очароваността от работата на машината, се съединява колабиращо с откриването на нови ценности като природата и примитива, останали задълго „забравени“ от западната цивилизация в целия исторически процес на установяването ѝ като такава.

Айзенщайн определя предметната конкретност на хайку като „архаичен „пантеизъм““. Тя има за основа недиференцираността на възприятията, характерна за примитивното (собствено незападно) изкуство – отсъствието на усещане за перспектива.<sup>13</sup> Тоест неразличаването между близък и далечен план, между близкото и далечното. В обясненията си той, от една страна, изпада в груб, вулгарен, марксистки социологизъм, наричайки японското мислене „феодално“. Но заедно с това го мисли и в антропологично-феноменологистки план, като го сравнява с детското виждане на света и детското творчество, и още по-

---

<sup>12</sup> Семинарният курс „Подготовката на романа“ в Колеж дьо Франс (1978–1978, 1979–1980) и възникналата от него книга „La chambre claire: note sur la photographie“, 1980. (Бълг. прев.: БАРТ, Р. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс, 1978–1978, 1979–1980*. София: ЛИК, 2006; БАРТ, Р. *Camera lucida*. Записка за фотографията. София: Агата-А, 2001.)

<sup>13</sup> *Неочаквана допирна точка* — цит. изд., с. 104.



вече използвайки една напълно хайдегерианска, но идеща от Хусерл и отклоняваща се към *остранението* на Шкловски метафора – *прогледжване*. (Лесно можем да си представим думата разчленена „по“ Хайдегер и същевременно в смисъла на Цин-юан, един от великите чан/дзен учители: про-гледането като виждане за пръв път по начина, по който вижда за пръв път планините и водите<sup>14</sup>.) „Същото изпитват – пише Айзенщайн – излекуваните слепци, когато светът както на далечните, така и на близките предмети им се струва не пространствен, а плътно обгръщащ ги.“<sup>15</sup> Озоваване в пределна (неметафизична) близост до действителността в нейната предметна конкретност – онова, което западната метафизика обозначава като *Anschauung* („наглед“ в по-верния превод на Ц. Торбов), което едновременно е и интуиция (*intuition*).

Налице е взаимен отклик между крайните точки на различие – архаичната недиференцираност и монтажният принцип в „езика“ на модерната машина.

И с това преминаваме към по-едрия, отвъдезиков въпрос как тази „колабираща“ (както сме приели да я наричаме) близост на машината до едно архаично, анимизиращо отношение към света и реалността ни води при магическия характер на техниката, както тя е разбрана от Хайдегер: съществуването и оперирането на техниката в една зона на тайнственост, където се поражда и съществува, едновременно се показва и скрива, смисълът.

Това наличие в общата зона на тайнственост има два – свързани, каузално предполагащи се – аспекта, които можем да определим като рецептивен, социален (т. е. външен) и езиков, артикулационен (вътрешен).

\* \* \*

В диалога на Хайдегер от 1953/54 г. („Между един японец и един питащ“) е намесен и филмът „Рашомон“ на Куросава, който се е появил съвсем наскоро (1950) и все още буни духовете и на Запад, и на Изток. От западния зрител филмът е възприет като откровение, като просветляващ израз на източния „дух“, част от голямото „откриване“ на Изтока, започнало по това време (бийт-поколение на 50-те и американската контракултура). Японският събеседник в диалога на Хайдегер обаче изразява едно всеобщо мнение на своите сънародници, че в самата Япония филмът е смятан за твърде западен, неяпонски. Смятан е за такъв по причина, чийто характер, имайки предвид сюжета, бихме

---

<sup>14</sup> „Когато още не бях започнал да изучавам чан (дзен) виждах планините като планини и реките като реки. Когато достигнах по-дълбоко знание, започнах да виждам, че планините не са планини и реките не са реки. Сега, когато проникнах до самата истина, планините отново станаха планини и реките – реки.“

<sup>15</sup> *Неочаквана допирна точка* – цит. изд., с. 105.

определили на първо място като феноменологистки, а след това като езиков. Става дума за истината за света – доколко съществува тя сама по себе си, като качество на самия вещен свят, и доколко може да бъде схваната и изразена посредством някакъв език, зад който стои определена етнокултурна, исторически формирана нагласа.

Но също така – в един частен, технологичен, собствено *езиков* план – доколко нейно пълно, обективно отражение е свръхобективният език на техниката, на фотоапарата и кинокамерата? По самата си природа този език е възможно най-конкретният и следователно най-съответен на предмета си. Благодарение на своя технически, непосредствено машинен характер, при което човешкият – интенционален – момент клони към нулата, той *посочва* вещната фактура в степен, която езикът на никое друго изкуство не би могъл да постигне. Изхождайки от Хайдегеровия „Ursprung на художествената творба“, Гадамер, един от най-близките му ученици и следовници, отбелязва, че подобно на грамофонната плоча, фотографията е мъртва, заменима репродукция на действителността, а не нейна репрезентация, каквато е „същинското“ изкуство – живописата например.<sup>16</sup> Ролан Барт също смята фотографията за послание без код: нейният образ „просто денотира“ реалността без интенции.<sup>17</sup>

Но не такава е японското разбиране за техниката и същността на това разбиране не е самата техника, езикът, с който тя изказва или не изказва истината на действителността, а самата истина. Източната нагласа откъвря не езика, а самия сюжет на филма, който внушава, че няма обективна истина, че истината е в гледащия поглед (т. е. – е интерпретация). Това е само една западна, фасцинирана от субекта феноменологична представа за света. Точно обратно е според източното разбиране: тази относителност на истината не се свежда до различни външни субективни гледни точки към някаква недостъпна действителност, а принадлежи на самата действителност – неуловима, обладаваща непроницаема тайнственост; и тъкмо тази онтологична двусмисленост-крехкост на „самото нещо“, заявява Жижек, е толкова трудна за изразяване чрез реализма на кинематографичните средства.<sup>18</sup>

Би могло да се отиде още една стъпка по на Изток посредством малко, но важно отместване на перспективата: мисията на техниката, т. е. на реализма на нейния език, не е *изразяването* на тази двусмисленост-крехкост, разбирано в западния конквистадорски смисъл като разбулване, а тъкмо обратното – запазването ѝ.

---

<sup>16</sup> Цит. по: ГАДАМЕР, Г.-Г. Актуалностъ прекрасного. — В: Г.-Г. ГАДАМЕР. *Актуалностъ прекрасного*. Москва: Искусство, 1991, с. 303.

