УДК 778.5:159.955 + 77.01

А. С. Темлякова

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ФОТОГРАФИЯ

В статье исследуются возможности восприятия запечатленной реальности, дающей возможность глубокого переживания мгновения, либо отрезка времени в зафиксированном моменте фотоснимка или кино. Методологической базой выступает теория восприятия Анри Бергсона, включающая концепцию кинематографического механизма мышления. Кейсом для демонстрации теоретических построений берется фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» (1966). Показано, что на фотографии время замирает; в кино мы наблюдаем замкнутый отрезок в его движении, проигрываемый перед камерой. В заснятом материале (фото, кино) человеческому глазу предоставляется возможность встречи с окружающим миром, каким его фиксирует сама материя (киноглаз).

К л ю ч е в ы е с л о в а: киноискусство, фотография, кинематографическое мышление, время в киноискусстве, время в фотографии.

Целью данной статьи является исследование восприятия визуальной реальности в кино и фотоискусстве. Если на кинопленке отображается движение, составленное из отдельных кадров, то на фотографии мы наблюдаем время замершее, остановившееся в своей полноте и завершенности.

В данной статье мы, во-первых, рассмотрим особенности восприятия фотографии и кино. Во-вторых, проанализируем вопрос соотношения специфики запечатления времени в этих видах искусства. В-третьих, рассмотрим проблему воспроизводства реальности на пленке и цифровых носителях. Предметом исследования выступают реальность кино и фотоизображения. В качестве кейса рассмотрен фильм итальянского режиссера Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» (1966), получивший «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля 1967 г.

Фотография, с одной стороны, дублирует окружающую человека реальность, с другой стороны, создает реальность новую, реальность, предназначенную для человеческого взгляда, разрушая таким образом ее уникальность и первозданность. Так, Беньямин замечает, что человек стремится «приблизить» к себе вещи как в пространственном, так и в человеческом отношении, выявляя таким образом тенденцию «преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции» [2, *25*].

Сегодня репродукцией поглощается весь процесс производства, что прослеживается на материале искусства, кино и фотографии, потому что именно там в XX в. открылись новые территории, свободные от «классических» производительных традиций и изначально расположенные под знаком воспроизводства [5, *123*]. Из того же разряда и разрушение реальности в гиперреализме, в тщательной редупликации реальности, особенно опосредованной другим репродуктивным материалом (в том числе фотографией): при переводе из одного материала в другой реальность улетучивается, становится аллегорией смерти, но самим этим

© Темлякова А. С., 2017

разрушением она и укрепляется, превращается в реальность для реальности, в фетишизм утраченного объекта; вместо объекта репрезентации — экстаз его отрицания и ритуального уничтожения: гиперреальность [5, *149*].

Восприятие глаза и аппарата

В своей работе «Материя и память» Бергсон сравнивает наше восприятие с процессом прохождения луча из одной среды в другую, для того чтобы уяснить механизм восприятия и выделения образов сознанием. Причем в зависимости от разницы в плотности представленных сред луч может изменить свое направление, а может остаться неизменным. Тогда, по замечанию Бергсона, мы можем говорить о том, что имеет место полное отражение. Восприятие есть явление того же рода. «Восприятие походит, стало быть, на явление отражения, порождаемое неудавшимся преломлением; это как бы действие миража» [4, *437–438*].

Бергсон описывает здесь процесс нашего восприятия, но стоит обратить внимание на то, как это описание похоже на процесс просмотра возникающих перед нами светящихся картинок, например, слайдов с фотографиями или фильмов, проецируемых в темном зале кинотеатра. Создается ощущение, что в таком случае мы можем наблюдать процесс восприятия окружающего мира, который предстает перед нами в виде изображения, проецируемого на белую поверхность экрана.

