

Флешфорвард — будущее сейчас

Патрисия Пистерс

Перевод с английского *Инны Кушнарёвой* выполнен по изданию: *Pisters P. Flashforward: The Future is Now // Deleuze Studies. 2011. Vol. 5. Supplement: Special Issue on Deleuzian Futures. P. 98–115.*

VERSUS

Патрисия Пистерс. Университет Амстердама (UvA), Нидерланды, p.p.r.w.pisters@uva.nl.

В «Судьбе образов» Жак Рансьер утверждает, что конец образов остался позади нас. Он ратует за эстетику образа, признающую, что образы сохраняют свою власть как дидактическое документирование следов истории, как напрямую воздействующие прерывания и как открытые для бесконечной рекомбинации знаки видимого и говоримого. Но относится ли утверждение Рансьера к кино? Его кино-референции, как и у Делёза, представляют собой преимущественно модернистские образы-время. Действительно ли будущее кино заключено в этой форме образа-времени, или же «суть» кино вышла за его пределы? Данная статья предлагает посмотреть на третью категорию кинематографических образов, основанных на третьем синтезе времени, как он разрабатывается Делёзом в «Повторении и различии». Несмотря на то что по-прежнему существуют образы-движение, работающие в логике рациональной монтажной склейки, последовательного монтажа и интеграции сцены в целое и основанные на первом пассивном синтезе времени, а образы-время все еще находят новых режиссеров, чье творчество укоренено во втором синтезе времени, где царят несоизмерная или иррациональная монтажная склейка сосуществующих слоев чистого прошлого, сущность кино сегодня сместилась к «нейрообразу», основанному на логике базы данных и связанному с третьим синтезом времени. Это нечистый образный режим, потому что он повторяет и ремикширует все предшествующие образные режимы с их специфическими темпоральными порядками (образ-время и образ-движение), однако он лишает эти режимы основания ввиду господства третьего синтеза и спекулятивной природы будущего как такового. Сравнивая фильм Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959) и телевизионный сериал «Вспомни, что будет» (2009), автор анализирует темпоральные операции, которые образ из образа-времени производит над этими образами из нового режима образности — образ будущего и образ из будущего.

Ключевые слова: *образ-время; мозг как экран; логика базы данных; флешбэк; флешфорвард; будущее образов.*

1. Смерть образа — позади нас

НАЧАВ с замечания о том, что «в этих апокалиптических рассуждениях, навеянных духом времени, переплетаются некоторая идея судьбы и некоторая идея образа», Жак Рансьер исследует возможности «образности» или будущего образов, что могло бы стать альтернативой часто повторяемой в современной культуре жалобе на то, что нет ничего, кроме образов, а потому образы лишены содержания или смысла¹. Этот дискурс особенно ярко представлен в обсуждении судьбы кино в цифровую эпоху: обычно говорят, что кинематографический образ умер либо потому, что культура образа перенасыщена интерактивными образами, как бессчетное число раз заявлял Питер Гринуэй², либо потому, что цифровые технологии подорвали онтологическую фотографическую силу образа, однако у кино есть жизнь после смерти в форме либо информации, либо искусства³. В поисках художественной власти образов Рансьер предлагает нам своеобразную альтернативу этим утверждениям о «смерти образа». Он считает, что конец образа далеко позади нас. Он был провозглашен в модернистских художественных дискурсах в период между символизмом и конструктивизмом, в 1880–1920-е годы. Рансьер утверждает, что на смену модернистским поискам чистого образа пришел своего рода нечистый режим образности, типичный для современной медийной культуры.

Позиция Рансьера лишена любого технологического детерминизма, когда он утверждает, что не произошло никакой «медиаатической» или «медуимистической» катастрофы (вроде утраты химического следа при появлении цифровой технологии), которая ознаменовала бы конец образа⁴. Качества образа не зависят от того, где именно мы их опознаем — на холсте, на киноэкране, на экране телевизора или на мониторе компьютера. Для Рансьера существует определенная образность (которая даже может быть передана словесно), продолжающая влиять на наше восприятие и понимание. Кинематографический образ в особенности Рансьер опреде-

1. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 157.

