

Хроника научной жизни

«Когда наши глаза соприкасаются...»¹

Конференция

«Кинофеноменология восприятия: артикуляция взгляда»

(РГГУ, НИУ ВШЭ, Художественное пространство Île Thélème,
Москва, 24–26 октября 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_405

В этом мерцании было все и ничего, все, сведенное к ничему; я присутствовал при конвульсиях стены, твердые тела лишались своей массивности, того, что тяготило меня даже в моем собственном теле...

Жан-Поль Сартр. Слова

Заклученный во второй половине XX века союз феноменологии и искусства по сей день представляется прочным и нерасторжимым. Будучи поначалу непредрасположенными друг к другу, феноменология и эстетика, занимавшая лишь маргинальное место в систематике феноменологических наук, вскоре обнаружили глубинную взаимосвязь. Эта встреча была как подготовлена ходом истории — бурной рецепцией феноменологии и особенно поздней философии М. Хайдеггера во Франции², — так и обусловлена сущностным сродством: эстетическая характеристика выявляется как основополагающая для феноменологической установки уже самим Э. Гуссерлем³. Феноменология не только вывела эстетику за пределы регио-

-
- 1 Обзор подготовлен в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.
 - 2 Для более детального описания формирования феноменологической эстетики см. Handbook of Phenomenological Aesthetics / Ed. by H.R. Sepp, L. Embree. Contributions to Phenomenology. Vol. 59. Dordrecht: Springer, 2010.
 - 3 См. знаменитое письмо 1907 года к Г. Гофмансталу: «Итак, феноменологическое созерцание находится в тесном родстве с эстетическим созерцанием в “чистом” искусстве; хотя, конечно, это не созерцание ради того, чтобы получать эстетическое наслаждение, но скорее ради того, чтобы исследовать, познавать, конституировать определения новой (философской) сферы» (Гуссерль Э. Письмо к Гофмансталу //

нальной дисциплины, но и в силу внутренней необходимости обрела с искусством подлинное единение. Уже первые поколения ее последователей — в первую очередь Ж.-П. Сартр и М. Мерло-Понти⁴ — обращали феноменологическое описание непосредственно в художественную литературу, закладывая основания той онтологизации искусства, которая и сделала возможным говорить, вслед за С. Никоновой, об «эстетическом повороте» в феноменологии⁵.

Однако парадоксальным образом кинематограф выпадает из этого ряда. Мы не найдем развитой теории кино ни у одного выдающегося представителя феноменологии за всю историю этого движения. Скорее, нас ожидают высказанные вскользь скептические суждения, критические замечания, весьма заурядные примеры и даже утверждения, что кино не обладает собственным феноменологическим измерением, — вопреки очевидности, которая, стало быть, наивна. Одним из главных препятствий здесь оказывается статус кинематографического медиума как технического и опосредующего звена. Относится ли кинокамера к тому существу *τέχνη*, которое являет истину из потаенности в произведении (*ποίησις*), или к технике как поставляющему (*gestellende*) производству, которое предъявляет сущее в его голой раскрытости и простой наличности⁶? Скорее второе. Согласно Хайдеггеру, киноэкран создает ложное присутствие и обманчивую близость⁷, вместе с этим вырывая сущее из бытийной взаимосвязи и подчиняя его логике представления и изображения: если и можно назвать кино целым миром — как то распространено в расхожем понимании, — то только лишь потому, что этот мир входит в «картину» или «образ» (*Weltbild*), который «захватывает» вещи и истолковывает бытие сущего из представленности сущего, то есть из репрезентаций⁸.

Ежегодник по феноменологической философии. № 4. С. 299–307). См. подробное истолкование образного сознания у Э. Гуссерля и его связи с феноменологической редукцией: Хаардт А. Образное сознание и эстетический опыт у Эдмунда Гуссерля // Логос. 1996. № 8. С. 81–91; Ямпольская А.В. Феноменологическая редукция как прием // Вопросы философии. 2017. № С. 156–166. См. критическое рассмотрение факторов сближения феноменологии и (абстрактного) искусства в связи с «эстетическим ретроградством» Э. Гуссерля: Маяцкий М. Гуссерль, феноменология и абстрактное искусство // Логос. 2007. № 6. С. 41–62.

- 4 Имеется в виду написанный в 1928 году роман М. Мерло-Понти «Север», опубликованный под псевдонимом некоего Жака Эллера (*Heller J. Nord: Récit de l'Arctique*. Paris: Grasset, 1928). О философском содержании романа см. статью *Alloa E. Le premier livre de Merleau-Ponty, un roman* // Chiasmi International. 2019. № 21. P. 253–268. Мы благодарны Яне Ямпольской за указание на этот малоизвестный биографический факт в ее докладе.
- 5 Никонова С.Б. О необходимом характере связи между феноменологией и эстетикой // Беккер О., Гайгер М., Дюрен М., Ришир М. Феноменология и эстетика. М.: Группа компаний «РИПОЛ классик»; «Панглосс», 2019. С. 15–40.
- 6 Хайдеггер М. Вопрос о технике / Пер. с нем. В.В. Биbihина // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 221–237.
- 7 Единственное упоминание о кино в текстах Хайдеггера имеет сутобо негативный смысл: «Но спешное устранение всех расстояний не приносит с собой никакой близости; ибо близость заключается не в уменьшении отдаленности. Что пространственно оказывается в минимальном отдалении от нас благодаря кинокадру, благодаря радиоголосу, может оставаться нам далеким» (*Хайдеггер М. Вещь* / Пер. с нем. В.В. Биbihина // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 316). См. схожее рассуждение о завоевании мира техникой и медиа в лекции 1935 года: *Хайдеггер М. Введение в метафизику* / Пер. с нем. Н.О. Гучинской. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1997. С. 119.
- 8 Хайдеггер М. Время картины мира / Пер. с нем. В.В. Биbihина // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 49. Здесь мы скорее продолжаем мысль Хайдеггера, поскольку в этом докладе он не обращается напрямую к кино.

