

Борис Подорога

Машинное восприятие

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ОСТРАНЕНИЯ В ФИЛЬМЕ

«ЦЕНТРАЛЬНЫЙ РЕГИОН» МАЙКЛА СНОУ

Boris Podoroga

The Machine Perception: Phenomenology of Estrangement in Michael Snow's film *La Région Centrale*

Борис Подорога

Университет Лилля, ассоциированный сотрудник; кандидат философских наук
boris.podoroga@gmail.com.

Boris Podoroga

University of Lille, Associate Fellow; PhD
boris.podoroga@gmail.com.

Ключевые слова: Майкл Сноу, машинное восприятие, остранение, обнажение приема, киноавангард

Keywords: Michael Snow, machine perception, estrangement, laying bar of the device, cinema studies, avant-garde

УДК: 7.01+159.937.5+771

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_201

UDC: 7.01+159.937.5+771

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_201

В статье я рассматриваю фильм Майкла Сноу «Центральный регион» в свете феноменологии остранения. Взяв за отправную точку концепцию, выстроенную Виктором Шкловским и Дзигой Вертовым, я описываю остранение в качестве приема, позволяющего Сноу (с отсылками к опыту других авангардных режиссеров: Майе Дерен, Стэну Брэкиджу и др.) осуществить в «Центральном регионе» переход от человеческого восприятия к машинному. Описывая остранение в фильме, я пытаюсь также вписать этот прием в контекст перехода от утопического советского киноавангарда к психоделическому американскому киноавангарду.

In this paper, I examine Michael Snow's film *La Région Centrale* through the lens of the phenomenology of estrangement (ostranenie). Using the concept of estrangement as developed by Viktor Shklovsky and Dziga Vertov as my point of departure, I describe how this device enables Michael Snow — drawing also on the experiences of other avant-garde filmmakers such as Maya Deren, Stan Brakhage, and others — to effect in *La Région Centrale* a shift from human's perception to the machine's one. In outlining the operation of estrangement in Snow's film, I also seek to situate this device within the broader historical transition from the utopian Soviet film avant-garde to the psychedelic American avant-garde cinema.

Американский кинокритик Ноэль Берч в работе «Теория практики фильма» определил кинематограф как «институт репрезентации»¹. Под «институтом репрезентации» Берч понимал систему кинематографа, сложившуюся в 1920–1930-е годы и закрепившуюся в Голливуде. Институт репрезентации основывается на определенных нормах производства фильмов, среди которых: выстраивание фильма в качестве нарратива (любовной истории, героического эпоса, криминальной драмы и так далее), сокрытие фильмом своих технических приемов и, наконец, отсылка к фигуре зрителя, способного опознать, что происходит на экране, соотносить это со своими сложившимися представлениями о мире. Несмотря на масштабные изменения в кинематографе со времен золотого века Голливуда, которые не позволяют говорить о репрезентации в кино в чистом виде, она тем не менее остается доминирующим институтом кинопроизводства и по сей день.

1 Burch N. *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press, 1981. P. 71.

В своем анализе американского киноавангарда я исхожу из критики кино-репрезентации, отталкиваясь от той концепции остранения, которая формировалась после работ Виктора Шкловского. В течение последних десятилетий эта концепция активно осмыслялась в диалоге и сопоставлениях с другими понятиями, а также в контексте разнообразных искусств и медиа. К примеру, такие авторы, как Лора Малви, Ани ван ден Овер и Амра Латифич, обсуждали остранение вне формалистского контекста, связывая его с *cinema studies*, привлекая внимание к определенным видам кино как к практикам остранения². Опираясь на примеры раннего кино аттракционов, авангардных фильмов и блокбастеров, упомянутый круг исследователей описывает остранение в качестве приема, позволяющего экспериментировать с разными уровнями зрительского опыта — зрительным, когнитивным, телесным и даже нейропсихическим — и производить новые формы кинематографической субъективности.

В работе «Искусство как прием» Шкловский пишет, что целью искусств является «дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание»³. По Шкловскому, в привычной жизни вещи скорее узнаются, чем воспринимаются. Это означает, что в повседневности видение (восприятие) не реализует в полной мере свою творческую динамику. Остранение же предполагает освобождение восприятия от узнавания, будучи способом увидеть мир по-новому, с неожиданной, странной перспективы. Такая приостановка связи восприятия с узнаванием является «трудной», требующей от реципиента особого внимания и усилий. При этом она, по Шкловскому, показывает «делание вещей», то есть сам процесс, благодаря которому предметы становятся предметами искусства. В этом плане теория Шкловского открывает возможность исследовать с помощью остранения американский авангардный фильм не в качестве завершенного продукта, предьявляемого зрителю (как в случае с игровым или нарративным фильмом), а в качестве *произведения*, или *делания* фильма, основанного на процессе восприятия.