<sup>17</sup> BARTHES, R. Rhétorique de l'image. — *Communications*, 1964, № 4, pp. 40–51.

<sup>18</sup> ЖИЖЕК, С. *Паралакс*. София: алтера, 2010, с. 354. (Прев. Еньо Стоянов.)

Западният образ-на-свят търси, настоява за една „твърда“ реалност, всяка ситуация на тайнственост поражда дискомфорт; и тъкмо техниката, машината е оръдието за достигане до такава „твърда“ реалност, за разбулване на всяка тайнственост. Техниката е антиприродна по самата си същност. Гледан от Изток, сюжетът е различен: тъкмо с реализма на своя език техниката е в състояние да изкаже онази тайнственост, където е истината – да я изкаже, запазвайки я. Това изказване-запазване става чрез показването, посочването на реалността в собствената ѝ вещност и оставянето ѝ да бъде такава каквато е (в себе си и за себе си, „преведено“ на езика на западната метафизика). В тази вещност е истината едновременно в своята гола чистота и в своята забуленост.

Това е специфичната японска тайнственост, онова специфично качество на неопределеност на истината, което двамата събеседници в диалога на Хайдегер назовават като намекване, загатване, разграничаване от казването – загатване/намекване, което се съдържа в *показването, посочването* на вещта такава каквато е („в себе си и за себе си“). В своя „гол“ наглед вещта е напълно, абсолютно самотъждествена („Това е това“): показването не казва нищо друго освен показаното и тъкмо с това казва всичко. (Така според Айзенщайн чрез *посочване, показване* на конкретното и посредством принципите на стилизация и монтажност театърът кабуки постига абстракции, неподлежащи на показване.) Тъкмо механичният език на техниката, на фотоапарата и кинокамерата, е способен на такова показване, посочване. Техниката не се конфронтира с природата, не нахлува в нея като завоевател и убиец, а встъпва в хармонично съгласие. Киното постъпва така, както на собствените си езици правят източната живопис, японският театър, хайку и преди всичко пиктографският знак (йероглифа). – Затова японците нямат проблем с техниката, не я мислят антагонистично спрямо природата. Подобно на пиктографския знак, на жеста в японския театър и на хайку, тя предлага сливане на вещь и знак. Но сливане, оставащо в зоната на тайнствеността и без никакво смислово отместване, без символизация (която е субективен, собствено интерпретаторски акт, вторичен спрямо действителността).

На същата основа друг голям кинорежисьор – Андрей Тарковски – установява фундаментална близост на киноезика с хайку: наличие на пълно сливане на образа с реалността, без символизация. Японската поезия не познава търсенето на някакъв „краен смисъл на образа, който би могъл като загадка да се поддава на разшифроване“ („Образите в хайку израстват така, че не означават нищо освен самите себе си, като в същото време изразяват толкова много, че не е възможно да уловиш пълния им смисъл“<sup>19</sup> – те просто нямат пълен, краен смисъл).

---

<sup>19</sup> ТАРКОВСКИ, А. Цит. съч., с. 121.

Самият Тарковски заявява, че в своите филми не влага никаква символика в образите (например така характерният за творчеството му образ на бавнотечащата вода). Казано с езика на Хайдегер, той не символизира, т. е. не търси *външни*, метафизични значения, а дава думата на нещата да говорят сами за себе си, да ни показват собствените си истини.

Но за пръв път в западната култура подобен отказ от символизация осъществява авангардът в антирационалисткия си бунт срещу традицията. Това по същество означава отказ от властовата позиционирания на централно застаналия в „гледката“ субект-наблюдател, който в самия акт на гледането/възприемането интерпретира, създавайки *нейната* истина като своя. – Едновременно с Айзенщайн, през 1929 г. Бунюел и Дали правят „Андалуското куче“. Филмът просто „сочи“ образи без никакво намерение да символизира. По късните обяснения на един от създателите си, той се ражда от срещата на конкретни, нищо не означаващи образи: как един остър облак разрязва луната и как по същия начин бръснарско ножче разрязва око (сънувани от Бунюел) и ръка, пълна с мравки (сън на Дали).<sup>20</sup> Тръгнал оттук, целият филм след това е изграден от образи, които нищо не означават: „Сценарият бе написан за по-малко от седмица по едно много просто, единодушно прието от двама ни правило: да отхвърляме всяко хрумване, всеки образ, които биха могли да породят някакво рационално, психологическо или познавателно обяснение.“<sup>21</sup> Видимата логика на тези заявления лесно води към Фройд; но на по-дълбоко равнище това е оставане в нагледа, в двойния смисъл на *Anschauung* и *intuition*.<sup>22</sup>

\* \* \*

Можем да кажем, че работата на кинокамерата се проявява като перфектен образец *in miniature* на същността на техниката по начина, по който тя е разбираана от Хайдегер. Хайдегер започва да формулира идеята за двойствения характер на техниката в Бременските си доклади от 1949 г. в актуалния контекст на прехода от „горещата“ към Студената война и зараждащото се консумативно общество (разликата

---

<sup>20</sup> БУНЮЕЛ, Л. *Моят последен дъх*. София: Народна култура, 1985, с. 120.

<sup>21</sup> Пак там.

<sup>22</sup> И в този момент се откроява собствената западна генеалогия на „източното“ посредством сюрреалното, а оттам и чрез готическото като онази контратенденция, саботираща отвътре модерния западен рационализъм, която е неразривна, същностна част от него, от онова, което отрича, от онзи властващ метаразказ, чието саботиране/отрицание спонтанно или тенденциозно е. Сънуванията на разума, но и неговите интуиции, чието родство, затъмнено до неузнаваемост в синхронния план на модерността, все по-ясно се откроява при едно генеалогическо слизание назад, надолу и навътре към началото-*ἀρχή*.