Самая решительная критика кино как предмета, наиболее чуждого феноменологии, принадлежит М. Риширу. Для Ришира искусство является искусством только в том случае, если оно ограничено в средствах выражения и доступно для эстетического анализа только в той мере, в какой необходимо прибегнуть к работе продуктивного воображения (*l'imagination/Einbildung*), чтобы воссоздать произведение во всей целостности⁹. Кино же в силу своего синтетического характера, заимствующего и смешивающего формы выразительности театра и фотографии, восполняет эту «нехватку», устраняет дистанцию, которая позволяла распознать симулякр в качестве симулякра, и тем самым замещает реальность, заставляя зрителя «галлюцинировать»¹⁰. Зритель больше не видит, но лишь верит, что видит. Он оказывается полностью поглощен «тотальным» артефактом, поскольку галлюцинация не оставляет места для игры воображения. Так кинематограф лишается того «феноменологического времени», в котором вещь могла бы явиться как событие сознания: время образа кино — это семиотическая артикуляция сигналов, а его движение — лишь история абстрактного бестелесного взгляда без горизонта. И сколь бы сложной аффективной структурой ни обладал фильм, сколь глубоко бы он ни задевал нас «за живое» и сколь великими бы ни были утверждаемые им ценности, вся эта «софистика изображения» обладает исключительно семиотическим, т.е. символическим, измерением, но никак не феноменологическим. Эта «движущаяся картинка», эти «конвульсии стены» — есть ли в них нечто большее, чем обманчивые хитросплетения образов? Почему мы испытываем почти непреодолимое желание придать этой видимости «индекс реальности»? Что если некий «злокозненный демон» подсовывает мне в качестве видимого лишь идолов видимого — доступ не к миру, а к его образу, симулякру, абстрактному отрывку? Существует ли кино (мир), а не галлюцинация, которая околдовала меня?

Характерное для феноменологического подхода сокрытие существа кинематографа в порядке репрезентации, или в некоей вторичной, имплицитной интенциональности, также подчеркивается Ж. Делёзом¹¹. Феноменологии закрыт путь к пониманию фильмического континуума, поскольку она приоритизирует «естественную перцепцию», которую кино неизбежно искажает через устранение укорененности субъекта в мире. При этом в критике феноменологии, застрявшей на «докинематографической стадии», Делёз опирается не на хайдеггеровскую философию техники¹², а на феноменологию М. Мерло-Понти. Быть может, эта критика даже излишне любезна, поскольку Мерло-Понти посвятил киноискусству лишь

9 Richir M. Le Cinéma — Artefact et simulacre // Protée. 1997. № 1. P. 79–89.

10 Исключением до некоторой степени является немое кино, которое строилось на несовпадении аудиального и визуального опытов, заставляя зрителя воссоздавать в воображении целостную картину. Но лишь «до некоторой степени», поскольку восприятие поз, жестов, мимики в видимом горизонте в немом фильме является, согласно Риширу, сугубо семиологической дешифровкой. Ibid. P. 82. Весьма удачное рассуждение о кинематографической субстанции можно найти в книге «Видимый человек» Белы Балажа — одном из первых опытов разработки кинотеории, опирающейся на немое кино: Балаж Б. Видимый человек, или Культура кино / Пер. с нем. А. Кацуря. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 37–53.

11 Делёз Ж. Кино / Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2023. С. 76.

12 Делёз создал влиятельнейшую метафизику кинематографа, отправляясь от критических замечаний Бергсона о ложности движения, явленного в кадре. Воодушевляющий пример Делёза позволяет поставить вопрос о возможности хайдеггерианской феноменологии кино. Серьезный вклад в это направление сделан в монографии Ш. Лота, которая с учетом всех трудностей прокладывает дорогу хайдеггерианской кинотеории, опираясь главным образом на «Исток художественного творения» и интерпретацию фильмов Терренса Малика. См. Lohr S. Phenomenology of film:

одну статью 1948 года «Кино и новая психология»¹³. При всей глубине размышлений Мерло-Понти о целостности и живости кинообраза в сложной аффективной и временной структуре кино в этой работе является исключительно одним из примеров, иллюстрирующих достижения гештальт-психологии. Своеобразие фильмецкого измерения здесь не артикулировано, поскольку фильмецкое восприятие эксплицитно отождествляется с функционированием «естественной перцепции». Но оправдана ли эта несколько поспешная констатация?

Данную интуицию подхватывает В. Собчак, представляя в книге «Направленность глаза: феноменология киноопыта» целостное сращивание концептов Мерло-Понти с теорией кино. Перспектива «естественной перцепции» здесь доводится до предела: отталкиваясь от опыта общности структур воплощенного существования, Собчак приписывает рефлексивность, сознательность, материальность, бытийную укорененность и живую телесность как зрителю, так и самому фильму. Фильм — не просто видимый объект, но присутствующий Другой, всматривающийся в зрителя субъект, обладающий собственной неприсваиваемой жизнью¹⁴. Этот оригинальный подход «аналогизирующего переноса», осуществляющего вчувствование в фильм, становится парадигмальным для феноменологической теории кино. При этом если в первом опыте Собчак акцентировал внимание на чуждой, нечеловеческой стороне живого тела фильма (*film's lived body*), то дальнейшие исследования — за авторством как Собчак¹⁵, так и комплементарных ей С. Шавиро¹⁶, Л. Маркс¹⁷, Е. дель Рио¹⁸ и других — тематизируют переплетение визуальных и тактильных полей, составляющих «кожу фильма». Материальность фильма не просто подчеркивается, но выводится на новый уровень восприятия — к гаптической визуальности, превращающей глаз камеры в орган касания, сращивающий тело фильма и тело зрителя посредством аффективного медиума¹⁹. Однако сколь бы захватывающим ни был такой опыт, он релевантен лишь для узкого круга экспериментальных картин и фильмов-эссе²⁰, потому не может претендовать на то, чтобы определить эссенцию кинематографа²¹.