Фильмы советского режиссера Дзиги Вертова являются одной из наиболее ранних и последовательных попыток создания нерепрезентативного кино, связанных с использованием приема остранения⁴. Для Вертова задолго до Базена — одного из главных теоретиков кинореализма в XX веке — было очевидно, что сделать это особенно важно в сфере кинематографа, потому что, несмотря на кажущуюся непосредственность восприятия, кино обладает сильнейшей миметической иллюзией, снимая копии с того привычного мира, в ко-

2 См.: *Van den Oever A. Conversation with Laura Mulvey // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 185–203. Van den Oever A. Ostranenie, «The Montage of Attractions» and Early Cinema's «Properly Irreducible Alien Quality» // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 33–58. Latifć A. The Kino-Eye Montage Procedure // AM Journal of Art and Media Studies. 2018. № 15. P. 23–33.*

3 Шкловский В.Б. Искусство как прием // Теория прозы. М.: Художественная литература, 1925. С. 135.

4 См. *Alekseyeva J. A Stony Stone, a Cinematic Cinema: Shklovskian Estrangement in Dziga Vertov's Kino-Eye // Oxford Research in English: Graduate Research Journal. 2019. № 9. P. 9–30.*

тором живет человек. Узнавание в нем происходит еще сильнее, чем в литературе. Кроме того, Вертов подчеркивал, что кино пытается подражать театру и роману, которые, с его точки зрения, во многом остаются в плену буржуазной идеологии⁵. Поэтому развитие остранения в кинематографе становится особенно насущным. Создавая свои знаменитые фильмы от имени глаза камеры («Кино-глаз» [1924] и «Человек с киноаппаратом» [1929]), Вертов пытается высвободить творческие потенциалы, свойственные самому фильму как медиуму, и одновременно произвести нового коммунистического субъекта. Схожим и вместе с тем иным путем пошел Майкл Сноу и американский киноавангард в целом. Анализ последних позволяет выявить логику преодоления репрезентации через производство уже не коммунистической, а психоделической чувственности.

Концепция американского киноавангарда была продумана самими режиссерами, группой кинокритиков и рядом философов. Среди режиссеров — Майя Дерен, Стэн Брэкидж, Майкл Сноу, Тони Конрад и другие. Среди критиков — это Аннет Майклсон, Пол Адамс Ситни, Питер Гидаль, среди философов — Жан Франсуа Лиотар и Жиль Делёз. Несмотря на то, что слова вроде *estrangement* и *strange* (буквальные переводы русского «остранения») встречаются в их текстах скорее спорадически, их попытки концептуализации авангардного фильма чрезвычайно близки Шкловскому и Вертову. Так, Майя Дерен призвала режиссеров к отказу от сценарной логики и к концентрации на визуальном опыте⁶. Этот призыв подхватил другой видный представитель киноавангарда, Стэн Брэкидж, попытавшись осмыслить фильм в качестве поэтизации видения (видения в широком смысле, не ограничивающегося чистой визуальностью), выводя его из контекста узнавания мира⁷.

Кинокритик Пол Адамс Ситни в работе «Визионерский фильм», развивая метафору видения, систематизирует американский киноавангард, утверждая его канон. В этой книге Ситни вводит разнообразные жанры авангардного фильма (например, «транс-фильм», «мифопоэтическое кино», «структурное/материальное кино» и так далее), отводя для каждого из них свой особый способ видения и преодоления репрезентации⁸. Фильм в этом каноне больше не служит представлению сюжета или рассказа. Причем под видением Ситни подразумевает разнообразные экспериментальные формы киновосприятия. В транс-фильме под видением подразумевается что-то вроде сюрреалистического сновидения (например, «Полуденные сети» [1964] Майи Дерен), в мифопоэтическом кино («В ожидании ночи» [1958] Стэна Брэкиджа) — это попытка погрузить зрителя в бессознательный, мифологический опыт, в структурном/материальном кино — произвести опыт восприятия, свойственный машине и материи.

Французским философам, Жилю Делёзу и Жан-Франсуа Лиотару, удалось соотнести американский киноавангард с более широкой философской проблематикой, завязанной на подрыве антропоцентричной перспективы в кине-

5 Вертов Дз. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 46.

6 Deren M. Amateur Versus Professional // Film Culture. 1965. № 39. P. 45.

7 Brakhage S. Metaphors on Vision / Ed. by P. Adams Sitney. New York: Anthology Film Archives; Light Industry, 2017. P. 3.

8 См.: Sitney P.A. Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000. New York: Oxford University Press, 2002.

матографе. Опираясь на их подходы, я рассматриваю остранение как прием, который, будучи задействованным в фильме, наделяет его способностью повлиять под сомнение центральное положение человека в мире, а также связанные с последним оппозиции субъекта и объекта, человека и машины, формы и материи.

Североамериканский режиссер Майкл Сноу является одной из ключевых фигур американского киноавангарда и, пожалуй, единственным его представителем, наряду со Стэном Брэкиджем и Тони Конрадом, получившим всемирное признание. Фильмы Сноу в наиболее чистом виде выражают «принципы» американского киноавангарда, будучи ненарративными, бессюжетными, связанными с отсутствием опознаваемых действий или сценариев. Среди его наиболее известных картин — «Длина Волны» (*Wavelength* [1967]), демонстрирующая медленный зум камеры одним кадром, и «Центральный регион» (*La region centrale* [1971]), в котором под самыми разными углами снимается один и тот же пустынный квебекский ландшафт. Отказываясь подражать с помощью камеры человеческому взгляду, Сноу создает образ ландшафта, кажущегося инопланетным, дестабилизирует связанные с ним пространственные ориентации, вовлекая зрителя в производство нечеловеческого, машинного восприятия.