между модерното селско стопанство като индустрия за производство на месо и производството на трупове в газовите камери, или на водородна бомба, е само степенна, не същностна<sup>23</sup>). Впоследствие идеята за съвременната техника като Ge-stell (съ-оръженост), свързваща се с тълкуването на истината като не-скритост (Α-λήθεια), е фокусирана в доклада „Въпросът за техниката“ (Мюнхен, 18 ноем. 1953), публикуван през 1962 в като част от една неголяма, но извънредно важна не само за собственото му философско развитие брошура – „Техниката и обратът“ (*Die Technik und die Kehre*). Различни съчинения през 50-те и 60-те продължават да разгръщат широкообхватния сюжет за техниката и „човешкото“, едновременно цивилизационно-исторически и есенциален. Като онтологически фактор техниката е амбивалентно явление, което в своето историческо развитие се конституира като конкурент на човека и „човешкото“ и в този смисъл – като опасност за него. В своя прогрес тя постепенно подменя понятието за „човешкото“, поставяйки на негово място себе си чрез способността си да се разгръща в налично битие. Същността ѝ на Ge-stell се разкрива посредством поместените в нея вместености, но тази същност/истина се допълва от забравянето (*der Vergessenheit*), което допълване се скрива (*versteht*) чрез това, което се разгръща в полагането на всичко присъстващо като наличност (*alles Anwesenden als den Bestand*), и тъкмо по този начин тя господства.<sup>24</sup>

Когато пише това, Хайдегер може да има предвид фото- и кинотехниката, защото тя повече от всяка друга машина по самата природа на езика си обладава специфична двойственост, която я прави перфектната литота-алегория на тази двойственост, на разкриването и скриването (забравянето) на смисъла. Кинокамерата е фигура на чистата техника по отношение на природния свят. Но тя обладава и по-мощен символен капацитет, доколкото в режима на метафорично приплъзващи се значения, свойствен за философското писане на „втория“ Хайдегер, се явява алегория на самия човек-модус (*die Weise*). Тя се отнася към вещния свят, „гледан“ от нея и заснеман (*снеман, aufgehoben*) във вид на светлинен образ-сянка, така, както се отнася към него и човекът-модус, „просека в леса“, чиято битийна мисия е да позволява разкриването на скритата истина на лишените от битие неща (*Dinge*). Този позволяващ/разкриващ модус, който при човека е езикът, при кинокамерата е светлината. Освен метафорично, това приплъзване има и по-дълбоко, същностно основание, доколкото означава отъждествяване на „човешкото“. (Специално значение тук има двойственият статут на самата фото- и ки-

---

<sup>23</sup> HEIDEGGER, M. Das Ge-Stell. – In: M. HEIDEGGER. GA 79. *Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt/M: V. Klostermann, 1994, S. 27.

<sup>24</sup> HEIDEGGER, M. Die Kehre. – In: M. HEIDEGGER. *Die Technik und die Kehre*. Pfulingen: Neske, 1962, S. 37.

номашина, срещаща пряко изкуство и техника, които до този момент са мислени в антагонизъм: чрез своята дейност киномашината буквално реставрира, осъществява като „жива“ реалност първичната неразривност между изкуство и техника, етимологически закрепени в τέχνη.)

Метафорично-функционалното отъждествяване е уместно, когато разглеждаме формите на тази дейност като *труд*, който в разбирането на Хайдегер е способност да се онтологизират категории, непритежаващи собствено битийно съдържание: трудът като раждаща, или по-скоро *акушираща* дейност, спомагаща „про-извеждането“ посредством разкриване на скритото, стаеното. – Но това разкриване винаги е амбивалентно, едновременно и скриване в забравянето на истината на разкритото: разкриването е раз-скриване. Така срещата никога не е пълна, или по-точно – е винаги неуспешна, разминаване, защото раз-скриващият среща единствено себе си, и същевременно – тъкмо затова не може да срещне себе си. Тъкмо тази мисия на разкриването (*das Geschick der Entbergung*) е същинската опасност (*die Gefahr*), защото така се увеличава привидността (*der Anschein*), където срещата е невъзможна.<sup>25</sup> Иначе казано, срещата едновременно се състои и не се състои в една лиминална, несигурна зона на властваща тайна. (Можем да оприличим тази зона на затворената камера на Шрьодингер, където котката е едновременно жива и мъртва.<sup>26</sup>)

В тази нуминозна зона на властваща тайна техниката-Gestell (тук в конкретния образ на кинокамерата по отношение на вещния свят, сниман/про-явяван от нея) се държи като фигура на върховен, надпоставен авторитет, подобен на божество, обладаващо властта да „ангажира“ човека с разкриване на скритото („завладяващ призив, който насочва човека към състоянието на излизащото от скритостта“). Тази *трудова* мисия във всичките ѝ отъждествяващи се форми – 1) на кинокамерата като конкретна фигура на техниката; 2) на човека-поет, притежаващ езика („просека в леса“); но преди всичко 3) на човека, който чрез кинокамерата като инструмент/оръдие/оръжие, но и слял се с нея и изместен от нея като Gestell властва над нещата, раз-скривайки ги – тази мисия обладава нещо божествено.

Способността на техниката да ражда, включително и като „про-извеждане“, разкриване на скритото, е дълбоко природна, вегетативна дейност, оставаща в тайнственост, което я сближава с **магията**. Фигурата на машината „колабира“ към най-елементарните, едновре-

---

<sup>25</sup> HEIDEGGER, M. *Die Frage nach der Technik*. – In: M. HEIDEGGER. Op. cit., S. 26–27.

<sup>26</sup> Повече за тази същностна аналогия вж. в моята книга „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер“, Втора част, гл. 9. Последната Тайна: научно познание и математически разум in extremis.



менно примитивни и базисни пластове в колективното съзнание – на първичен анимизъм спрямо света. Ще взема наготово един пример от филм на Айзенщайн, правен в разгара на увлеченията му по Изтока – „Старо и ново“ от 1929 г.<sup>27</sup> Кадрите, които ни интересуват, на пръв поглед нямат нищо общо с това, те представят функционирането на една машина – сепаратор за извличане (*из-вличане*, би казал Хайдегер) на сметана от млякото. Чрез функционирането си в очите на примитивните селяни машината изглежда като някакво божество на плодородието и извиква у тях откровено сексуални емоции. Техниката извършва труд, про-извеждайки нещо ново като разкриване на една скритост – действие, магическо в същността си; забулено в тайнственост, то се помества в една лиминална зона, която принадлежи на божеството. Ще приведа само още един пример от областта на емпиричната антропология, който дължим на Франц Боас. Наблюдавайки реакциите на индианци от племето куакуитл, озовали се в Ню Йорк в началото на XX век, Боас забелязва как те отминават с безразличие гигантските небостъргачи и други „чудеса“ на цивилизацията, но стоят с часове пред панаирните бараки на Таймс скуер с техните брадати жени, великани и джуджета, или пред автоматите за закуски, където чудодейната поява на сандвичи и напитки ги карала да се чувстват напълно във вълшебния свят на собствените си митове.<sup>28</sup> (Същият пример в друг, собствено граматически контекст намираме и у Якобсон.<sup>29</sup>) Машината (панаирджийският автомат, сепараторът за сметана) има способността да разкрива, запазвайки тайната на разкритото, което сродява дейността ѝ с магията. Само една малка крачка по-нататък към първичния анимизъм ще ни отведе при фигурата на скритото божество (*deus ignotus*), което присъства чрез скриването си и същевременно чрез конкретни епифании – действия и неща. Оперираща в тази лиминална зона на тайната, атрибут и маска на една скрита в нея сила на божественост, се явява машината със своята способност да запазва/скрива последната (онтологична) тайна във вид на стелеща се тайнственост, като я про-явява, раз-крива във вид на прости (онтични) неща.