A Heideggerian account of the film experience. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2017. См. также доклад Татьяны Крувко о хайдеггерианской кинотеории в прочтении Кайи Сильверман в настоящем обзоре.

- 13 Merleau-Ponty M. Le cinéma et la Nouvelle Psychologie // Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948. P. 97–122.
- 14 Sobchack V. The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- 15 Sobchack V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 53–84.
- 16 Shaviro S. The Cinematic Body. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993.
- 17 Marks L.U. The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- 18 del Rio E. The Body as Foundation of the Screen: Allegories of Technology in Atom Egoyan's Speaking Parts // Camera Obscura. 1996. № 38. P. 93–115.
- 19 Подобный опыт переплетения гаптической чувственности и τέχνη становится предметом фундаментального феноменологического анализа в книге Ж. Деррида о Ж.-Л. Нанси, который предваряется провокационным вопросом: «Когда наши глаза соприкасаются, наступает день или ночь?» (*Derrida J. Le toucher, Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2000, P. 11*).
- 20 Таких, как Schneemann C. Fuses, 1967; *Campion J. The piano, 1993; Egoyan A. The speaking parts, 1989* и др.
- 21 См. подробнее о «гаптическом кинематографе», его теоретических трудностях и политизированности: Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 216–253.

Следуя за Собчак, Маркс и другими теоретиками, мы схватываем живую аффективную материю фильма и тем самым преодолеваем трудности репрезентационалистских кинотеорий. Однако насколько этот подход является фундаментально-феноменологическим? Можно ли заключить, что феноменология кино состоялась? И, что наиболее важно, — явилось ли само кинематографическое присутствие в собственной первоначальной данности? Пожалуй, главный недостаток стратегии Собчак заключается в принятии ряда «само собой разумеющихся» посылок: во-первых, она ориентируется на готовую, сформированную концептуальность феноменологии Мерло-Понти, и тем самым ее теория оказывается простой некритической проекцией, чей предмет оказывается случайным и несущественным. Ведь нетрудно увидеть работу того же «дикого смысла», «хиазма» и «плоти мира» в опыте живописи или театра, а специфичность самого киноопыта тем самым исчезает. Во-вторых, этот подход не подвергает фундаментальному сомнению бытие кино в мире. Вопрос о кино следует мыслить радикальнее: это вовсе не обсуждение того, как кино относится к реальности и «отображает» ее, — эта проблема как раз находится в фокусе внимания Собчак, — а вопрос о том, «существует» ли вообще такая «вещь», как «кино»? Позволим сомнению развернуться в полном объеме.

В отступлении от курса лекций 1979 года «Приготовление романа» Р. Барт, близкий в тот период к феноменологии, формулирует это затруднение так: не существует нозмы кино, т.е. уникального способа явленности образа в кинематографическом изображении²². То, что выдает себя за оригинальное кинематографическое присутствие, на деле создается средствами фотографии, литературы или театра. Это утверждение, по сути, отказывает кино в собственной теории, ограничивая ее рамками «культуры кино». Кинематограф для Барта — и здесь он близок к Риширу — является синтетическим и потому неполноценным, фальшивым, сфабрикованным продуктом, который, скорее, подражает другим искусствам. Кажущаяся уникальной для кино съемка с движения в действительности лучше всего описана в литературе — например, у Флобера, в текстах которого мы находим прекрасные «трэвеллинги». Таким образом, в ряду других искусств кино оказывается своего рода «идиотом в семье». Тем важнее и интереснее «понять этот скандал: идиот, становящийся гением»²³.

* * *

Таким поискам и обретению чистого кинематографического видения была посвящена конференция «Кинофеноменология восприятия: артикуляция взгляда», прошедшая с 24 по 26 октября 2024 года на базе взаимодействия сразу трех площадок: философского факультета Российского государственного гуманитарного университета, Научно-учебной лаборатории трансцендентальной философии Высшей школы экономики и художественного пространства *Île Thélème*. Столь подробно изложенное введение в историю проблем «феноменологии кино» вовсе не претендует на исчерпывающий охват всех тем, звучавших на мероприятии, но скорее показывает ограниченность исключительно теоретического подхода, основывающегося на некоей готовой, унаследованной понятийности. Следует ли нам ориен-

22 Barthes R. La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980). Paris: Editions du Seuil, 2015. P. 199–216. Мы благодарны Яне Янпольской за указание на этот курс Барта в ее докладе.