Этот острающий взгляд камеры в «Центральном регионе» невозможно понять без ссылки на проведенную Жилем Делёзом аналогию между фильмами Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом» [1929], «Кино-глаз» [1924]) и фильмами американского киноавангарда (фильм Майкла Сноу «Центральный регион», фильм Стэна Брэкиджа «В ожидании ночи», фильм Джорджа Лэндоу «Бардо Фоллис»). Вертов сталкивает зрителя с точкой зрения камеры как «механического глаза»⁹. По Делёзу, что-то схожее делает и американский киноавангард, который создает нечеловеческую перцепцию через введение в игру взгляда камеры как равноправного со зрителем «актера»¹⁰. Однако если в советском контексте подобный взгляд камеры определялся разоблачением буржуазного видения мира, театра или романа, скрывающих материальную реальность, — то в американском киноавангарде акцент смещается. Здесь введение взгляда камеры уже связано не с утверждением материалистического понимания истины, а, скорее, с расширением сознания.

От Шкловского к Вертову

Виктор Шкловский связывал прием остранения прежде всего с художественной речью. По его словам, последняя нарочито создается так, чтобы преодолеть автоматизм восприятия: внимание задерживается на слове, и восприятие достигает особой интенсивности и длительности¹¹. Для Шкловского остранение — это искусственный прием, манипуляция языком или формой, благодаря которой вещь воспринимается дольше, глубже и интенсивнее.

При этом Шкловский размышлял и о кинематографе. С одной стороны, он считал, что кино в основном остается искусством узнавания: благодаря сво-

9 Вертов Дз. Статьи, дневник, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 99.

10 Deleuze G. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. P. 122.

11 Шкловский В.Б. Искусство как прием // Теория прозы. М.: Художественная литература, 1925. С. 135.

ей миметической природе оно прежде всего воспроизводит знакомые предметы. Однако, поддерживая авангардные практики советского кино 1920-х годов и особо отмечая эстетику ФЭКСов, Шкловский намекал на то, что кино могло деавтоматизировать восприятие материальной среды¹².

И действительно, авангардный кинематограф показал, что остранение может осуществляться при помощи целого набора средств: интеллектуального монтажа, необычного ракурса, работы со светом, наложения кадров, камеры от первого лица. Эти приемы использовали как советские режиссеры (например, Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов), так и западные авторы (Фридрих Мурнау, Жан Эпштейн, Рене Клер и др.).

Амра Латифич на примере фильма «Человек с киноаппаратом» выделяет у Вертова три связанных друг с другом вида остранения: остранение самого контента, когда изображаемая вещь предстает непривычной (город перевернут, время течет вспять и т.д.); остранение через «обнажение приема», то есть демонстрацию самой техники кино, которая в классическом нарративном фильме скрыта¹³. Подобное обнажение приема лишает зрителя семантических ориентиров, заставляя переживать свой фильмический опыт в качестве чего-то чуждого и непривычного и тем самым задуматься над предпосылками собственного способа видеть. Причем у Вертова остранение — это не просто формальный прием, а, скорее, инструмент критики буржуазной идеологии и вместе с тем коммунистической расшифровки мира, совпадающей с самой материальностью бытия.

Технологии восприятия

Если у Дзиги Вертова остранение связано с раскрытием материальной истины, то в интерпретации Майкла Сноу уже не важно, ведет ли остранение к чему-то истинному или ложному (и тем более к созданию правильного социального устройства). Для Сноу акты подрыва репрезентации и интенсификация восприятия находят в самих себе собственное обоснование.

Кино Майкла Сноу, Тони Конрада, Холлиса Фрэмптона, Пола Шарица и других американских и европейских режиссеров получило название «структурного» или «материального». Эти режиссеры выводят на первый план ряд технических приемов, а именно: фиксированное положение камеры, эффект мерцания, эффект пегляния и рефотографирование экрана¹⁴. Подобного рода кино, по словам Ситни, «настаивает на своей форме, делая содержание чем-то минимальным и выполняющим скорее подчиненную функцию»¹⁵. Выводя на первый план свои технические приемы, структурный/материальный фильм принципиально смещает фокус внимания зрителя с того, *что* показывается, на то, *как* это показывается.

12 Более того, некоторые исследователи указывают, что сама литература пыталась заимствовать у кино этот недостающий элемент «видения» и переносить его в словесное искусство. См.: Kessler F. Ostranenie, Innovation, and Media History // Ostranenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 64.

13 Latifić A. The Kino-Eye Montage Procedure // AM Journal of Art and Media Studies. 2018. № 15. P. 30–31.

14 Ibid.

В репрезентативном фильме присутствуют все те же приемы, но они спрятаны с помощью целого ряда дополнительных средств. К примеру, мерцания не заметны благодаря механизму затвора. Вращения и фокусировки камеры постоянно соизмеряются с точкой зрения зрителя, с его позициями видения, в которых предметы могут быть идентифицированы и встроены в смысловое целое повествования. Кроме того, эта техника скрывается за счет того, что повествование привязывается к человеку, к опознаваемым выражениям лица, позам, сценкам. Очевидно, что обнажение приема происходит время от времени и в репрезентативном кино, будучи чем-то, что способно подчеркнуть драматический элемент. К примеру, мерцание подчеркивает эффект неразберихи в батальных сценах, а вращающаяся камера — головокружение персонажа. Но при этом все это действует в рамках воспроизведения содержания (нарратива или истории) или, если говорить шире, совокупности опознаваемых и считываемых зрителем значений.