2. Peter Greenaway, Cinema = Dead // YouTube. 30.06.2007. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t-9qxqdVm4>.

3. Rodowick D. N. The Virtual Life of Film. Cambridge: Harvard University Press, 2007. P. 143.

4. Рансьер Ж. Указ. соч. С. 171.

ляет как совокупность «операций, которые связывают и разводят видимое и его значение, речь и ее следствие, которые порождают и обманывают ожидания»⁵. Образы, с одной стороны, отсылают к реальности, необязательно как верная копия, но как то, чего достаточно, чтобы занимать ее место. А кроме этого, есть игра операций между видимым и невидимым, говоримым и неговоримым, чередование сходства и несходства, что является тем способом, при помощи которого искусство конструирует образы, имеющие аффективную и прерывающую силу. Рансьер утверждает, что (кино) образы в наших музеях и галереях сегодня можно разделить на три большие (диалектически переплетенные) категории, в соответствии с преобладающим типом операций: обнаженный образ, демонстративный образ и метафорический образ.

Обнаженные образы — это образы, которые не образуют искусство, но свидетельствуют о реальности и являются следом истории, это образы, прежде всего свидетельствующие и подтверждающие. Демонстративные образы — образы, которые тоже отсылают к реальности, но более приглушенно, во имя искусства, с несходством (например, обрамление образа выставочным контекстом или эстетическим стилем), выполняющим некоторую операцию с реальностью. Последняя категория образов, метафорические образы, следует логике, согласно которой «невозможно описать специфическую сферу присутствия, которая отделяла бы операции и продукты искусства от форм циркуляции социально-товарной образности и от операций ее истолкования»⁶. Это образы, использующие разные стратегии (игру, иронию, метаморфозу, ремикширование) для того, чтобы критически или остроумно прерывать медийный поток и присоединяться к нему. Все вместе эти типы образов образуют операционную власть образа в современной культуре, тогда как последняя категория в особенности указывает на подчеркнuto нечистый характер нового режима образности. Именно последняя категория релевантна для обсуждения судьбы образа как третьего типа образа в делезовском смысле. В большом проекте, из которого возникла эта работа, я подробнее объясняю, что этот третий вид образов должен называться

5. Там же. С. 160.

6. Там же. С. 176.

ся нейрообразом⁷. Если говорить очень коротко, эта новая формулировка прямо отсылает к гипотезе Делёза о том, что «мозг — это экран», и его призыву обратиться к биологии мозга для оценки аудиовизуального образа. Здесь я только хочу подчеркнуть, что отправная точка для нейрообраза — такое изменение в кинематографе, в результате которого мы постепенно переходим от того, чтобы следить за действиями персонажей (образ-движение), к тому, чтобы видеть через них мир (образ-время), а затем — непосредственно переживать их ментальные ландшафты (нейрообраз). Но на самом деле это флешфорвард к тому, о чем будет говориться далее в этой работе.

Сначала я хочу обратиться к проблеме, которая, как кажется, кроется в категоризации образов у Рансьера и связана с судьбой кинематографического образа. Хотя он ссылается на новый режим образности в современной культуре, его кинопримеры всегда отсылают к модернистскому кинематографу 1960-х или, говоря в терминах Делёза, к «образам-времени», которые отходят от более классического кинематографа, или «образов-движения», когда герои кажутся уже не устремленными к какой-то цели, но как бы парящими (или потерянными) во времени и пространстве. И когда Рансьер в «Отступлениях кинематографа» говорит о более современном кино, например о фильмах Педру Кошты, эти фильмы также следуют иррациональной и выкристаллизованной логике образа-времени⁸. Но можно задуматься о том, правда ли, что суть кино сегодня заключается в модернистских образах-времени. Конечно, образы-время существуют в современном кино. Но является ли формой образа-времени та нечистота, которую Рансьер считает типичной для нового режима образности? Или же мы перешли к третьему типу кино, по ту сторону и образа-движения, и образа-времени? Сравнение двух «апокалиптических образов», одного, взятого из 1960-х, а второго — из современной медийной культуры, поможет разобраться с этим вопросом.