Человек с фотоаппаратом или человек с киноаппаратом вступает, таким образом, в особую игру с окружающей реальностью, в особые отношения с материей. Мы так или иначе сталкиваемся с таким восприятием реальности, какое присуще самой материи. Вот что говорит по этому поводу Бергсон: «Восприятие какой-нибудь бессознательной материальной точки в своей мгновенности бесконечно обширнее и полнее нашего, потому что точка эта собирает и передает все действия всех точек материального мира, между тем как сознание наше достигает только некоторых частей и с некоторых сторон» [4, *438*]. Работа Бергсона «Материя и память» послужила основой для концепции кино Делеза, который говорит о глазе кинокамеры как о взгляде внутри материи. Последний представляет собой «восприятие, каким оно бывает у материи, каким оно развертывается от точки, где начинается действие, до точки, куда доходит противодействие, — каким оно заполняет промежуток между действием и противодействием, пробегая по вселенной и отбивая ритм своих интервалов. Соотношение между нечеловеческой материей и сверхчеловеческим глазом и образует саму диалектику» [8, *85*].

Итак, створка аппарата выступает той материальной точкой, которая буквально «схватывает» реальность. Подобный мотив мы можем наблюдать в фильме Антониони «Фотоувеличение» (Blowup) 1966 г. Когда главный герой фильма делает снимки прогуливающейся в парке пары, он не подозревает, что, проявив пленку, обнаружит запечатленный на ней труп. По этой причине сюжет фильма может быть описан как процесс «поиска глубины в плоской поверхности «остановившегося мгновенья» [11].

В этом отношении оказывается резонным мнение Барта о том, что органом фотографа выступает «не глаз, а палец, связанный со щелчком объектива, с металлическим скольжением пластинок (когда такие вещи еще были в фотоаппарате)» [1, *35*]. Более того, сам фотограф не знает, что в дальнейшем увидит на своих фотографиях. То есть процесс фотографирования предстает чисто механическим схватыванием реальности при помощи нажатия пальцем на кнопку аппарата. Глаз лишь прицеливается, но он оценочно относится к представленной в фотообъективе реальности, выделяя интересные ему элементы и следуя за ними. Однако для механического аппарата таких оценок не существует, и он запечатлевает все многообразие данной ему реальности.

Говоря о воздействии фотографии, Барт выделяет категорию punctum'а, укола, производимого фотографией на зрителя. Это то, что таинственным образом нас задевает, «укалывает», заставляет задуматься, поразиться. В этом и заключается специфика снимка. Интересно, что Барт в своей работе «Третий смысл: исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна», говоря о кино, выделял воздействие отдельных кадров фильма, иными словами, снимков, фотограмм, а не потока движущегося изображения на экране. Можно предположить, что подобный подход к анализу фильмов в большей степени созвучен монтажному кинематографу. Однако представление Барта о моменте восприятия, сравниваемом с «уколом», «остановкой мгновения», объясняет его внимание к анализу отдельных фотограмм. И, выделяя для себя значимые моменты в потоке движущихся кинокадров, мы можем анализировать любой кинофильм.

Кинематографическое мышление

Анри Бергсон в своей работе «Творческая эволюция» посвящает заключительную главу раскрытию «кинематографического механизма мышления». Он делает вывод о том, что механизм нашего обычного познания имеет природу кинематографическую. Причем кинематографический характер нашего познания вещей зависит от калейдоскопического характера нашего приспособления к ним. Это может быть нам особенно интересно, поскольку, согласно мнению Бергсона, мы не можем воспринимать процессы становления, мы лишь оцениваем ситуацию по неким «снимкам», сделанным в разные моменты времени.

Роль движения кинематографической ленты, всегда одинакового, скрытого в аппарате, заключается в том, чтобы накладывать один на другой последовательные образы с целью подражать движению реального предмета. Однако от зрителя в таком случае ускользает процесс «становления», который и является объективным движением, а не кинематографическим подражанием. Чтобы научиться его воспринимать, Бергсон советует освободиться от кинематографического механизма мышления. Он утверждает, что человек постоянно стремится из состояний сфабриковать переход. Переход же представляет собой нечто *большее,* чем ряд состояний, то есть возможных разрезов; движение представляет собой нечто *большее,* чем ряд положений, то есть возможных остановок [3, *298–299*].

Жиль Делез делает вывод о том, что если взять серию средств передвижения (поезд, автомобиль, самолет и т. д.) и серию средств выражения (графика, фотография, кино), то кинокамера предстанет как посредничающее устройство или даже скорее как обобщенный эквивалент средств передвижения. Определяющими условиями для возникновения кино являются следующие: не просто фото, а именно моментальное фото; равноудаленность друг от друга моментальных кадров; перенос этой равноудаленности на материальную опору, которая и образует «фильм»; механизм для прокрутки изображений. Как раз в этом смысле кино представляет собой систему, воспроизводящую движение в зависимости от произвольно взятых моментов, то есть от равноудаленных мгновений, подобранных так, чтобы производить впечатление непрерывности [8, *44*].