В авангардном кино выведение на первый план технического приема дестабилизирует сам зрительский опыт просмотра фильма. Зацикленные видео-образы, резкое мерцание, неподвижная камера, как бы не причастная к тому, что происходит в кадре или, наоборот, сверхподвижная камера, акцентирование внимания на испорченной пленке создает у зрителя ощущение поломки или сбоя своих перцептивных систем. Причем этот сбой является преднамеренным и программируемым, его задача состоит в том, чтобы привлечь внимание зрителя к собственному акту видения. Жиль Делёз в своем захватывающем отрывке из «Кино» называл этот сбой, продуцируемый авангардным фильмом, «остановкой» или «застопориванием» мира, которое предполагает просверливание «дыр» и «лакун» в восприятии и проведение через них «линий скорости» (*stopper le monde*)¹⁶. Задача авангардного фильма состоит в том, чтобы подорвать или привести в замешательство зрение, тело или даже нервную систему зрителя, в условиях которого они перестают быть прозрачными средствами доступа к миру, а раскрываются в своей собственной длительности и воплощенности. В этом плане остранение, производимое материальным/структурным фильмом, является перформативным: обнажение приема позволяет столкнуть зрителя со структурами его собственного перцептивного опыта. Так, вслед за Янгбладом следует говорить о структурном/материальном фильме как о примере расширенного кино, где сами аберрации зрительского восприятия становятся частями экрана¹⁷.

В раннем анимационном фильме Сноу (*A to Z* [1956]) стулья и ложки, стоящие в интерьере дома, начинают двигаться, вращаться, образовывать кру-

15 *Sitney P.A. Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000.* New York: Oxford University Press, 2002. P. 148.

16 *Deleuze G. Cinéma 1: L'image-mouvement.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. P. 123.

17 См.: *Youngblood G. Expanded Cinema.* New York: E.P. Dutton, 1970. P. 122. Тут возникает закономерный вопрос: а не является ли восприятие зрителя частью экрана в любом кино, а не только авангардном? Очевидно, что ответ будет утвердительным. Так, к примеру, сам механизм кино основан на персистенции зрительного восприятия. Однако в рамках репрезентативного, нарративного или игрового фильма она незаметна: зритель воспринимает смену кадров в качестве непрерывного естественного движения. Однако в авангардном фильме (особенно, в фильме структурном/материальном) сами иллюзии, аберрации и сбой зрительского восприятия выводятся на поверхность экрана, становятся видимыми, буквально расширяя и дополняя зрение.

ги и необычные геометрические фигуры, выходящие за пределы замкнутого пространства комнаты, напоминая чем-то эстетику Дэвида Линча. Здесь мы имеем дело с деконтекстуализацией: предметы домашнего обихода, в обычных условиях почти невидимые и функционально прозрачные, выводятся за пределы их естественной среды, обретая статус событий восприятия. Подобный прием встречается и у Холлиса Фрэмптона, когда, к примеру, в его фильме (*Lemon* [1965]) лимон становится объектом пристального наблюдения со стороны камеры, кожуха цитруса превращается в гиперреалистичный визуальный ландшафт.

В плане практики обнажения приема показательным у Сноу является *Wavelength* («Длина волны» [1967]), где прослеживается медленное развешивание зума неподвижной камеры. В фильме Сноу исследует становление фронтальной направленности взгляда камеры, зритель вынужден постепенно расставаться с представлением о камере как об окне в мир и вступать в коммуникацию с машинным взглядом с его собственной интенсивностью.

Майклу Сноу близка знаменитая метафора Стэна Брэкиджа *untutored eye* (англ. «необученного глаза»). В фильмах Брэкиджа быстрый монтаж, субъективная камера и стремление к чувственной насыщенности изображения отсылают к опыту человеческого глаза, не дисциплинированного культурой и языком. Его фильмы стремятся к такому взгляду, который подобен детскому, еще не подчиненному вербальным или прагматическим структурам, к опыту мира до организации языка¹⁸. В фильмах Сноу, напротив, эта логика радикализуется через ее связь с машиной, показывается генезис механического глаза, проясняющего не психологию видения, а его материалистическую онтологию. Эксперименты Сноу в области машинного взгляда в полной мере развиваются в фильме «Центральный регион» (*La Région Centrale*), где восприятие уже выстраивается в качестве не просто дочеловеческого, но и доорганического. Фильмы Брэкиджа и Сноу соотносятся с восприятием, которое включает в себя генетический элемент, восприятие, схваченное *in statu nascendi*. Таким образом, картины оказываются способами остранения самих кинематографических технологий через их проекцию на перцептивный опыт зрителя, освобождая эти технологии от господства литературности и диегетических формул.