7. Более полно тезисы о нейрообразе рассматриваются в: *Pisters P. The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

8. *Ranciere J. Les Écartés du cinéma*. P.: La Fabrique Editions, 2011. P. 137–153.

2. Флешбэк: образ-время, укорененный в прошлом

Начнем с флешбэка в фильме Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959): это не только классический модернистский образ-время в делезовском смысле, но и фильм, исследующий силу образа (и ее пределы). Знаменитые фразы «Я видела все в Хиросиме» и «Ты ничего не видела в Хиросиме» указывают на борьбу между видимым и его значением, которую теоретически осмысляет Рансьер. Если говорить в его категориях обнаженного, демонстративного и метафорического образов, мы можем увидеть, что на одном уровне фильм — это обнаженный образ, который прослеживает катастрофические события, связанные с атомной бомбардировкой Хиросимы в 1945 году. Вначале Рене заказали документальный фильм об этом апокалиптическом событии. И некоторые из его образов, в частности изображения, снятые в Мемориальном музее Хиросимы, — «обнаженные» в том смысле, что они представляют собой свидетельство. Однако «Хиросима, любовь моя» — это не чистый, обнаженный документирующий образ. Как рассказывает Рене в одном из своих интервью, он очень быстро понял, что не в состоянии снять документальный фильм об этом травматическом моменте истории⁹. Не найдя никакого способа перевести катастрофу в образы, которые бы что-то добавили к существующим японским документальным фильмам и хроникам, он попросил Маргерит Дюрас написать сценарий. В своих долгих беседах режиссер и писательница удивлялись тому, что, пока они говорили о Хиросиме, жизнь продолжала свой обычный ход и на мир стали падать новые бомбы. Так они пришли к идее сосредоточиться на личном событии малого масштаба, любовной истории с участием японца и француженки, для которой произошедшая катастрофа станет постоянным фоном.

Таким образом мы видим, как Рене и Дюрас сделали обнаженный образ более приглушенным, свидетельствующим, но в то же время поэтически трансформирующим изображение через его столкновение со словами (Хиросима — Амур), телами (знаменитое начало фильма со сценой объятий между телами, припорошенных пеплом), видением и невидением («Ты ничего не видела в Хиросиме»), местами (Невер во Франции, Хиросима в Японии) и времена-

9. См.: Хиросима, любовь моя (Hiroshima Mon Amour)/Реж. Алэн Рене. 1959. Франция. Argos Films. DVD (Nouveaux, 2004).

ми (прошлое и настоящее, обрушивающиеся друг в друга). Я вернусь к этому темпоральному измерению фильма Рене, но сейчас важно понять, насколько эта путаница с временами как одна из техник «несходства» типична для демонстративного художественного образа. Однако что касается последней категории образов у Рансьера, — то есть метафорического образа, — увидеть, как именно фильм Рене амбивалентно вторгается в поток медийных образов, непросто. Даже если образы агонизирующих тел, слившихся в «пепельном объятии» в начале фильма, сами по себе допускают метафорическое (или аллегорическое) прочтение, они не относятся к иронично критическим художественным и коммерческим образам, которые Рансьер помещает в эту категорию (термин «метафорический» в данном случае, возможно, не слишком удачен). Поэтому будет справедливо сказать, что «Хиросима, любовь моя» движется между обнаженным и демонстративным образами, но не может быть подведена под последнюю рансьеровскую категорию нечистых метафорических образов как типичных образов сегодняшней аудиовизуальной культуры. Является ли образ-время (образцом которого является фильм Рене) лучшим способом понять судьбу образа? Я не хочу сказать, что Рансьер и Делёз говорят об образе похожие вещи. Рансьера больше интересует политико-эстетическая диалектика видимого и говоримого, видимого и невидимого. Делёз обращается к онтологической проблеме сложного временного измерения кино, виртуального и актуального (что не то же самое, что игра видимого и невидимого). Тем не менее далее я предложу разработку темпоральной онтологии судьбы образа, которая может создать условия для встречи между Рансьером и Делёзом и помимо них самих.