В най-дълбоките си гънки тази зона на тайнственост е място, където постоянно присъстват и се срещат, скриващи и разкриващи се един в друг, животът и смъртта. Тъкмо това правят в своята рабо-

---

<sup>27</sup> Примерът е приведен от Надежда Григоријева в едно изследване, на което тук съм частично задължен (вж.: ГРИГОРЪЕВА, Н. Техномагическият роман тридцатых. – *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 49, 2002, S. 175–176).

<sup>28</sup> LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie Structurale deux*. Paris: Plon, 1973, p. 38. (Бълг. прев.: ЛЕВИ-СТРОС, К. *Структурна антропология II*. София: Христо Ботев, 1995, с. 39.)

<sup>29</sup> ЯКОБСОН, Р. Взгляды Боаса на грамматическое значение. — В: Р. ЯКОБСОН. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985, с. 235—236.



та машини като фотоапарата и кинокамерата: посочване на конкретното-и-живото като акт едновременно на про-извеждането му, т. е. на извеждането му от скритост, и на запазване на тази скритост в една светлинна сянка, която е сянката на смъртта: сянката и светлината, неподвижността и движението, негативът и позитивът, отсъствието и присъствието тук са в непрестанно осцилиращи, скриващи и разкриващи се едно в друго състояния.<sup>30</sup> – Но повече от фотоапарата и кинокамерата, от автомата за закуски и сепаратора за сметана това присъствие на скритото чрез раз-скриването му в лиминалната зона на тайнственост, обитавана от божественото, осъществява друга машина, стояща в същия ред, но последна в него, в абсолютна позиция – оръжието, *абсолютната машина*; машина, с която фотоапаратът и кинокамерата са в типологично-функционално родство. Оръжието в целия му „хоризонтален“, синхронен на модерността диапазон между атомната бомба и ловната пушка: отстоянието между тях само привидно е голямо; всъщност това, което ги отличава, е техният *обект*, жертвата – животното-природа в единия случай, човекът и още повече самото човечество (*das Menschheit*) в другия. Но това различие е привидно; то е изравняване: свеждане на онтологично човешкото (*das Menschheit*) до животинското; оголването му като *zoe* (Агамбен). Да си спомним онзи епизод от Емилиян-Станевия разказ „На далечен път“, когато в тъмното, интуитивно съзнание на птицата (чистото естествено съзнание, самото то недостъпно по един абсолютен начин за нас) смъртта като скрито божествено присъствие се явява във вид на изсвистяване на „нещо“, което е само „чисто“ понятие, без реалност и име.<sup>31</sup> – Да си припомним и едно знаменателно признание на писателя-ловец, където хегелианското *Aufhebung* се трансформира „по“ Фройд: обичам животните, но ги убивам, след това ги описвам с любов.<sup>32</sup> Но тук тази двойственост ни е важна не в морален план, а в онтологичен – като пребиваване в лиминалната зона на тайнственост, където истината

---

<sup>30</sup> Отношението „мъртво—живо“ се възпроизвежда в собствения език и в работата (труда) на фотоапарата и камерата: фотографията е (мумифициращ, монументализиращ) образ на смъртта, спрямо който филмът е образ на живота, макар този образ да е също в смъртта.

<sup>31</sup> Епизодът е двукратно анализиран от различни позиции в споменатия двутомник: „Анималистиката на Емилиян Станев...“, Първа част, Езикът, гл. 6. Остранение в Емилиян-Станевата анималистика – приближения и провали (с. 52–60); „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер...“, Втора дискусия за езика: гносеологически ситуации, гл. 1. Езикът като гносеологически инструмент („мълнията проблясва“ / „трясваше изстрел“) (с. 172–188).

<sup>32</sup> Вж. „Анималистиката на Емилиян Станев...“, Първа част, Моралът, 1. (с. 88–104), както и самот. публикация на главата: *Философски алтернативи*, XXX, 2021, № 5, с. 140–154.

на битието е в състояние на постоянно показване-и-скриване, на явност-и-скритост. Тази тайнственост, отдавна изгубена от рационалната западна култура и философската метафизика, е *органично*, самородно присъща на източното отношение към света (като цялостен „образ на света“, *Weltbild*<sup>33</sup>) в най-разнообразните му, разноредови, но тъждествени помежду си проявления: живописата, поезията, театъра, пиктографското (йероглифно) писмо<sup>34</sup>, а Западът може само да се доближи до нея *по обратен начин* – чрез машината.

Тук, в същата зона на тайнственост, където обитава, където се крие-и-разкрива (раз-скрива) една божествена фигура на абсолютния смисъл/истина, оперира и постнютонианската субатомна физика – паралелен „свят“ под прага на човешката органична сетивност, но недостъпен и за нейните технологични (инструментални) удължения. Тази скрита божествена фигура ни се показва само в полюсни, но оглеждащи се едно в друго състояния на Езика – като „чист“ (математически) логос и във вид на метафора (прословутата „божия частица“ в неофолклорния, неомитологичен, масмедийно формиран дискурс на постмодерната епоха относно хигс бозона, търсен в ядрения колайдер на CERN).<sup>35</sup>

\* \* \*

Това е част от мащабния бекграунд на епохата на късната модерност – западното самосъзнание в момент на радикална, *възраждаща* криза, когато се търсят пътища, алтернативни на картезианския рационализъм. Един от тези пътища се открива в източния (японския) образ-на-свят (*Weltbild*), който, обратно на западния, в акта на артикулирането/произвеждането си от различни културни езици неизменно запазва своята тайнственост, която е онтологична.

Омерзен от себе си, изгубил отдавна тайнствеността на битието в първия план на метафората, на „това“, на близкото, Западът започва да

---

<sup>33</sup> В смисъла на Хайдегер (HEIDEGGER, M. *Die Zeit des Weltbildes*. – In: M. HEIDEGGER. *Holzwege*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1950, S. 69–104; GA 5. *Holzwege (1935–1946)*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1977, S. 75–113).