23 Sartre J.-P. L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Paris: Éditions Gallimard, 1971. P. 51.

тироваться на успехи и неудачи исторической феноменологии в этой области? Лишь в той степени, в какой теория действительно касается, затрагивается до плоти кино. Статическая перспектива видения и всех ее трудностей, обнаруженных Бартом и Риширом, должна быть дополнена погружением в генезис киноизображения, раскрывающего тот медиум технических приемов и интересубъективных практик, стоящих за производством кинокартины. В этом и состоит уникальность научно-практического формата конференции, объединившего философскую рефлексии со «знанием-как» мастеров кинопроизводства. За три дня работы состоялись 3 лекции, 16 докладов, 7 экспериментальных воркшопов и 2 исследовательских киноклуба, в которых приняли участие студенты, аспиранты, кандидаты и доктора наук, независимые исследователи, режиссеры, операторы, сотрудники киностудий. Далеко не все участники конференции разделяли феноменологический подход к кинематографу, порой подвергая его справедливой критике. Но каждому, на наш взгляд, так или иначе была присуща попытка «личной феноменологии», анализа собственной ситуированности как зрителя, и опыт артикуляции взгляда — обращения восприятия в выражение.

Конференция открылась лекцией *Максима Селезнева* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Эмансипация скриншота: как отдельные кадры меняют восприятие кинематографа*». Опираясь на исследования последних двух десятилетий о «политике архива»²⁴ и «посткинематографическом обращении с изображением»²⁵, докладчик поставил вопрос: можно ли сегодня говорить о фильме как об устойчивой единице истории кино, если сама материя кинематографа распадается на версии, ремейк-монтажи, зрительские вариации и библиотеку скриншотов? «Мы не помним историю кино фильмами, — отметил Селезнев, — мы помним ее сценами, вспышками, отдельными кадрами». Отсюда — «эмансипация скриншота»: переход от фильма как целого к множеству автономных визуальных событий, каждое из которых может жить вне своего первоначального контекста. В этом смысле скриншот становится самостоятельным фрагментом второго текста, визуальной палимпсестной записью²⁶, в которой кадр не столько отсылает к первоначальному фильму, сколько конституирует собственное «памятование»²⁷. Докладчик также подчеркнул метонимическую природу кадра — «кадр вбирает в себя все целое»²⁸ — и предложил рассматривать практику скриншотинга как чтение фильма «с карандашом в руках». Зритель, делающий скриншоты, формирует личный «кинодневник», систему статичных свидетельств, где кино переживается как потеря, забывание, как акт восстановления утраченного времени. В заключение Селезнев продемонстрировал анализ особой поэтики кадра на примере фильма Ш. Акерман «Жанна Дильман» и отметил аффективную асимметрию зрительского восприятия: в практике скриншотов кино значит для нас столько, что хочется проникнуть по ту сторону экрана. Зритель оказывается выброшен в кино и погружен в него своей плотью — и потому смотреть кино действительно трудно.

Вопрос «почему смотреть кино трудно?» стал отправной точкой в насыщенном, многоголосом круглом столе «*Диалоги зрителей*», где тезис о расстроенной

24 *Steyerl H.* Politics of the archive: Translations in Film // *Transversal*. 2008. № 3.

25 *Хансен М.* Вавилон и вавилонское столпотворение: Зритель в американском немом кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

26 *Barthes R.* La préparation du roman.

27 См. также: *Поликарпова Д.* В защиту кино-невинности. Комментарий к статье Жан-Франсуа Лиотара // *Синетикль*. 2020. № 26 (URL: <https://cineticle.com/lyotard-innocence-defence>).

28 *Эйзенштейн С.М.* Монтаж // *Избранные произведения*: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964.

целостности кинематографического опыта был развернут через призму темпоральности, коллективного просмотра, жанровых особенностей и философских методологий. Так, дискуссия началась с доклада *Евгении Шестовой* (РГГУ, Москва) «*Диалоги зрителей. Почему кино – трудно?*» и предложенной в нем метафоры «кино как просмотра чужого сна», в котором фрагменты упорно не хотят складываться в целостный образ. Кино, в отличие, например, от живописи, где субъект до определенной степени властен над собственным взглядом, делает зрителя «беспомощным» и радикально пассивным. Но может ли целостность смысла быть восстановлена в совместной работе? Совместный просмотр выступает не столько социальным ритуалом, сколько процедурой синхронизации и аффективной подпитки восприятия — «мы меньше всего понимаем кино в одиночку». Подхватывая эту мысль, *Екатерина Хан* (НИУ ВШЭ, Москва) уточнила, что корень трудности — в навязанной фильмом темпоральности, которая подобна встрече: она приходит извне, требует подчинения и оказывается безвозвратной; бесстрастное восприятие затруднено и требует активной конверсии зрителя. Хан подкрепила свое рассуждение фрагментами «кинематографической прозы» Ш. Абдуллаева, углубляющей вопрос о загадочной темпоральности кино через описание ландшафта. Далее, в докладе «*Восприятие и генезис: феномен кино в свете философии Мерло-Понти*» *Владимир Кисель* (НИУ ВШЭ, Москва) задался вопросом о применимости концептуальности традиционной феноменологической теории к киноэкрану: возможно ли перенести модель конституирования предметности на кино, где вместо горизонта и единого синтеза мы имеем множественность монтажных слоев и ритмических структур? Кисель считает, что следует говорить не о конституировании в строгом гуссерлевском смысле, а о понятии «институирования» позднего Мерло-Понти, которое раскрывает генетическое измерение *Sinngebung*'а и допускает, что фильм как рождение смысла выходит за рамки одноактного авторского жеста или зрительского просмотра — бесконечное движение реактуализации первичного учреждения дарит каждому моменту новизну и открытость проблематизации. Далее последовали практико-ориентированные доклады, раскрывающие особенности жанрового восприятия: в выступлении «*Причины и механизмы фиксации памяти об ужасном: на примере документалистики криминального мира*» *Анастасия Левенец* (НИУ ВШЭ, Москва) продемонстрировала, как хайдеггеровские категории тревоги (*Angst*) и неуютности (*Unheimlichkeit*) помогают понять парадоксальную привлекательность *true crime* и странное чувство безопасности при переживании ужаса в опыте «эмоционального туризма». *Дмитрий Канавин* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Маргиналии документалистики: нижний интернет как пространство публичной интимности и частной этики*» показал на материале фильма «*Дуракам здесь не место*», как блоги маргинальных жизней порождают иную, фрагментарную историю кино, где микроистория «маленького человека»²⁹ обретает ключевую значимость. *Татьяна Крувко* (РГГУ, Москва) в докладе «*Структуры родства: восприятие других через объектив камеры*» рассмотрела работы критической исследовательницы Кайи Сильверман³⁰ как оригинальный способ представления философии кино, синтезирующей Хайдеггера и Лакана в онтологической эстетике и призывающей вернуться к чувству бытия и данности Другого. Эта перспектива задействует креативный потенциал технической репрезентации, которая не только создает границы, но и открывает потенциал множественности.