«Хиросима, любовь моя» — это образ-время в делезовском смысле. Как известно, Ален Рене в своем творчестве всегда был озабочен проблемой времени. Практически во всех его фильмах представлена борьба с разрушительным действием времени, с отголосками прошлого, сохраняющимися в настоящем. «Хиросима, любовь моя» аудиально и визуально передает бергсоновский тезис о том, что прошлое сосуществует с настоящим. Роман француженки с японцем в Хиросиме 1950-х заставляет ее пережить заново первую любовь, — к немецкому солдату во время Второй мировой войны. Японец становится любовником-немцем из прошлого. Она во Франции, в Невере. «Хиросима, любовь моя» — это кристалл времени, который дает нам ключ

к образу-времени вообще¹⁰. Как утверждает Делёз, «кристалл обнаруживает или показывает скрытую основу времени, то есть его дифференциацию на два потока: поток пробегающих настоящих и поток сохраняющихся прошедших времен»¹¹. «Хиросима, любовь моя» переводит неперево-димостью апокалипсиса и невообразимостью травм прошлого (коллективного и индивидуального) в демонстративные об-разы, фундаментально бергсоновские по своей концепции нехронологического времени, предсуществования прошло-го в целом, сосуществования всех слоев прошлого и суще-ствования его в самой сжатой степени: в настоящем¹². Для того чтобы понимать эти темпоральные аспекты образа-вре-мени (и их отношение с будущим), полезно провести связь между делезовским «Кино. Образ-движение» и «Кино. Образ-время» с одной стороны и его философией времени, разра-ботанной в «Различии и повторении», — с другой.

3. Временные измерения в пассивном синтезе времени

В главе 2 своей книги «Различие и повторение» Делёз раз-вивает идею позитивных синтезов времени. Как и в книгах о кино, отправной точкой здесь тоже оказывается Бергсон, хотя размышления Делёза начинаются с тезиса Юма о том, что «повторение ничего не меняет в созерцающем его объ-екте, но оно что-то меняет в созерцающем его сознании»¹³. У повторения нет «в себе», но оно кое-что меняет в сознании наблюдающего это повторение: благодаря тому, что мы сно-ва и снова наблюдаем в живом настоящем, мы вспоминаем, предвосхищаем или подстраиваем наши ожидания под син-тез времени, который Делёз называет бергсоновским тер-мином «длительность». Этот синтез — пассивный синтез, поскольку «он не создан сознанием, но создается в созна-нии»¹⁴. Активные (сознательные) синтезы понимания и вос-поминания основаны на этих пассивных синтезах, происхо-дящих на бессознательном уровне. Делёз различает разные

10. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 367.

11. Там же. С. 400.

12. Там же. С. 382.

13. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 95.

14. Там же. С. 96.

виды пассивных синтезов времени, которые можно увидеть в их отношении друг к другу и в сочетании с активными (сознательными) синтезами. Концепция синтезов времени необычайно сложна и замысловата, как это не так давно блестяще продемонстрировал Джеймс Уильямс¹⁵. Здесь я могу сослаться только на базовые элементы делезовской концепции времени, потому что она дает возможность помыслить «будущее-образ».