<sup>34</sup> Да напомня, че в смисловата основа на по-популярното, гръцко, наименование на този вид най-примитивна писменост (примитивна във фундаменталния смисъл на ἀρχή, както е разбрано то от Хайдегер) лежи понятието за йератичното, свещеното, т. е. за посветеност в божествено-то като недостъпна, запазваща се, оставаща такава тайна. И в същото време пиктографското писмо „сочи“ най-пряко, непосредствено във вид на рисунка, подобно на фотографията и филма, към вещта-денотат. (Подробна дискусия на пиктографското писмо в този смисъл вж. отново в цит. кн. „Пред непостижимото...“, цит. гл. „Из един диалог за езика: хайку, чистият деиктизъм“.)

<sup>35</sup> По-подр. в „Анималистиката на Емилиян Станев...“, гл. 9. Последната Тайна: научно познание и математически разум in extremis.

си я набавя, като предприема възможно най-далечния екскурс по възможно най-голямата окръжност (както биха казали физиците), акостирайки на бреговете на най-най-далечния Изток. Вглеждайки се през далечните очи на японеца в най-близкото и конкретното, той преодолява метафизичната отдалеченост на собствения си „свят“, за да постигне битийната тайнственост тъкмо в пределната близост до близкото. В собствената си природа, която е Техниката. „Примитивният“, т. е. стоящ в непосредствена близост до вещта и до собственото си начало/произход (Ursprung) от нея, език на Изтока е разпознат като близък, инструментализиран в технологичната апаратура на фотоапарата, кинокамерата или двигателя с вътрешно горене contra миметично-наративния, метафизично-вчувстващ образ-на-свят на собствената му традиция.

Един от първите, тръгнали по този път на Изток, е Айзенщайн.

Установил фундаментално тъждество между езиците на японската традиционна култура и западния авангард в лицето на киното, Айзенщайн пристъпва към критика на японското кино за това, че то копира езика на западното, вместо да изходи от традицията на кабуки, вътрешно присъща на японския образ на света. Че имитира езика на западната техника (машината), вместо да продължи органичния (телесен) език на японския театър.

Но гледната точка на Айзенщайн не е бинарна в лесния смисъл, а двупосочно усукана: докато японците подражават на класическото, миметично *изкуство-и-светоотношение* на Запада, кристализирало в масовата култура на Холивуд, то умореният от себе си Запад – посредством елитарния авангард, сам по себе си генетично свързан с техниката, с машината – черпи вдъхновение от органичния език на кабуки, както Пикасо по същото време краде от африканците или полинезийците. Заявено е с обичайната, макар и доброжелателно поощрителна назидателност на Запада към примитивния, несамосъзнаващ се туземец-„дивак“:

...В областта на киното Япония също се втурва да подражава на най-отвратителните образци на стандартния американски и европейски посредствен пазарен баласт.

Да разбере и да приложи своята културна особеност в собственото си кино – ето какво предстои на Япония!

Колеги японци! Нима ще ни предоставите да сторим това ние?<sup>36</sup>

По това време „Minolta“, „Nikon“, „Canon“ (също както и Куросава) са все още в неподозираното бъдеще.<sup>37</sup> Но техните корени – дълбокото ос-

---

<sup>36</sup> АЙЗЕНЩАЙН, С. *Зад кадъра*, цит. изд., с. 122–123. (В бълг. прев. погрешно „строим“ вм. „сторим“.)

<sup>37</sup> Случайно или не, „Minolta“ се ражда тъкмо по времето, когато Айзенщайн пише това, през 1928 г.; „Nikon“ е създадена (под названието

нование на японското „усвояване“ (у-свояване, присвояване) на западната техника по един съвсем лесен, бърз и изненадващо успешен за самия Запад, изпреварващ го начин – вече са налице тъкмо в онзи органичен цялостен „образ на свят“, който според Айзенщайн противостои по радикален начин на западния. Двата „образа на свят“ са огледално срещаци се тъкмо в онова, което изглежда най-голямата им разлика – източната природност и западната техника. (Впрочем онова, което изненадващо на пръв поглед ще избуи през ХХ век, тайно и полека е зреело в протежение на целия няколковековен процес на срещата, т. е. на колониалното „усвояване“ на Изтока от Запада – от самото начало на „откриването“ на източния „дивак“: още в самото начало на ХVІІ в. португалците са учудени от бързината, с която японците усвояват и копират собствените им технологии в производството на огнестрелно оръжие, при това с качество, което надминава европейското; в резултат португалците са изместени от тогавашния глобален пазар на оръжия.<sup>38</sup>) Между западната техника и източния природен „образ на света“ съществува дълбинно, основно „родство по природа“ – родство, което обаче е органично, естествено (и про-насочено) само откъм Изтока, докато в обратната посока то е вторично и късноосъзнато, обект на съзнателно, целенасочено (и ретро-обърнато) търсене и постигане като акт на кризисно самообновление.

\* \* \*

Накрая, стеснявайки отново фокуса до първоначалния частен въпрос, можем ли да си представим как според Айзенщайн би изглеждало японското кино, ако бе останало при собствените си корени – *киното по японски*? Как би изглеждал езикът му, ако бе възникнал автотонно, от езика на японската традиционна рисунка *укийо-е*, *хайку* или театрални практики като *кабуки* и *но*.

Отговорът иде от обратната посока: такова кино „по японски“ прави тъкмо Западът, западният радикален авангард. Първоначално това са спонтанни открития, самообновяващ акт на самоомерзение, на радикален отказ от собствената „класическа“ традиция, като бунт вътре в собствените ѝ рамки. А след това, в епохата на неоавангарда през 1950–70-те – по един вече неспонтанен и ненаивен, собствено „културен“ начин, със знание за езика на източния „образ на свят“. Филм като „Андалуското куче“ например (1929) се доближава в голяма степен до онзи киноезик, чийто първообраз Айзенщайн открива във формите на

---

„Nippon Kogaku K. K.”) десетилетие по-рано, през 1917, чрез сливане на три фирми за производство на оптична техника (едната от тях съществуваща още от 1883); „Canon” ще бъде основана десет години по-късно, през 1937.

<sup>38</sup> DIAMOND, J. *Guns, Germs, and Steel. The Fates of Human Societies*. N. Y. — London: W. W. Norton & Co, 1997, p. 257.