Подобный опыт останковки мира оказывается изоморфным психоделической культуре 1960–1970-х годов, под влиянием которой находились Майкл Сноу, Тони Конрад, Стэн Брэкидж и многие другие. Эта культура предполагала процесс постоянного расстройтва и дестабилизации чувственности, которая позволяла ей не закостеневать в устойчивых системах представления, ассоциируемых с массовым потреблением и консервативной идеологией, господствовавшей в Америке в середине XX века¹⁹. Обращение к измененным состояниям сознания, связанным с употреблением (запрещенных) психоделических веществ, макробиотикой, опытами с машиной сновидений, постоянными путешествиями и осознанной бездомностью, выражало собой примеры сопротивления привязке восприятия к устойчивым формам жизни и социального порядка²⁰. Амери-

18 *Brakhage S. Metaphors on Vision / Ed. by P. Adams Sitny. New York: Anthology Film Archives; Light Industry, 2017. P. 13.*

19 *Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 67.*

20 Там же. С. 313.

канский киноавангард неотделим от образов бегства и номадизма, которые в «Центральном Регионе» достигают своего апогея в образе бегства с Земли.

«Центральный регион» — это трехчасовой эксперимент по учреждению машинного восприятия. Исследователь авангардного кино Дэвид Томас вводит в оборот игру слов *Trip* и *Strip*²¹. Слово *trip* может обозначать космическое путешествие или психоделический трип, тогда как слово *strip* указывает на пленку или обнажение. *Cosmic s/trip* следует понимать в качестве процесса медленного раскрытия кинематографической ленты, совпадающего с поступательным обнажением структур восприятия, которое, в свою очередь, соотносится с подрывом укорененности зрителя в земном ландшафте. Собственно, проблематизация земного мира отражена еще в черновых названиях фильма: «Земля» и «Ландшафт». С моей точки зрения, «Центральный регион» следует рассматривать как радикальное упражнение в остранении, где конструируется акт машинного восприятия, точнее, восприятия беспилотного аппарата, намекающего линию разрыва человека с земным пространством.

Машина с киноаппаратом

В своих заметках Майкл Сноу обращается к способам восприятия, возникающим, когда механизм кино перестает быть подчиненным повествованию. Он описывает кино как «аппарат зрения», обладающий собственной логикой и выразительными возможностями, действующий независимо от человека. Сноу подчеркивает значение камеры, отделяя ее от человеческих действий и «наделяя ее равной ролью по отношению к тому, что изображается»²². Фильмы Сноу показывают, как машинное зрение может функционировать как перцептивная система. Сам Сноу, комментируя «Центральный регион», говорил о своем стремлении «расширить машинный аспект кино» и создать «пейзаж без человеческого присутствия»²³. Этот фильм на протяжении трех часов показывает квебекский горный ландшафт, снятый камерой, перемещающейся под самыми неожиданными траекториями. Съемки проходили в удаленной гористой местности на безлюдном плато близ Сет-Иль: камера фиксирует исключительно природное окружение — каменистые плато, землю, небо и свет.

«Центральный регион» в какой-то мере может считаться оммажем «Человеку с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Но в случае с «Центральным регионом» речь уже идет о машине с киноаппаратом. Для этого фильма Майкл Сноу совместно с инженером Пьером Аббелосом разработал специальный аппарат, смонтированный на скалистом плато. Аппарат включал устойчивое основание и механическую «руку» с несколькими степенями свободы: вращение по горизонтали и вертикали, а также сложные наклоны. На эту «руку» была установлена 16-миллиметровая камера, управляемая дистанционно посредством радиосигналов через программируемый пульт, размещенный в отдельной кабине

21 *Tomas D. Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman. New York; London; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2013. P. 82.*

22 *Snow M. The Collected Writings of Michael Snow. Waterloo; Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1994. P. 53.*

23 *Snow M. Simon Hartog, Annette Michelson, Peter Gidal, Michael Snow // Structural Film Anthology / Ed. by Gidal P. London: British Film Institute, 1976. P. 41.*

на расстоянии. Пульт позволял задавать скорость вращения, углы и последовательность движений, а также записывать и воспроизводить их, превращая машину во что-то вроде механического хореографа. По задумке Сноу, создание подобной машины должно было устранить зависимость движений камеры от человеческого взгляда и тела; вместо этого движения камеры диктовались строго заданной кинематической программой. Зрителю предстает плавное и в то же время нестабильное скольжение камеры по пространству, создающее впечатление вращения ландшафта вокруг своей оси, который то поднимается к небу, то переворачивается и постоянно описывает сложные траектории.

Техническая установка, созданная Сноу, воплощает радикальную критику и преодоление того, что Жан-Франсуа Лиотар называл мизансценой (*mise-en-scène*), — системы пространственной организации кадра, лежащей в основе классического нарративного кинематографа. Под мизансценой Лиотар понимал совокупность техник — от кадрирования и выбора точки зрения до монтажа и управления закадровым пространством, — которые подчиняют зрительное поле строгой структуре, исключая случайные или неуправляемые движения²⁴. В традиционном (в том числе голливудском) кино мизансцена направлена на то, чтобы все элементы — пространство, предметы, актеры — были расставлены и сняты так, чтобы сформировать непрерывную, когерентную и опознаваемую последовательность действий. Лишние кадры отсеиваются, нужные монтируются в логическую цепь, и зритель идентифицирует себя в структуре кадра²⁵.