Время в кино и на фотографии

Согласно Барту в фотографии обездвиживание, сковывание Времени принимает чрезмерную, чудовищную форму; Время закупоривается. Принадлежность фото к современности, его связь с самыми актуальными проявлениями обыденной жизни не препятствует тому, что в нем есть нечто от загадочной несвоевременности, странного застывания, от остановки в самой ее сущности [1, *162*].

На связь кино и времени обращает внимание Н. Друбек. Она указывает на технически (если не на исторически) одновременное происхождение приборов для измерения времени (часов) и кино с особенным акцентом на аспект приостановки движения. Так, в классической кинотехнике использовался часовой механизм. Таким образом, принцип работы часов, как и кинематографа (в его функции «записывающего движение»), основывается на «абсолютно равных выемках в каком-либо движении». Более того, в техническом отношении кино, как и часы, понимается как машина остановки времени [9, *246–247*].

Фотограф может волшебным образом остановить момент, схватив его объективом своего аппарата. Барт полагает, что эйдосом фотографии выступает Смерть. Фотография представляется Барту стоящей ближе всего к Театру, благодаря окружающей ее ауре Смерти. Это искусство, сколь бы ни исхитрялись сделать его живым, сродни первобытному театру, Живой картине, изображению неподвижного, загримированного лица, за которым угадывается мертвец [1, *62–63*]. Анализируя это утверждение Барта, мы можем обратиться к фильму «Фотоувеличение», в котором отчетливо показано, что фото представляет собой остановившееся мгновение, мгновенную смерть в прямом и переносном смысле. Но сам фильм в своем движении и логическом развитии есть спор со смертью, где герой до самого конца преследует лишь одну цель — поиск смысла. Наиболее полно эмоциональное переживание и экзистенциальное потрясение от просмотра старинных фотографий выразил В. А. Никитин: «Потрясающе интересно рассматривать фотографии, которым почти полтора века. Людей, изображенных на них, уже давно нет, умер фотограф, сделавший снимки, умерли люди, в чьих домах висели эти портреты, умерли дети этих людей и дети детей... А люди, запечатленные на пластинке, все так же продолжают сидеть и смотреть в объектив аппарата, которого уже давно не существует» [10, *9*].

Согласно Бергсону тело каждого человека является как бы образом, отражающим другие образы и анализирующим их с точки зрения различных воздействий на них [4, *450*]. Поверхность тела, общая граница внешнего и внутреннего, есть единственная часть протяжения, которая одновременно и воспринимается, и чувствуется [Там же, *459*]. Когда человек замечает, что его снимают на фотоаппарат, он всегда переживает некое смятение или замешательство. Ведь он старается мгновенно создать образ себя для объектива фотоаппарата. Фотография же является областью чистой случайности и ничем иным быть не может (ведь изображено всегда *нечто*) [1, *58*]. Фотография по природе своей основывается на позе. Физическая длительность этой позы значения не имеет; даже в одну миллионную долю секунды поза уже имела место, она относится к сфере «интенции» чтения: рассматривая фото, я неизбежно делаю частью моего взгляда мысль об этом мгновении, каким бы кратким оно ни было, мгновении, когда реальная вещь неподвижно стояла перед глазами [Там же, *138*]. Обращаясь к фильму Антониони «Фотоувеличение», можно отметить, что женщина в парке, заметившая, что ее фотографируют, приходит в смятение: она вынуждена внешне изображать, что все нормально, однако ее захватывают эмоции от осознания того, что произошло на самом деле (убийство) и как это может быть отображено и обнаружено на проявленных фотографиях.