29 *Гинзбург К.* Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000.

30 *Silverman K.* The Threshold of the Visible World. New York; London: Routledge, 1996; *Silverman K.* Flesh of My Flesh. Stanford: Stanford University Press, 2009.

В завершение круглого стола с докладом «Феноменологический кинороман» Яна Янпольская (РГГУ, Москва) резюмировала размышления докладчиков о связи классической феноменологии и кинотеории, констатируя: феноменологии кино как системной школы сегодня нет — исторический переход не состоялся. Этой неудаче сопутствуют причины, имманентные самой феноменологии, — у кино не существует, указала Янпольская, следуя за Бартом, собственной ноэмы, т.е. специфического способа явленности³¹. Здесь мы возвращаемся к проблематике, намеченной во введении. Вместе с этим доклад Янпольской открывает области, в которых искомый синтез может претендовать на осуществление. Во-первых, это опыт «личной фильмофеноменологии», ярко продемонстрированный самим Бартом в тексте «Выходя из кинотеатра»³², где он раскрывает уникальную ситуированность зрителя и артикулирует те условия, при которых просмотр кино допускает определенную степень рефлексивности и «невлипания». Подобный опыт доступен описанию также при опоре на тексты Гуссерля³³. Во-вторых, подобно тому, как тексты Флобера изобилуют кинематографическими «треллингками», феноменологию кино также можно «прочитать» как своеобразный «кинороман», запечатлевающий в насыщенном описании переплетение фиктивных и биографических элементов, примером чему служат художественные тексты Сартра, роман «Север» Мерло-Понти, «Империя знаков» Барта, «Поиски...» Пруста и «За подписью Мальро» Лиотара. Вместе с этим доклад Янпольской, как и весь круглый стол в целом, ставит значимый для всей конференции вопрос: какими ориентирами должны руководствоваться исследователи, берущиеся применять готовые феноменологические концепты к осмыслению кино?

Следующая секция началась с доклада Елены Нагаевой (ИОН РАНХиГС, Москва) «После кино: уроки нового архива в театре», посвященного (квази)документальности, размыканию киноопыта и многослойности театральных образов на примере экспериментального спектакля «Хиросима» А. Плотникова. Ольга Щедрина (РГГУ, Москва) в докладе «Сакральное и трансценденция в феноменологии кино и медиаарта» рассмотрела вопрос о трансценденции технологий кино и других опосредующих медиумов, которые не просто отражают недоступную реальность, но производят новый опыт. Щедрина заострила эту проблему, обратившись к социокультурным последствиям новых медиа на примере трансляции испытания атомной бомбы. Наконец, Сергей Мещеряков (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «Twenty reductions: цифровой кинематограф Джеймса Беннинга и феноменология аффекта» представил детальный анализ медленного кино Дж. Беннинга средствами феноменологии Мерло-Понти и показал, как поворот к цифровому кинематографу и тематический сдвиг от пейзажа к лицу задают новую позицию зрительской аффективной вовлеченности.

Вторая половина дня прошла в пространстве *Île Thélème*, где состоялось три практико-ориентированных воркшопа и кинопоказ. Олег Головатый (киностудия *mal de mer films*, Москва) вместе с участниками семинара «Анализ монтажа: три минуты из А.Г.» разобрал композицию кадра во фрагменте картины «Трудно быть богом» Алексея Германа-старшего. Экспериментальный формат диалога-комментария выявил суггестивность камеры, полифонию предметности, инвертированность перспективы и в результате подобрался к «осевому концепту» в творчестве

31 Barthes R. La préparation du roman. P. 205.

32 Barthes R. En sortant du cinéma // *Psychanalyse et cinéma*. Communications. 1975. № 23. P. 104–107.

33 Грибова М. Слабо аффицирующее кино: скудный опыт привязанности // *Cineticle*. 2020 (URL: <https://cineticle.com/weakly-afficere-cinema/>).

Германа: идеальное содержание неперечеркиваемо присутствует в материальности фильма. Воркшоп *Ивана Курбакова* (киностудия *mal de mer films*, Москва) «*Raga, хайку, миф. К альтернативным формам сценария*» был посвящен возможным способам создания фильма до его непосредственной съемки. Через подход индийского режиссера Мани Каулы намечается сближение строений фильма и раги, дается кинематографическая интерпретация жанра хайку и раскрывается тема мифа в импровизационном авторском кино. Участники семинара выбрали ряд хайку и представили возможные киноэтюды по ним. В конце дня в докладе *Екатерины Бронниковой* (независимая исследовательница, Москва; куратор фестиваля «Невидимое кино») «*Кинематографическое присутствие: пространство интимности*» о внерациональной чувственности зрителя была поднята проблема кинематографического присутствия — темы, резонирующей с поисками утраченной ноэмы кино у Барта. Живое присутствие кино, согласно докладу, не может быть достигнуто исключительно в обращении к материальным составляющим, как то практикуется в школе структурного кино³⁴. Напротив, кино должно пониматься как субъект видения, управляющий взглядом зрителя и способный даже отказать ему в самобытном киноопыте. Сближаясь с идеями гаптического кинематографа Л. Маркс, Бронникова показывает двойственное воздействие кожи кино: материальность кино может как позволить зрителю идентифицировать себя с происходящим на экране, тем самым переплетая фильмическое с человеческим, так и обозначать непреодолимое препятствие — «возможность соприкоснуться, не касаясь»³⁵. За докладом последовал показ фильма Кадзуо Хара «*Предельно личные отношения*», раскрывающий ключевые тезисы выступления докладчицы.