Фильм Сноу представляет собой контрпример этой логике. Киномашинная Аббелооса осуществляет не мизансценирование, а, напротив, раскадрирование: она отменяет традиционное понятие рамки и точки зрения, раскрывая пространство во всех плоскостях и под постоянно меняющимися углами. Камера вращается и движется независимо от человеческого взгляда. Вместо иерархически организованной сцены возникает непрерывный дезориентирующий поток образов, в котором нет привилегированной позиции наблюдателя. Таким образом, фильм манифестирует разрыв с репрезентативной логикой классического кино и создает машинную топологию зрительного поля.

Нечеловеческий ландшафт

Как верно замечает американский кинокритик Аннет Майклсон, «Центральный регион» подрывает основания человеческого трехмерного взгляда, из которого затем образуются ренессансные перспективы и большинство форм организации видимого пространства²⁶. Майклсон ссылается здесь на Канта. По Канту, у человеческого восприятия есть основные виды ориентации: правое, левое, верх, низ, сзади, сбоку²⁷. Это те формы, которые делают опыт узнавае-

24 *Lyotard J.-F.* L'acinéma // Des dispositifs pulsionnels. Paris: Éditions Gallilée, 1994. P. 58.

25 *Кушнарева И.* Дискурс без фигуры // Cineticle. 2020. 19 августа (URL: <https://cineticle.com/discours-sans-figure/>).

26 *Карпицкий М.* «Центральный регион» Майкла Сноу. Заявка режиссера на грант. Фрагмент статьи «О Сноу» // Cineticle. 2020. 22 сентября (URL: <https://cineticle.com/la-region-centrale-snow/>).

27 *Кант И.* План лекций по физической географии и уведомление о них (1757) // Кант И. Собрание сочинений в 6 т. Т.1. М.: Мысль, 1966. С. 373.

мым и воспроизводимым. Собственно, через утверждение машинного взгляда, вращающегося под разными углами, этот человекообразный взгляд подрывается, выводится из-под опор телесно-обжитого пространства.

В какой-то мере, развивая мысль Майклсон, можно сказать, что это нарушение пространственности исследуется уже Стэном Брэкиджем. У него есть известное выражение — «видеть мир глазами младенца на лугу»²⁸. И действительно, его фильмы показывают несформировавшееся восприятие. Перевернутые перспективы отсылают к неспособности схватить окружающий мир как целостную и упорядоченную картину с узнаваемыми предметами. Это отсылает к самой перцептивной системе, находящейся в состоянии формирования. Фильмы Брэкиджа могут служить иллюстрацией к исследованиям Мерло-Понти, который также обращался как к младенческому опыту, так и к опыту заболеваний, когда устойчивый и прагматичный опыт мира еще не сформировался и находится лишь в стадии становления, где еще нет пространства с его четкими и закрепленными ориентациями²⁹.

«Центральный регион» производит эффект головокружения, что особенно заметно в одной из последних частей фильма, где происходит быстрое вращение камеры вокруг своей оси. В норме, в условиях обычного восприятия, слаженно работают три системы — зрительная, вестибулярная и проприоцептивная. Головокружение возникает, когда сигналы этих систем расходятся. Эта рассинхронизация становится новым опытом пространства, при котором исчезают заранее заданные системы ориентации, автоматизирующие восприятие и делающие его незаметным. В этом плане восприятие не просто становится видимым или переживаемым, оно обретает силу действия, дестабилизирующего воспринимающего, *perception becomes affection*³⁰. В какой-то мере это близко к остранению в стиле Брэкиджа, но является более радикальным. Если Брэкидж пытается сделать видимыми точечные aberrации в процессе ориентирования в пространстве, свойственные скорее несформированному человеческому опыту, то для Сноу важно описать тот вид опыта, который является не- или постчеловеческим. Восприятие, которое формируется в «Центральном регионе», можно сопоставить с человеко-машинным видением дрона. Действительно, в фильме все устроено так, что попытки радикально дестабилизировать человеческое восприятие неотделимы от эстетизации взгляда беспилотного летательного аппарата. Адаптация к головокружению — важный аспект управления дроном³¹. Оператор дрона вовлекается в полет, где привычные стороны пространства исчезают. Он оказывается под угрозой перцептивного сбоя, связанного с постоянно возникающими элементами дискоммуникации между зрением, внутренним слухом и ощущением тела в пространстве. Это и показывает Сноу. Режиссер сперва медленно извлекает зрителя из привычной организации пространственного опыта, затем возвращает его в эту организацию, а после запускает сверхбыстрые кружения камеры на грани пол-

28 Brakhage S. *Metaphors on Vision* / Ed. by P. Adams Sitney. New York: Anthology Film Archives; Light Industry, 2017. P. 5.

29 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 112.

30 Richmond S.C. *Cinema's Bodily Illusions: Flying, Floating, and Hallucinating*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. P. 124.

31 Tomas D. *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman*. New York; London; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2013. P. 223.

ной дезориентации, чтобы вновь перейти к движению камеры, подражающей человеческому взгляду, которое уже само начинает казаться непривычным³². «Центральный регион» отсылает к американским космическим программам «Аполлон» и «Венера», в рамках которых проводился запуск беспилотных аппаратов к другим планетам Солнечной системы³³. Головокружительные вращения камеры, постоянно меняющие местами небо и землю, заставляют зрителя словно бы пережить кратковременные и часто неудачные посадки автоматических станций на Луну и Венеру, знаменующие собой становление беспилотного машинного видения.