Барт, рассуждая о соотношении кино и фотографии, говорит о том, что в случае Фото какая-то вещь позировала перед небольшим отверстием и осталась в нем навсегда, тогда как в кино нечто прошло перед тем же самым отверстием: позу уносит и подвергает отрицанию непрерывная последовательность образов. За этим стоит иная феноменология, имеющая своим основанием новое искусство, пусть и производное от первого. В Фотографии присутствие вещи в некоторый момент прошлого никогда не бывает метафорическим; то же относится к жизни одушевленных существ; если фотография становится ужасающей, то происходит это потому, что она, так сказать, удостоверяет, что труп является живым в качестве трупа, что он является живым изображением мертвой вещи [Там же, *139*]. И здесь мы опять вспоминаем о фильме «Фотоувеличение». Женщина, заметившая фотографа, знала, что он обнаружит при проявлении пленки, а именно изображение трупа и убийцы. Поэтому она пытается отобрать у фотографа пленку, а затем и все негативы оказываются похищенными. Здесь мы сталкиваемся с фотографией как свидетельством реальности события. Получается, что сам фотоаппарат представляет некоторую опасность в условиях окружающей действительности, врезаясь в поток «жизни как она есть». Противоположной гранью являются постановочные студийные снимки, поскольку само пространство студии сконструировано специально для последующего отображения на фотографиях.

И далее, следуя тексту Барта, мы уясняем, что неподвижность фотографии представляет собой результат перверсивного смешения двух понятий — Реального и Живого; удостоверяя, что предмет был живым, она подспудно побуждает верить, что он еще жив; это происходит в результате заблуждения, побуждающего приписывать Реальному абсолютно высшую, как бы вечную, ценность; но, сдвигая реальное в сторону прошлого *(«это было»),* фотография намекает, что

оно уже мертво. Неподражаемой чертой фотографии (ее ноэмой) является то, что кто-то видел референта, даже если речь при этом идет об объекте — *во плоти или лично*. Исторически фотография возникла как искусство Личности: ее идентичности, гражданского статуса, того, что во всех смыслах этого выражения можно назвать ее достоинством (quant-à-soi). И в этом отношении кино с феноменологической точки зрения с самого начала отличается от фотографии, ибо, будучи вымышленным, оно смешивает две позы, *«это было»* актера и *«это было»* роли [1, *140*].

Барт также утверждает, что именно с появлением фотографии, а не кино связан водораздел в мировой истории. Поскольку прошлое с появлением фотографии становится столь же достоверным, как и настоящее, видимое на бумаге так же надежно, как то, к чему прикасаются [Там же, *154*]. «В кино, которое работает на фотоматериале, фото тем не менее не обладает такой завершенностью, и кино это идет на пользу. Это происходит потому, что, захваченное потоком, фото влечется вперед, непрерывно устремляется ко все новым видам. В кино фотографический референт хотя и присутствует постоянно, он скользит, он не устраивает демонстраций в поддержку своей реальности, не уверяет в достоверности своего существования. Подобно миру реальному мир фильма держится на презумпции того, что "опыт" будет постоянно протекать. У фотографии же нет *будущего* (отсюда ее патетика и меланхолия), в ней нет никакого влечения вперед, тогда как кино влекомо вперед и поэтому начисто лишено меланхолии. Про кино можно сказать, что оно "нормально", как жизнь. По причине неподвижности фотография отходит от доказательства и приходит к удержанию» [Там же, *159*]. В фильме «Фотоувеличение» единственная уцелевшая проявленная фотография с изображением трупа, оставшаяся у фотографа, оказывается похожей на картины художника из-за своей чрезмерно зернистой структуры, появившейся в результате сильного фотоувеличения. Говоря иным языком, изображение состоит из точек, и никто точно не скажет, что именно там можно рассмотреть. Иных фотографий и доказательств совершенного преступления не остается. Таким образом, у фотографа нет никаких свидетельств, доказывающих, что убийство имело место быть. В фильме «под сомнение ставится наличие не только трупа, но и преступника, но и самого преступления» [7].