Первый синтез, который Делёз выделяет в «Различии и повторении», — это синтез привычки, истинного основания времени, занятого живым настоящим. Но это мимолетное настоящее фундировано вторым синтезом памяти: «привычка — первоначальный синтез времени, учреждающий жизнь настоящего, которое проходит. Память — основной синтез времени, учреждающий бытие прошлого (то, что делает настоящее преходящим)»¹⁶. Если перейти к книгам Делёза о кино, можно утверждать, что первый синтез времени — привычное сжатие — находит свое эстетическое выражение в образе-движении, сенсорно-моторной манифестации кинематографического мозга-экрана. Второй синтез времени соответствует господствующей форме времени в образе-времени, где прошлое становится важнее настоящего и более явно выказывает себя как основание времени. Первый и второй синтезы времени должны рассматриваться как своего рода «темпоральные доминанты», которые отличаются в образе-движении (где они преимущественно имеют свое основание в настоящем) и в образе-времени (фундированном в прошлом). Этот второй синтез может разворачивать моменты первого синтеза, поэтому темпоральные доминанты оказываются пронизываемой системой. Каждый синтез имеет свою собственную композицию из прошлого, настоящего и будущего.

Настоящее, основанное на первом синтезе времени, — это сжатый синтез, особый отрезок настоящего, например в сцене любовного объятия в «Хиросима, любовь моя»: «Господи, какая у тебя нежная кожа», — говорит женщина мужчине в первой сцене после длинных начальных кадров, когда мы наконец видим любовников в номере отеля. Эта сцена — отрезок в живом настоящем, в которой любовники находятся в актуальном моменте своей любовной истории. И наобо-

15. *Williams J.* Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

16. *Делёз Ж.* Различие и повторение. С. 106.

рот, настоящее как измерение прошлого (фундированное во втором синтезе времени) — наиболее сжатая из степеней прошлого, которое является преобладающим временным измерением в «Хиросима, любовь моя». Мужчина-японец в настоящем становится кульминационной точкой всех слоев прошлого: он становится любовником-немцем из прошлого, он становится Хиросимой (событиями, случившимися в этом городе). Настоящее теперь — измерение прошлого, точка его кристаллизации.

Но прошлое имеет и свою собственную временную манифестацию: будучи измерением настоящего (в первом синтезе), прошлое всегда соотносено с настоящим как ясным ориентиром, от которого оно отличается. Например, флешбэк в самой знаменитой истории о невозможной любви «Касабланка» образует общее воспоминание Рика и Ильзы: воспоминание об их любовном романе в Париже, объясняющее драматизм их положения в настоящем в Касабланке.

Но во втором синтезе времени прошлое существует как полотна, — отсылающие ко всему прошлому, — которые начинают скользить и сдвигаться, например, как разные коллективные и индивидуальные прошлые, смешивающиеся в «Хиросима, любовь моя». Или как мозаика из обрывков воспоминаний в других фильмах Рене, таких как «Мюриэль, или Время возвращения» (1963), где воспоминания об Алжирской войне за независимость и личные воспоминания персонажей связываются фрагментарным и неоднозначным образом.

Кроме того, есть проблема будущего. С точки зрения аспектов первого и второго синтезов, будущее угадывается либо из точки в настоящем, либо из прошлого. Обычно в первом синтезе времени будущее как измерение настоящего — это ожидание, отстающее от настоящего, предвосхищение, которое в образе-движении мотивирует поведение, направленное на достижение цели, — такой как стремление к счастью в мелодраме или различные цели героя боевика. Можно также утверждать, что будущее в образе-движении начинается после окончания фильма, после «и жили они долго и счастливо» в конце классического голливудского нарратива. Будущее — то, что наступает после того, как закончилось настоящее фильма; после конца, который в образе-движении мы обычно предвосхищаем, опираясь на жанровые конвенции, оформляющие наши ожидания.