Второй день конференции открыла панельная лекция *Вадима Руднева* (МГУ, Москва), *Татьяны Михайловой* (ИЯЗ РАН, Москва) и *Лидии Коростелевой* (ПетрГУ, Петрозаводск) «*Про лошадь*», посвященная последнему фильму Белы Тарра «*Туринская лошадь*». Руднев представил анализ фильма Белы Тарра с точки зрения нарративной онтологии, указав на полюс апокалиптичности времени, в котором разворачивается кино-повествование, движущей историю и сам кино-образ к концу мира. Михайлова на материале кельтской, индийской и римской мифологии артикулировала параллелизм между мифологической фигурой лошади и образом крестьянской дочери, вскрывая его архетипичность, а также связь образа лошади с нуминозным опытом творения и уничтожения мира. Тем самым раскрываются мотивации трактовать лошадь как образ женского: на героиню фильма проецируется хтоническая чувственность и эмоциональность, свойственная лошадям. Коростелева представила несколько феноменологических эссе-описаний сцен фильма Белы Тарра, посвященных регистру повседневности, памяти и экзистенциальной ситуированности героев фильма и его зрителей. Она сопровождала свое выступление авторской живописью и фотографией, рефлексировавшей темы «*Туринской лошади*». Эти работы смещают акцент с философской проблематики и культурного символизма «*Лошади*» на соотношение киноопыта с повседневностью: как фильм передает тяжести и страдания нашей непосредственной жизни?

Продолжением этой темы, как и затронутой на прошлом дне проблемы жуткого и радикально чужого, стал доклад *Николая Нахшунова* («Новое литературное обозрение» / МВШСЭН, Москва) «*Я не мальчик и не девочка: молчание ягненка В. Йоханссона*». На материале фильма «*Агнец*» Нахшунов предложил интерпретацию

34 *Sharits P. Tails*, 1976; *Land O. Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.*, 1966; *Frampton H. Information*, 1966.

35 См. также: *Бронникова Е. Кинематографическое присутствие в зрительском опыте // Horizon. Феноменологические исследования. 2024. № 2. С. 510–541.*

жуткого и неуютного (*Unheimlichkeit*) не как культурной категории, чью проблематичность можно было бы нейтрализовать в обращении к мифу, а как чистого события столкновения с чужим (*das Fremde*) — тем, что, по выражению Бернхарда Вальденфельса, «внепорядково» и потому не может быть усвоено в структуре знакомого и предзаданного опыта³⁶. Гибридность человеческого и животного тел в фигуре ягненка, лишенный центра пейзаж, где человек оказывается лишь побочным эффектом, — все это формирует топику «чужого дома». Кино у Йоханнссона как будто смотрит «жуткими зрачками пришельца», обращая взгляд субъекта в опыт обнаружения инаковости в себе самом — в опыт вторжения чужого и распада идентичности. В обсуждении Борис Рейфман напомнил о «зловещей долине» и ее феноменологическом измерении на материале фильма «О счастливичик!», на что Нахшунов ответил рефлексией о хайдеггеровской феноменологии ностальгии — встречи с прошлым, находящимся в разрыве с нами. В свою очередь, Борис Рейфман (РГГУ, Москва) в докладе «Юность Максима: от автономности телесного опыта в киноавангарде 1920-х к его подчинению смысловой структуре в “кинореализме” 1930-х» показал, как экранное означающее в советском реалистическом кино утрачивает феноменологическую телесность, становясь функцией нарратива и идеологии. Следуя за Г. Зиммелем, Рейфман проанализировал сцены, где монтаж и симметрия движения персонажей переводят авангардную «телесную неопределенность» в квазиритуальную «структурированную речь» идеологии, а тело актера — в носителя ритмизованного жеста. Таким образом, экранная форма перестает конституировать телесность и превращается в репрезентацию смысла, задающего телу его движение извне. Завершил сессию Олег Ли (РГГУ, Москва) докладом «Приручение взгляда на примере фильма Куросавы “Расемон”». В фильме японского режиссера знаменитый рассказ Р. Акутагавы «В чаше» получает финал, отличный от книжного: Куросава дает истории «финал», вводя в нее свидетеля. Докладчик обнаружил в этой модификации введение кинематографического «двойного зрения», разрывающего субъектное владение взглядом. Судебная сцена, где камера «бросается из головы в голову», делает зрителя участником безысходного обмена взглядами. Раскрывая ситуацию «картины, которая смотрит на нас», Ли опирается на знаменитый анализ картины Ганса Гольбейна «Послы» у Лакана³⁷. При этом докладчик подчеркивает, что если у Гольбейна завеса культуры диктует взгляд, то Куросава не выставляет этого напоказ, оставляя зрителя перед лицом ничто, где невозможны ни искупление, ни смерть, — фильм оказывается критической реакцией на социально-политический кризис послевоенной Японии. Таким образом, три доклада вместе обозначили предельную зону феноменологического киноопыта — там, где телесность, взгляд и чувство дома оказываются не опорами, а местами разрыва, откуда, возможно, и начинается подлинное мышление Другого.