традиционната източна култура, макар да е непосредствено вдъхновен от новата психоаналитична теория и в езика си да е чист, краен израз на западния авангард. Не по-малко, макар и не по същия начин, спрегнати на степен, японски следи намираме в „Миналата година в Мариенбад“ (1961), където изобразителният език демонстрира близост до вещната фактура, при което специфичният маниер на Ален Роб-Грийе някак плавно превключва от Балзаковия поглед към японския (многобройните фотографии по стените на хотелския коридор, по които камерата пълзи), но да не изключваме и основната дискусия, която е колкото *собствена*, „западна“, толкова и „източна“: проблемът за времето и несигурността на паметта в него (да си спомним подобната несигурност в „Рашомон“ на Куросава). Или ако останем при автори, за които вече стана дума – киноезикът на Тарковски, който не крие непосредствената си повлияност, подобно на Айзенщайн, от този на Изтока, на хайку. Но „източният“, и в частност „японски“ компонент в кинофилософията на Тарковски е много по-всеобхватен, той се основава преди всичко на цялостното разбиране за времето в светлината на японското понятие „саби“ (букв. ‘ръжда’), т. е. онази естествено възникнала, неподправена патина – или памет, която самият *живот* в естественото си движение и в естествената употреба на вещите/нещата в тяхното живеене, в процеса на тяхното остаряване<sup>39</sup>, натрупва в тях като скрита същност; „саби“ като елемент на красотата, трептящ на ръба между природата и изкуството, който киното по самата природа на езика си запазва и съживява<sup>40</sup>; киното е „японско“ по самата си същност, както „японското“ по самата си същност е кинематографично. Подобно на Барт, но в собствен ракурс – или по-скоро обратното, ако имаме предвид хронологията – Тарковски включва в западно-източния киносюжет Пруст, отчитайки близост в усилието за задържане/възкресяване на времето между гигантския романов епос на Пруст и хайку.<sup>41</sup> Киното

---

<sup>39</sup> Да припомним тук източното преклонение пред старостта като естествено акумулирана мъдрост – бавно утаено, кристализирало разбиране на смисъла на света, обратно на западно-модерната obsesия от младото, от новото и все по-новото. – Но тази отлика не е само „хоризонтална“, валидна в ерата на технологичната модерност; тя е „вертикална“ и основна, структуроопределяща за двата „образи на свят“ – източния и западния, също каквито са хуморът или отношението към секса (който е природа в чист вид): старият, дебел и смеещ се Буда vs. младия страдащ Христос.

<sup>40</sup> Вж.: ТАРКОВСКИ, А. Цит. съч., с. 68–69.

<sup>41</sup> Показателен е фактът, че теоретико-философската книга на Тарковски върху поетиката на киното номинално фокусира тъкмо проблема за времето: киното като машина за спиране на потока на времето, на консервирането, буквално запечатването му: „Запечатаното време“ (*Die versiegelte Zeit*, Берлин, 1984 – още по-изразителното *Sculpting in time* в англ. прев., 1987).

не е просто някакъв нов начин за разказване на света, а коренно „нов естетически принцип“, чиято същност е да се улови *непосредствено* времето – не само течащото човешко време (времето-битие, казано с езика на Хайдегер), а и неподвижното (непритежаващо битие) време на неподвижната и непроменяща се вещь („тъй като тази неподвижност съществува в реално протичащото време“<sup>42</sup>). Киното успява по самата природа на езика си да изкаже (про-яви) тази скрита памет-същност на вещите, като ги наблюдава, подобно на хайку: „Ако времето в киното се представя като факт, [то] този факт се представя като просто, непосредствено наблюдение“<sup>43</sup>, както „прави“ хайку. В крайна сметка, ако тезата на Тарковски се доразвие в собствения си телеологичен хоризонт, решаващото предимство на киното (например пред литературата, и по-точно пред *западната* литература, форматирана в модуса на западните аналитични езици) е неговият език, близък по природата си до източното пиктографско писмо, което по подобен начин (и както хайку) повече наблюдава, т. е. строи статична картина, отколкото да разказва линеарен, протичащ във времето разказ.

...Защото именно за език става дума през цялото време тук, за структурно-изобразителен похват, основан на ролята на детайла в изобразителния разказ. Но също и за колапс – за гигантски културен, гео-цивилизационен спазъм в самосъзнанието на западния образ-на-свят (Weltbild), чиято артикулация става радикалният авангард през първите десетилетия на XX век. Свой съюзник в разрушително-обновителните си усилия спрямо собствената (класическа) култура и собствения образ-на-свят той открива в езика на традиционната източна култура. Откритието, което дължим на Айзенщайн, се основава на най-дълбоките пластове на едно структурно-функционално твърдение, в центъра на което е машината; тъкмо поради дълбочината, поради близостта си до един произход-ἀρχή, то изглежда толкова далечно на повърхността си.

За теоретичен манифест на този колапс обичайно се приема знаменитият трактат на Ворингер „Абстракция и вчувстване“ (1907), но той е само емблема на общия Zeitgeist на епохата, който неудържимо зрее в недрата на западната култура в онзи абсолютен смисъл, който тя постига през XIX век, „най-буржоазната“ епоха, когато едновременно, в диалектически антагонизъм, се разгръщат и ескалират две контра-тенденции: материалистичният позитивизъм и натурализмът, биологичен и социален, от една страна, крайният психологизъм, от друга. Реализмът и крайният натурализъм в езика като стремеж към максимално „вярно“ артикулиране на „външния“ свят-реалност и

---

<sup>42</sup> ТАРКОВСКИ, А. Цит. съч., с. 72.

<sup>43</sup> Пак там, с. 76.

символизмът като обратен процес на отдалечаване, опосредстване – на скриване на тази реалност под метафизични образи-копия, на свеждането ѝ до *език per se*. Тенденции, които ескалират паралелно, в антагонистично напрежение помежду си, но и в продуктивна симбиоза (дарвинизъм и психологизъм например). Всеобхватен, мета-израз на този „дух на епохата“ са все по-роящите се движения във философията, чийто сумиран израз по-късно ще стане фундаменталната онтология на Хайдегер – опит за преодоляване на трансценденталната феноменология чрез приближаване към *самата* (онтична) реалност като скрито убежище на смисъла на битието, чийто „дом“ е вторичната, символна сфера на Езика.

В постмиметичните си стремления, и същевременно в стремеж към реалността езикът на западното модерно изкуство закономерно се приближава към „духа“ на Изтока – първоначално по един спонтанен начин, в собствените си граници и в собствената си логика, а след това и посредством целенасочени, концептуални усилия, усвояване на езикови похвати. Към края на XIX век западната живопис открива езика на японската цветна литография *укийо-е*, както в оперирането с чисти цветове и немоделирани от светлосянката обеми (Ван Гог, Гоген, Сезан), така и в преекспонирането на детайла в композицията, в смяната на местата на детайла и централния сюжет, на предния и задния план (Дега, Лотрек)...