4. Будущее как измерение прошлого

В образе-времени, с другой стороны, будущее становится измерением прошлого. Здесь оно уже не столько предвосхищение действия, сколько ожидание повторения события, исход которого основан на прошлом. Каждый сосуществующий слой прошлого подразумевает свое собственное возможное будущее. Делёз упоминает фильм «Люблю тебя, люблю» (1968) как один из редких фильмов, которые показывают, как мы живем во времени. Как гласит постер фильма: «Прошлое — это настоящее и будущее в новой машине времени Алена Рене». Иными словами, настоящее и будущее — это измерения второго синтеза времени. «Люблю тебя, люблю» — странная научно-фантастическая история о человеке, который пытался покончить жизнь самоубийством после смерти своей девушки. Он выжил, впал в кататоническую депрессию и был привлечен в качестве подопытного для научного эксперимента. Его привезли в далекий исследовательский центр, где ученые рассказали ему, что изучают время. Они построили машину, напоминающую огромный мозг. Идея заключается в том, что при помощи этой машины они пошлют его обратно во времени ровно на год назад (в 5 сентября 1966 года, четыре часа после полудня) на одну минуту. Прежде чем поместить его в машину, героя накачивают транквилизаторами, которые, как объясняют ученые, сделают его «совершенно пассивным, но тем не менее способным получать воспоминания». Эти ученые словно читали «Различие и повторение»: они создали машину, которая в буквальном смысле отправляется во второй пассивный синтез времени.

Внутри машина мягкая и похожа на лобную долю. Герой ложится, погружаясь в бархатистые складки мозга-машины, и ждет, когда нахлынут воспоминания. Сцена, в которую он возвращается, происходит на берегу моря на юге Франции, где они с его девушкой отдыхали. Девушка, загорая на скалах возле воды, спрашивает его: «Это было хорошо?» Сцена повторяется несколько раз, но всегда с небольшим отличием и легкими вариациями: меняется порядок планов в сцене, варьируется ее начало и конец, слегка меняются ракурсы и длина планов. Можно сказать, что мозг как будто смотрит через калейдоскоп, чтобы увидеть возможные комбинации фрагментов мозаики памяти, может быть, ищет новый исход, новое будущее. Другая важная сцена из прошлого, которая повторяется с вариациями, проис-

ходит в номере отеля в Глазго, где герой с девушкой были в отпуске. Это момент, когда она погибает из-за утечки газа. Был ли это несчастный случай? Убила ли она себя или это он (случайно) ее убил? Воспоминание нечеткое и каждый раз слегка меняется. В первый раз мы видим воспоминание об этом номере в отеле, и пламя горелки в нем горит. Воспоминание трансформируется под действием чувства вины у героя, а когда оно возвращается в последний раз, мы видим, что пламя погасло. Его будущее соответственно меняется: когда появляется это воспоминание (хотя оно, возможно, ложное), он возвращается из своих блужданий по слоям прошлого в настоящее, падает и умирает. Таким образом, будущее в этом фильме — измерение прошлого.

«Хиросима, любовь моя» также представляет будущее, связанное с прошлым. В нескольких местах фильм намекает, что травмы войны и других бедствий будут повторяться в будущем, основываясь на идее, что мы ничего не видели, что забудем и все начнется сначала: «2000 погибших, 80 000 раненых, за девять секунд. Это официальные цифры. Это произойдет снова», — говорит голос женщины за кадром, а на экране идут кадры отстроенной Хиросимы. В любовной истории также будущее — функция памяти и забвения, как говорит мужчина: «Через несколько лет я уже забуду тебя, я буду помнить тебя как символ забывчивости любви. Я буду думать о тебе как об ужасе забвения». Женщина тоже, вспоминая свою первую любовь, вздрагивает от того, что интенсивность этого ошеломительного чувства может быть забыта и что к ней может прийти новая любовь.

Важно отметить, что в «Хиросима, любовь моя» все происходит во второй раз. С исторической точки зрения, невообразимая катастрофа повторилась через три дня, в Нагасаки. Невозможная любовь француженки во время Второй мировой войны повторяется во втором страстном любовном романе в послевоенной Японии. Даже история кино возвращается, когда фильм вспоминает, тематически и стилистически, другие невозможные любовные романы в кино, отсылая к упомянутой выше «Касабланке», а также к «Головокружению» Хичкока. Фильмы Хичкока и Рене объединяет не только история любви, которую преследует прошлое, отдельные сцены из «Хиросимы» по композиции поразительно напоминают сцены из «Головокружения». На всех уровнях мы можем видеть в «Хиросима, любовь моя» вариацию идеи будущего, основанного на прошлом: я забуду тебя, мы забудем (любовь, войну). И это (любовь, война) случится сно-

ва. Повторение и различие, будущее, фундированное в прошлом, — это циклическая темпоральность фильма «Хиросима, любовь моя».