Второй день конференции продолжился в *Le Thélème* воркшопом Габриэлы Селивановой (ММКШ / РГГУ, Москва) «Документализм в художественных фильмах Педру Кошты». Тезис о поэтике «промежутка» между игровым и докумен-

36 Вальденфельс Б. Мотив чужого / Пер. с нем. Минск: Профилен, 1999.

37 «Гольбейн дает нам увидеть нечто такое, что представляет собой не что иное, как субъект, обращенный в ничто... Но функцию видения следует искать еще дальше. И тогда мы увидим, как вырисовывается за ней уже не фаллический символ или анаморфический призрак, а взгляд как таковой, взгляд по самой роли своей влекущий, бросающий, выставленный напоказ — такой, каким находим мы его на этой картине Гольбейна. Картина эта является не чем иным, как тем, что представляет собой всякая картина вообще, — она является ловушкой для взгляда» (Лакан Ж. Семинары. Книга XI: Основные понятия психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 2004. С. 98–99).

тальным стал центром обсуждения: Кошту, по словам Селивановой, не стремится к театрализованной экспозиции маргинальных жизней, но и не претендует на классическое этнографическое включенное наблюдение. Для режиссера кино становится формой этического присутствия и антропологического соучастия. Такие фильмы, как «Дом из лавы», «Кости» и «В комнате Ванды», выстраивают метод присутствия режиссера как соседа и вестника, при котором съемочная группа вынужденно становится частью повседневности. Однако непосредственное вмешательство в интимную сферу по-прежнему остается табуированным. Это порождает одновременно глубокую эмпатию и неизбежную этическую дилемму, с которой мы уже работали на примере картины К. Хара: где граница документального захвата чужого мира и когда участие режиссера начинает разрушать жизнь тех, кого он снимает? Ответ Кошту заключается в радикальном аскетизме съемки: авторское присутствие сжимается до дыхания в узком пространстве, где неразличимы границы между документом и вымыслом, где телесная интонация, пролетающая мимо объектива муха, естественное освещение становятся проявлением самой жизни, не поддающейся контролю. Селиванова сравнила этот подход с ранними хрониками Люмьеров — когда зрителя потрясал не сюжет, а движение листьев на заднем плане. Так на экране впервые происходило то, что нельзя было поставить. За счет этого у Кошты возникает феноменологическая точка встречи человеческого и природного, где подлинность обнаруживается не в «реализме», а в сопротивлении постановке, в видении жизни, которая продолжается, даже когда камера выключена. *Глеб Пирятинский* (киностудия *mal de mer films*, Москва) в рамках воркшопа «*Фотогения и импрессионизм в кинематографе*» рассмотрел классические теории фотогении и предложил на материале фильмов А. Ганса, М. Л'Эрбье, Л. Деллюка, Ж. Эпштейна и А. Лукина осмыслить уникальную способность вещей пройти через пленку, в которой они обретают таинственность, душу и жизнь, с помощью понятий Дж. Хопкинса *inscape* и *instress* — божественной искры и индивидуирующего принципа, присутствующих в каждой вещи. Фотогения, по Деллюку, может проявляться даже в стене, превращая ее в поэзию, а по Эпштейну, она пульсирует не дольше минуты, оставаясь чистейшим выражением кино. *Йозель Регев* (ЕУСПБ, Санкт-Петербург) в рамках воркшопа «*Фильмы детства*» предложил участникам подготовить сообщения об опыте детского просмотра кино в аспекте, выводящем фильм за пределы сугубо эстетического, — опыте, влияющем на саму реальность. Слушатели узнали о происхождении коинцидентологии и отметили ряд совпадений акцентных образов в фильмах выступавших. Завершился день исследовательским киноклубом *Антоня Лукина* (киностудия *mal de mer films*, Москва) «*Cinema of devotion: Натаниэль Дорски*» с просмотром документальных лент Н. Дорски, предоставленных для эксклюзивного показа самим режиссером. Здесь тема документальности, как и в фильмах Кошту, нашла свое прямое воплощение в аскетичной фиксации деталей повседневности.

Третий день конференции открыла лекция *Олега Аронсона* (ИФ РАН, Москва) «*Тактильное бессознательное (стереокинематограф и пределы визуальности)*» о феномене стереокино, 3D-эффекте и его связи с самой возможностью кинотеории. Сополагая интуиции С. Эйзенштейна и А. Базена, докладчик выдвинул тезис, согласно которому стереокино и кино традиционное невозможно демаркировать, поскольку они отсылают к одному прото-феномену — к квазитеатральному разыгрыванию имитации опыта пространства путем умножения дискретных плоскостей (или глубинных мизансцен, согласно Базену³⁸). Эта имитация в пределе разверты-

38 *Базен А.* Уильям Уайлер, янсенист мизансцены // Что такое кино. М.: Искусство, 1972. С. 97.

вается из визуального в гаптический регистр, превращающий *movies* в *feelies*. Аронсон указывал, вслед за М. Хайдеггером, М. Мерло-Понти и В. Собчак, что в вещи всегда уже присутствует нетотализуемый, «беспольный», забытый остаток, оставаясь верным коему, необходимо мыслить визуальность и тактильность как переплетенные в одном общем поле чувственности, как ее модусы. Но феноменологическая перспектива, считает Аронсон, не дает помыслить кино как кино, свертывая его в экземпляр и делая его не-тематичным. Выход из этой проблемы для кинотеории видится в неинтенциональном подходе, сформулированном в трудах В. Бенямина³⁹. Понятие «гаптического бессознательного» переворачивает само собой разумеющееся отношение между визуальностью и тактильностью, где первое выступает моделью для второго. В приложении к архитектонике кинематографа оно открывает регистр наиндивидуального, интересубъективно-разделяемого восприятия.