Още по-радикално – и в същото време неявно, забулено в противоположното – е това навлизане в езика на радикалния авангард именно като „деметафизация“ на изкуството и все по-пълното му смесване, до пълно изличаване на границата, с действителната първореалност. В изобразителното изкуство това е пътят от първите колажи на кубистите върху платното (когато Пикасо залепва „истински“ етикет от ликьор „Suze“ в опит да стигне до реалния обект) до *ready-made* на М. Дюшан и след това, когато сферата на изкуството се слива напълно с първичното естество. В езика на музиката пътят на Изток, осъзнат или не, води от първите опити на брютизма в италианския футуризм, когато уличният шум и шумът на автомобилния мотор са интегрирани в музиката (Луиджи Русоло, 1916), до радикалния акт на Джон Кейдж (4'33“, 1952), разкриващ *абсолютната* същност на музиката в собственото ѝ естествено отрицателно – тишината.

В средищна, едновременно разделяща и свързваща позиция в това движение се оказва машината, фундаментално достойние, първо, на западната картезианско-емпиристка модерност в един по-едър план, а след това, в по-тесен – на радикалния авангард в началото на XX век: нейната поява и роля в езика на изкуството, самата тя в двойната роля на вещь и език, реалност и символ.



## ЦИТИРАНА ЛИТЕАТУРА

АЙЗЕНЩАЙН, С. Зад кадъра. – В: С. АЙЗЕНЩАЙН. *Избр. произв. в три тома*. Т. 2. *Отвъд звездите* (2 изд.). Прев. В. Янков. София: Наука и изкуство, 1976, с. 107–123.

АЙЗЕНЩАЙН, С. Неочаквана допирна точка. – В: С. АЙЗЕНЩАЙН. *Избр. произв. в три тома*. Т. 2. *Отвъд звездите* (2 изд.). Прев. В. Янков. София: Наука и изкуство, 1976, с. 96–106.

АНТОВ, П. *Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер*. София: Books4all, 2019.

АНТОВ, П. Хайку, чистият деиктизъм: опитът на Хайдегер за езика (I и II част). – *NotaBene*, ЮЗУ „Неофит Рилски“, бр. 46 / 2019: <http://notabene-bg.org/read.php?id=879>; <http://notabene-bg.org/read.php?id=880> [прегл. 08.05.2022].

АНТОВ, П. Обичам ги, затова ги убивам, после ги описвам с любов. Ловът, или диалектика на убийството – случаят „Емилиян Станев“. – *Философски алтернативи*, XXX, 2021, № 5, с. 140–154.

АНТОВ, П. *Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер. Философската зооантропология на Ем. Станев. Хайдегер и Изтокът*. София: Books4all, 2021.

БАРТ, Р. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс, 1978–1978, 1979–1980*. Прев. Г. Меламед. София: ЛИК, 2006.

БАРТ, Р. *Camera lucida. Записка за фотографията*. Прев. Т. Михайлова, под ред. на Кр. Мирчев. София: Агата-А, 2001.

БЕНЯМИН, В. Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост. Прев. В. Константинов. – В: В. БЕНЯМИН. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. Съст. Ат. Натев. София: Наука и изкуство, 1989, с. 338–366.

БОРИСОВА, С. *Естетика на тишината и мълчанието*. Б. м.: ИК Гутенберг, 2019.

БУНЮЕЛ, Л. *Моят последен дъх*. Прев. Н. Венова. София: Народна култура, 1985.

ГАДАМЕР, Г.-Г. Актуалностъ прекрасного. Перев. М. П. Стафецкой. – В: Г.-Г. ГАДАМЕР. *Актуалностъ прекрасного*. Москва: Искусство, 1991, с. 266–323.

ГРИГОРЪЕВА, Н. Техномагическият роман тридцатых. – *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 49, 2002, S. 173–212.

ЖИЖЕК, С. *Паралакс*. Прев. Е. Стоянов. София: алтера, 2010, с. 354.

ЛЕВИ-СТРОС, К. *Структурна антропология II*. Прев. Н. Капралова. София: Христо Ботев, 1995.

ЛЕНИН, В. И. Директивы по киноделу. – В. И. ЛЕНИН. *Полное собрание сочинений*. Издание пятое. Т. 44. Москва: Издательство политической литературы, 1978, с. 360.

ТАРКОВСКИ, А. *Уловеното време*. Прев. Вл. Игнатовски. София: Колибри, Библиотека „Амаркорд“, 2019.

ХАЙДЕГЕР, М. Път в полето. Прев. Д. Денков. — В: М. ХАЙДЕГЕР. *Същности*. София: Гал-ико, 1993, с. 215–218.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. За кадром. — В: Н. О. КАУФМАН. *Японское кино*. Москва: Теакинопечать, 1929, с. 72–92.

ЯКОБСОН, Р. Взгляды Боаса на грамматическое значение. Перев. М. Я. Главинской. — В: Р. ЯКОБСОН. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985, с. 231–238

## REFERENCES

ANTOV, P. *Animalistikata na Emiliyan Stanev. Biopoliticheski i filosofski problemi, kritika na politicheskoto* [The animalistics of Emilian Stanev. Biopolitical and philosophical problems, critique of the political]. Sofia: Books4all (publ.), 2019.

ANTOV, P. Hayku, chistiyat deiktizam: opitat na Haydeger za ezika [Haiku, Pure Deictism: Heidegger's Experience of Language (Parts I and II)]. In: *NotaBene*, South-West University “Neofit Rilski”, Blagoevgrad (Bulgaria), Iss. 46/2019: <http://notabene-bg.org/read.php?id=879>; <http://notabene-bg.org/read.php?id=880> [seen 08.05.2022].

ANTOV, P. Obicham gi, zatova gi ubivam, posle gi opisvam s lyubov. Lovat, ili dialektika na ubiystvoto – sluchayat “Emiliyan Stanev” [I love them, so I kill them, then I describe them with love. Hunting, or the dialectic of murder – the case of Emilian Stanev]. In: *Filosofski alternativni* (Sofia), Vol. 30, 2021, Iss. 5, pp. 140–154.

ANTOV, P. *Pred nepostizhimoto: Emiliyan Stanev i Martin Haydeger. Filosofskata zooantropologiya na Em. Stanev. Haydeger i Iztokat* [Before the unattainable: Emilian Stanev and Martin Heidegger. The philosophical zooanthropology of Em. Stanev. Heidegger and the East]. Sofia: Books4all (publ.), 2021.