По замечанию А. Гусева, герой фильма Антониони сдается, не выдержав испытания видимым внешним миром. Антониони утверждает принципиальную невозможность и бессмысленность кинематографа в современном ему мире. Попытки героя уловить взглядом нечто несомненное обречены на провал: искусство превратилось в перебрасывание отсутствующего мяча двумя паяцами (возможно, автором и зрителем), и «вернуть мяч в поле» (по выражению В. Шкловского), то есть смысл в кино, не представляется возможным. Его просто неоткуда взять, он растает в руках, как растаял в росе таинственный труп. «*Испытание зрением* неминуемо потерпит поражение. Все, что может предложить зрителям Антониони, — лично присутствовать при этом процессе разложения вещного мира, своими глазами убедиться, что даже самый пристальный, пытливый и наметанный взгляд способен лишь на миг ухватить смутную тень реальности. И что

пленка, магическая материальная основа фото- и киноискусства, якобы способная к удержанию времени и памяти, — такая же часть вещного мира и потому так же склонна к исчезновению. Фильм у Антониони заканчивается в тот момент, когда вместе с субъектом исчезает искусство: исчезновение объективности природного мира ведет к краху творчества. Фильм заканчивается тогда, когда субъективное зрение терпит крах из-за всеобщей расплывчатости и нечеткости, делающей любые *попытки зрения* тщетными» [6].

Просмотр фотографий подразумевает элемент эмоционального воздействия, впечатления, «укола» (Барт), неожиданности. Однако в кинематографе сама структура кино-движения в ее постоянной смене кадров выступает родственной, понятной и созвучной нашему механизму мышления. Поэтому Бергсон выделяет категорию кинематографического мышления, говоря о мышлении вообще.

Делая вывод о различиях в репрезентации времени в кино и на фотографии, стоит отметить, что фотография всецело пронизана духом Смерти (Барт, Никитин). Поскольку фотография предстает как застывшее навеки изображение момента, который навсегда и безвозвратно утерян, происходит сковывание времени, заключение его в рамки неподвижного кадра. В кино время фиксируется как проигранная актерами длительность.

С одной стороны, технический аппарат как механизм, позволяющий ухватить ускользающую реальность, дает возможность экзистенциального переживания мгновения в его полноте, любования им. С другой стороны, запускается бесконечный процесс редупликации и порождения копий копиями, что равноценно «удалению» реальности и появлению гиперреальности.

Особое внимание в фильме «Фотоувеличение» привлекают последние кадры, когда фотограф, бродящий по лужайкам парка, сам буквально исчезает, испаряется в воздухе. Это демонстрирует сущность и мимолетность со-бытия в его философском, экзистенциальном смысле. Также заключительными кадрами фильм ставит и еще одну важную проблему, касающуюся того, что фото есть неукоснительная констатация факта, символически убивающая движение запечатленной реальности и потому отражающая устрашающую полноту замершего момента. В противоположность этому — кино, которое воспроизводит иллюзорное, к тому же разыгранное и смонтированное скольжение по поверхности бездейственной и фальшивой реальности, сконструированной режиссером.

---

1. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт ; пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М., 2011.

2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

3. *Бергсон А.* Творческая эволюция : пер. с фр. Жуковский ; М., 2006.

4. *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память : пер. с фр. Минск, 1999.

5. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000.

6. *Гусев А.* Субъективная камера в постклассическом зарубежном кинематографе (1960–2000) // Киноведческие записки. 2006. № 79 [Электронный ресурс]. URL: http://www.kinozapiski.ru/ (дата обращения 05.03.2017).

7. *Гусятинский Е.* Work in Progress. Роттердам-2006 // Искусство кино. 2006. № 5 [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinoart.ru/ (дата обращения 05.03.2017).

8. *Делёз Ж.* Кино: Кино 1. Образ — движение; Кино 2. Образ — время : пер. с фр. М., 2004.

9. *Друбек Н.* Кино, часы и дождь: К предыстории образов-времени Делёза: Хуциев, Данелия, Хитилова, Немец, Влачил // Киноведческие записки. 2011. № 98 [Электронный ресурс]. URL: http://www.kinozapiski.ru/ (дата обращения 05.03.2017).

10. *Никитин В. А.* Рассказы о фотографах и фотографиях. Л., 1991.

11. *Саркисова О.* Пространство игры и рецепты взросления («Европейские 60-е. Бунт, Фантазия, Утопия». Берлинская ретроспектива) // Киноведческие записки. 2002. № 60 [Электронный ресурс]. URL: http://www.kinozapiski.ru/ (дата обращения 05.03.2017).

Рукопись поступила в редакцию 16 марта 2017 г.