Индукцируемый движениями камеры собой вестибулярного аппарата деконструирует человеческое восприятие пространства. Этот прием отсылает к конечности человека как прямоходящего существа, обладающего бинокулярным зрением и эволюционирующего в условиях земного тяготения. Опыт головокружения, передаваемый фильмом Сноу, соотносит зрителя со множеством точек зрения, где ни одну нельзя признать в качестве доминирующей³⁴. В «Центральном регионе» падающая на землю тень от машины Аббелооса обнажает последнюю как неподвижную ось вращения камеры. При этом такая ось отсылает не к некоему неизменному центру мира, а к Земле как к относительному центру во Вселенной. Так, машина-камера в «Центральном регионе» не ограничивается функцией восприятия, но отсылает ко Вселенной как к виртуальной бесконечности перспектив и пространственных точек зрения.

Если у Дзиги Вертова в концепции «кино-глаза» — глаза, который должен заменить человеческое зрение, — камера становится инструментом, способным зафиксировать мир объективнее, чем человек, то Майкл Сноу радикализирует этот принцип и смещает его в иную плоскость. «Человек с киноаппаратом» Вертова неотделим от социального и политического проекта. Его фильмы — это попытки зафиксировать жизнь пролетариата и индустриального города как совокупность равноправных форм деятельности. Движущийся

32 Во многом этот эксперимент Майкла Сноу напоминает дизайнерский проект Уго Ла Пьетры под названием «Система неравновесия». В рамках этого проекта Ла Пьетра разрабатывал «моменты разрыва внутри запрограммированной основы восприятия» в своих устройствах, называемых «погружениями». Эти вмешательства нарушали привычное восприятие, вызывали телесный дискомфорт и заставляли человека сомневаться в стабильности своей чувственной реальности. Одним из примеров был специальный шлем с зеркалами и призмами, искажающими визуальное поле города. Задача состояла в том, чтобы пройти по городу, когда привычное восприятие пространства полностью нарушено. Аналогичный опыт провоцирует и фильм Майкла Сноу: зритель, частично адаптировавшийся к головокружению во время просмотра, покидая кинозал, продолжает испытывать дезориентацию, осознавая относительность собственной перцептивной структуры. См.: *Anderwald R., Grond L., Gálvez Pérez M.A. Getting Dizzy: A Conversation Between the Artistic Research of Dizziness and Somatic Architecture // The Journal of Somaesthetics. 2021. Vol. 7. № 1. P. 64.* Головокружение, эффект которого возникает при просмотре одной из последних частей фильма, может быть соотнесен с так называемым соматическим обучением. См.: *Anderwald R., Grond L., Gálvez Pérez M.A. Getting Dizzy: A Conversation Between the Artistic Research of Dizziness and Somatic Architecture // The Journal of Somaesthetics. 2021. Vol. 7. № 1. P. 65.*

33 *Карпицкий М.* «Центральный регион» Майкла Сноу. Заявка режиссера на грант. Фрагмент статьи «О Сноу» // *Cineticle. 2020. 22 сентября* (URL: <https://cineticle.com/laregion- centrale-snow>).

34 *Jones G., Woodward A.* *Lyotard's Philosophy of Film.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 52.

автомобиль, роды, рабочий, взбирающийся на башню, — все эти фрагменты существуют не как элементы повествования или героического трудового нарратива, а как составные части разнородных, но равноправных процессов пролетарского города-фабрики. Камера оказывается глазом коммунистической машины производства. У Сноу же камера соотносится скорее с материальной машиной природы — вращения пустынного квебекского ландшафта в «Центральном регионе» заставляют зрителя «пережить» этот ландшафт в качестве движения, ассоциирующегося с любыми возможными точками зрения и формами жизни, т.е. с потенциалами материи как таковой.

«Центральный регион» Майкла Сноу позволяет проанализировать изменения в стратегиях остранения в кино того времени. Видно, что остранение используется и в нарративном кино, но при этом оно подчинено сюжету и сценарию, выполняя роль драматического элемента, призванного, например, показать дезориентацию одного из персонажей от первого лица.

Остранение же в том смысле, в каком я вижу его в американском киноавангарде, в том числе и «Центральном регионе», подразумевает выстраивание фильмов на основе поступательного подрыва всех систем представлений и технических уловок, которые отвечают за формирование нарратива и репрезентации. В самом деле, для американских киноавангардистов, которые являются представителями контркультурного поколения, человеческое восприятие и видение являются зашоренными, подчиненными многочисленным неосознанным предпосылкам — начиная от идеологических представлений о сюжете и сценарии, используемых в Голливуде, и заканчивая привычными пространственными предпосылками, представлениями о движении, действии, времени и пространстве, которые кажутся фиксированными и позволяют нам нормально воспринимать мир и предсказывать происходящее.

Задача авангардных фильмов — выбить эти посылки из-под зрителей и тем самым привлечь их внимание к сломанному или только формирующемуся восприятию, являющемуся, с точки зрения киноавангардистов, восприятием *par excellence*. В этом отношении «Центральный регион» действительно был справедливо назван авангардным блокбастером³⁵.