Доклад Анагаты Жулитовой (независимый исследователь, Москва) «Неинтенциональный взгляд: камера» продолжает осмысление неинтенциональных аспектов киновосприятия — когда образ выходит за пределы вложенного в него зрителем — на примере документальной камеры, которая перестает презентировать «взгляд Бога» и выносится в мир как техническое устройство в руках оператора. Далее следует два доклада о делезианской теории кино: Артем Морозов (независимый исследователь, Москва) в докладе «Фильмическое реальное: о “метакино” и “спецеффеках”» интерпретировал слова Делёза из «Кино 2» о метакино как «машинной схеме взаимодействия образов-движений»⁴⁰, а Данила Волков (НИУ ВШЭ, Москва) в выступлении, озаглавленном «Кольт пропел о Пирсе: вестерны и образы в “Кино” Ж. Делёза», продемонстрировал, как идеальность вестернов с самого зарождения жанра доказывает несостоятельность гегельянской философии истории. Эти доклады смогли выразить одну из ключевых тематик третьего дня — рефлексию возможности «феноменологии кино» на фоне успехов и трудностей делезианской теории кино, которая в собственной уникальной стезе проводит различия между фотографией и кино, реальностью и ее репрезентацией. Так, в докладе Морозова рассматривается современная онтология фотографии Тристана Гарсиа, работающего в делезианской перспективе. Гарсиа отвергает презентизм и теорию «фотонного следа», подрывая тем самым реалистическую установку, лежащую в основании классических концепций экранного реального. Это ставит под вопрос эпштейно-делезианскую онтологию кино, для которой различие между неподвижным «световым отпечатком» (Базен) и подвижным «образом-длительностью» (Делёз) было принципиальным: если отпечаток не имеет онтологического статуса, то контраст между фотографией и кино утрачивает смысл. Однако вместе с этим возникает новый тип иммерсивного реализма, в котором план имманенции совпадает с самой репрезентацией этого плана, что выражается в делезианской формуле «кино = метакино = материальная вселенная», — не как отражение, а как модус пребывания материи в образе. Морозов считает, что такая позиция сближает Гарсиа с не-фотографией Ларюэля, где «реальность» уступает место «реальному», лишённому объектности, и позволяет переосмыслить кино как непрерывный процесс самоинституирования материи вне дихотомии неподвижного и движущегося образа. Доклад Александра Полякова (СГТУ, Саратов) «Алексей Герман-старший: модернизм под маской реализма» вновь подхватывает темы неинтенционального восприятия и соприсутствия идеального/реального на материале картин Германа-старшего: используя приемы модернизма, режиссер творит реальность живого по-

39 Бенямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

40 Deleuze G. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985. P. 167.

тока в пространстве между прошлым и будущим, Я и Другим, означаемым и означающим, между светом и предметом.

В заключительной секции воркшопов прозвучало выступление колориста и философа *Федора Докучаева* (студия постпродакшна *MANGA*, Москва) «*Цвет и время: как цветокоррекция влияет на темпоральность фильма*». Тема семинара перекликается с ведущей идеей конференции, согласно которой кино является коллективным проектом на пересечении интенций режиссера с работой оператора, колориста и монтажера, роль которых, помимо «ремесленной» части, необходимо содержит также креативный элемент. В частности, оригинальная цветокоррекция способна не только определить общий стиль фильма, но и создать дополнительное измерение фильма за счет драматургии цвета на уровне отдельных кадров. Конференция завершилась показом и обсуждением фрагментов «Земли тишины и темноты» и мастер-класса по режиссуре В. Херцога. Режиссер *Вячеслав Иванов* (ММКШ, Москва) в рамках воркшопа «*Обезьяны, слепые пенсионеры и объектив кинокамеры*» подытожил трудности (квази)документальности и на примере конкретных сцен показал, что даже вмешательство камеры в действие и отступление от документальности в пользу игровых атрибутов не нарушает реальность происходящего на экране и переучреждает действительность в образной форме.

За три дня конференции проявилась глубокая и многогранная картина феноменологии кино, сложившаяся во взаимном обогащении зрительских смыслов на пересечении индивидуальных и коллективных опытов восприятия. Техническое опосредование, как цифровое, так и аналоговое, формирует сложные формы документальности, в которых присутствие автора и героя балансирует на грани вмешательства и этического соучастия. Тематика дома, чужого и жуткого раскрылась в феноменологической топике сожительства и соприсутствия, а социальная критика нашла выражение в исследовании маргинальных голосов и форм разрушения, фиксирующих невозвратимость момента. В итоге феноменология кино предстала не как абстрактная дисциплина, а как живой процесс, открывающийся через ситуированность зрителя, взаимодействие тела с экраном и постоянное переосмысление традиционных концептов основателей феноменологии в призме уникального киноопыта. Быть может, прямая проекция концептов Гуссерля, Мерло-Понти или Хайдеггера остается до сих пор проблематичной, однако сама феноменологическая проблематика — вопрос о том, как кино является сознанию, как конституируется его смысл и как зритель оказывается впутан в его материальную плоть — не только сохраняет актуальность, но и требует разработки новых, гибридных методологий: будь то «личная фильмофеноменология», «феноменологический кинороман», неинтенциональные подходы или иммерсивный реализм Делёза-Гарсии.

Глеб Навильников