BARTHES, R. Rhétorique de l'image [Image rhetoric]. In: *Communications* (Paris), 1964, Iss. 4, pp. 40–51.

BARTHES, R. & G. MELAMED (trans.). *Podgotovkata na romana I i II. Belezhi ki za lektсионni i seminarni zanyatiya v Kolezh dyo Frans, 1978–1978, 1979–1980* [La Préparation du roman I et II : Cours et séminaires au Collège de France, 1978–1978, 1979–1980]. Sofia: LIK (publ.), 2006

BARTHES, R. & T. МИХАЙЛОВА (trans.). *Camera lucida. Zapiska za fotografiyata* [Camera Lucida. Réflexions sur la photographie]. Sofia: Agata-A (publ.), 2001.

BENJAMIN, W. & V. KONSTANTINOV (trans.). Hudozhestvenata tvorba v epohata na neynata tehniicheska vazproizvodimost [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. In: BENJAMIN, W. & A. NATEV (ed.). *Hudozhestvena missal i kulturno samosaznanie* [Artistic thought and cultural self-awareness]. Sofia: Nauka i izkustvo (publ.), 1989, pp. 338–366.

BORISOVA, S. *Eстетика на tishinata i malchanieto*. [Aesthetics of silence and silence]. S. l.: Gutenberg (publ.), 2019.

BUÑUEL, L. & N. VENOVA (trans.). *Moyat posleden dah* [Mi último suspiro]. Sofia: Narodna kultura (publ.), 1985.

DIAMOND, J. *Guns, Germs, and Steel. The Fates of Human Societies*. N. Y.—London: W. W. Norton & Co, 1997.

EISENSTEIN, S. Za kadrom [Behind the frame]. In: N. O. KAUFMANN. *Yaponskoe kino* [Japanese cinema]. Moscow: Teakinopechat (publ.), 1929, pp. 72–92.

EISENSTEIN, S. Neochakvana dopirna tichka [Unexpected point of contact]. In: S. EISENSTEIN & V. YANKOV (trans.). *Izbrani proizvedeniya v tri toma*. Vol. 2. *Otvad zvezdite* [Selected works in three volumes. Vol. 2. Beyond the stars]. 2<sup>nd</sup> ed. Sofia: Nauka i izkustvo (publ.), 1976, pp. 96–106.

EISENSTEIN, S. Zad kadara [Behind the frame]. In: S. EISENSTEIN & V. YANKOV (trans.). *Izbrani proizvedeniya v tri toma*. Vol. 2. *Otvad zvezdite* [Selected works in three volumes. Vol. 2. Beyond the stars]. 2<sup>nd</sup> ed. Sofia: Nauka i izkustvo (publ.), 1976, pp. 107–123.

GADAMER, H.-G. & M. P. STAFETSKIY (trans.). Aktual'nost prekrasnogo [Die Aktualität des Schönen]. In: H.-G. GADAMER & M. P. STAFETSKIY (ed.). *Aktual'nost prekrasnogo* [Die Aktualität des Schönen]. Miscow: Isskustvo (publ.), 1991, pp. 266–323.

GRIGOR'EVA, N. Tehnomagicheskiy roman tridtsatyh [A techno-magical novel set in the 1930s]. In: *Wiener Slawistischer Almanach* (Wien), Vol. 49, 2002, pp. 173–212.

HEIDEGGER, M. Das Ge-Stell. In: M. HEIDEGGER. *Gesamtausgabe* [Collected Works], Vol. 79. *Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt/M.: V. Klostermann, 1994, S. 24–45.

HEIDEGGER, M. *Die Technik und die Kehre* [The technique and the turning]. Pfulingen: Neske (publ.), 1962.

HEIDEGGER, M. Die Zeit des Weltbildes [The age of worldviews]. In: M. HEIDEGGER. *Holzwege* [Forest paths]. Frankfurt/M.: Klostermann (publ.), 1950, pp. 69–104. (M. HEIDEGGER. *Gesamtausgabe* [Collected Works], Vol. 5. Frankfurt/M.: Klostermann (publ.), 1977, pp. 75–113.)

JAKOBSON, R. & M. Y. GLAVINSKIY (trans.). Vzglyadi Boasa na grammaticheskoe znachenie [Boas'view of grammatical meaning]. In: R. JAKOBSON & V. A. ZVEGINTSEV (ed.). *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow: Progress (publ.), 1985, c. 231–238.

HEIDEGGER, M. Pat v poleto. [Der Feldweg.] In: M. HEIDEGGER & D. DENKOV (trans.). *Sashtnosti*. [Entities.] Sofia: Gal-iko [publ.], 1993, pp. 215–218.

LENIN, V. I. Direktivy po kinodelu [Film Directives]. In: V. I. LENIN. *Polnoe sobranie sochineniy* [Full Complete Works]. Fifth edition. Vol. 44. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury (publ.), 1978, p. 360.

LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie Structurale deux* [Structural Anthropology, Volume 2]. Paris: Plon 1973.

LÉVI-STRAUSS, C. & N. KAPRALOVA (trans.). *Strukturna antropologiya II* [Structural Anthropology, Volume 2]. Sofia: Hristo Botev (publ.), 1995.

TARCOVSKY, A. & V. IGNATOVSKI (trans.). *Ulovenoto vreme* [Sculpture in time]. Sofia: Colibri (publ.), 2019.

ŽIŽEK, S. & E. STOYANOV (trans.). *Paralaks* [The Parallax View]. Sofia: altera (publ.), 2010.

## TECHNIQUE AND MYSTERIOUSNESS: CINEMA AND HAIKU. THE TURN

### Or what Japanese cinema would look like in Japanese

**Abstract.** Starting from several Eisensteinian publications from the late 1920s, this article discusses the problem of a deep, essential closeness between the language of cinema as the perfect symbiosis of language and technology (and the film camera as the perfect machine) and different modes of Eastern/Japanese traditional culture: *haiku* poetry, *kabuki* theater, traditional *ukiyo-e* painting, and the nature of pictographic writing itself. This “language” plot is considered as part of the large-scale turn in Western culture/art in the early twentieth century as a radical crisis-renewal act of overcoming one’s own “classical” tradition of relation to reality. The “second” Heidegger and particularly “A Dialogue on Language between a Japanese and an Inquirer”(1953/54) was used as a philosophical paradigm of the plot. *Keywords:* S. Eisenstein, A. Tarkovsky, cinema, haiku, avant-garde, Heidegger

**Plamen Antov**, Prof. DSc.

ORCID ID: 0000-0002-7156-7536

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: plamentantov@mail.bg; plamen.antov@abv.bg