Действительно, это фильм, который на протяжении трех часов поступательно высвобождает машинный взгляд. Это высвобождение дестабилизирует через головокружение само антропоцентричное (перспективное) ощущение пространства (ландшафта), делая видимыми его физические «основания» вращения самой земли. Зритель оказывается вовлечен в опыт восприятия, полностью расходящийся с самой физиологией человеческого видения, — восприятия, более близкого к восприятию дрона. При этом подобное восприятие является отсылкой к бесконечному многообразию углов или точек зрения, связанному с доиндивидуальным и даже «доземным» началом природы.

С другой стороны, здесь сохраняется некоторая отсылка к скрытому нарративу, к научно-фантастическому мифу, связанному с перспективой ухода человечества с Земли. То есть здесь прослеживаются перспективы радикальной перестройки человеческого восприятия в связи с тем, что оно когда-нибудь покинет Землю, что, в принципе, соответствует фантастике Олафа Стэплдона и,

35 Keller A., Frazer W. Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster // Cinema Journal. 2006. Vol. 45. № 2. P. 14.

в частности, поздней философии Лиотара в его работе «Нечеловек»³⁶. Собственно, это бегство с Земли и есть наибольшее освобождение чувственности и сознания, которого пытаются достичь американский киноавангард.

Библиография / References

- Вертов Дз.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.
(*Vertov Dz. Stat'i, dnevniki, zamysly. Moscow, 1966.*)
- Кант И.* План лекций по физической географии и уведомление о них (1757) // Кант И. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: Мысль, 1966. С. 366–374.
(*Kant I. Vorlesungen über Physische Geographie (1757) // Sobranie sochinenii: In 6 Vols. Vol. 1. Moscow, 1966. P. 366–374.*)
- Карпицкий М.* «Центральный регион» Майкла Сноу. Заявка режиссера на грант. Фрагмент статьи «О Сноу» // *Cineticle*. 2020. 22 сентября (URL: <https://cineticle.com/la-region-centrale-snow/>).
- (*Karpickij M. «Central'nyj region» Majkla Snou. Zajavka rezhissjora na grant. Fragment stat'i «O Snou» // Cineticle. 2020. September 22 (URL: https://cineticle.com/la-region-centrale-snow/).*)
- Кушнарева И.* Дискурс без фигуры // *Cineticle*. 2020. 19 августа (URL: <https://cineticle.com/discours-sans-figure/>).
- (*Kushnareva I. Diskurs bez figury // Cineticle. 2020. August 19 (URL: https://cineticle.com/discours-sans-figure/).*)
- Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
(*Merlo-Ponti M. Phénoménologie de la perception. Saint Petersburg, 1999.*)
- Хренов А.* Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
(*Hrenov A. Magi i radikaly: vek amerikanskogo avangarda. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.*)
- Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Теория прозы. М.: Художественная литература, 1925.
(*Shklovskij V.B. Iskusstvo kak priem // Teorija prozy. Moscow, 1925.*)
- Alekseyeva J.* A Stony Stone, a Cinematic Cinema: Shklovskian Estrangement in Dziga Vertov's *Kino-Eye* // *Oxford Research in English: Graduate Research Journal*. 2019. № 9. P. 9–30.
- Anderwald R., Grond L., Gálvez Pérez M.A.* Getting Dizzy: A Conversation Between the Artistic Research of Dizziness and Somatic Architecture // *The Journal of Somaesthetics*. 2021. Vol. 7. № 1. P. 59–82.
- Brakhage S.* Metaphors on Vision / Ed. by P. Adams Sitney. New York: Anthology Film Archives; Light Industry, 2017.
- Burch N.* Theory of Film Practice. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Deleuze G.* Cinéma 1: L'image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Deren M.* Amateur Versus Professional // *Film Culture*. 1965. № 39. P. 45–46.
- Jones G., Woodward A.* Lyotard's Philosophy of Film. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Keller A., Frazer W.* Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster // *Cinema Journal*. 2006. Vol. 45. № 2. P. 3–16.
- Kessler F.* Ostranenie, Innovation, and Media History // *Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 61–79.
- Latific A.* The *Kino-Eye* Montage Procedure // *AM Journal of Art and Media Studies*. 2018. № 15. P. 23–33.
- Lyotard J.-F.* L'acinéma // *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Éditions Galilée, 1994. P. 51–65.
- Lyotard J.-F.* L'Inhuinain: Causeries sur le temps. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- Richmond S.C.* Cinema's Bodily Illusions: Flying, Floating, and Hallucinating. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- Sitney P.A.* Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000. New York: Oxford University Press, 2002.
- Snow M.* Simon Hartog, Annette Michelson, Peter Gidal, Michael Snow // *Structural Film Anthology / Ed. by Gidal P.* London: British Film Institute, 1976. P. 36–55.

36 *Lyotard J.-F.* L'Inhuinain: Causeries sur le temps. Paris: Éditions Galilée, 1988.

- Snow M.* The Collected Writings of Michael Snow. Waterloo; Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- Tomas D.* Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman. New York; London; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2013.
- Van den Oever A.* Conversation with Laura Mulvey // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 185–203.
- Van den Oever A.* Ostranenien, «The Montage of Attractions» and Early Cinema's «Properly Irreducible Alien Quality» // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 33–58.
- Youngblood G.* Expanded Cinema. New York: E.P. Dutton, 1970.