5. Будущее как вечное возвращение

В «Различии и повторении» Делёз постулирует еще одну идею будущего, — будущее вообще как третий синтез времени: «повторение, третье повторение, на этот раз от избытка, будущего как вечного возвращения»¹⁷. В этом третьем синтезе основа привычки в настоящем и обоснованность прошлого «преодолеваются в пользу лишенной основы, универсальной *не-обоснованности*, оборачивающейся вокруг себя и возвращающей лишь при-ходящее»¹⁸. В этом третьем синтезе настоящее и прошлое — измерения будущего. Третий синтез разрезает, собирает и (пере)упорядочивает прошлое и настоящее, чтобы выбрать вечное возвращение различия. Третий синтез — время (бесконечных) серийных вариаций и ремиксов прошлого и настоящего. Мой тезис состоит в том, что современное кино можно понимать как третий тип образа, который я предлагаю называть «нейрообразом», такой модус кино, который основан преимущественно на третьем синтезе времени, имеющем особое отношение к будущему. Только третий синтез может включать первый и второй синтезы времени. Это, как я надеюсь показать, может объяснить в какой-то мере нечистый характер нейрообраза и его проявлений в современном кинематографе. Но позвольте сначала вернуться к делезовскому обсуждению третьего синтеза времени.

Разрабатывая третий синтез времени в «Различии и повторении», Делёз больше не ссылается на Бергсона. Главным ориентиром для него теперь становится Ницше. В «Образе-времени» Бергсон тоже, кажется, в какой-то момент исчезает, уступая дорогу Ницше, хотя в книгах о кино Ницше *эксплицитно* не связывается с вопросом о времени (как бы то ни было, — точно не с третьим синтезом времени). В главе об Орсоне Уэллсе и потенциях ложного (глава 6 «Образе-времени») Ницше — важная фигура для понимания манипу-

17. Там же. С. 119.

18. Там же. С. 120.

лятивной, но в то же время творческой потенции ложного¹⁹. Однако это обсуждается как следствие прямого появления времени, которое до этого момента в «Образе-времени» в основном разрабатывалось в категориях чистого прошлого (всего прошлого) второго синтеза времени. В конце обсуждения творчества Уэллса потенции ложного связываются с творческими силами художника и производством нового (хотя и не эксплицитно с вечным возвращением и будущим). Эти серии времени (характерные для третьего синтеза) также упоминаются в «Образе-времени», особенно в главе о теле, мозге и мысли (глава 8). Здесь тела в кинематографе Антониони и Годара соотносятся со временем как серий. В конце книги Делёз объясняет темпоральный образ как «взрыв серии»: образ-время «предстает здесь не в порядке сосуществований или одновременностей, а в становлении, как потенциализация, как серия потенциалов»²⁰.

Однако после того, как он настаивал на бергсоновском темпоральном измерении образа-движения, после образа-времени и пространного комментария к Бергсону, Делёз до конца не разрабатывает эту форму времени на теоретическом уровне в «Образе-времени». Обращаясь к «Различию и повторению», мы можем заключить, что потенции ложного и серии времени, которые могут быть выявлены в некоторых образах-время, возможно, могут относиться к третьему синтезу времени. Мы видели, что фильмы Алена Рене, в особенности «Хиросима, любовь моя», твердо укоренены во втором синтезе времени, даже когда в них говорится о будущем. Можно ли найти проблески третьего синтеза времени в фильмах Рене, где образы говорят *из* будущего? Как утверждает Делёз в конце «Мозга как экрана», кино еще только начинает исследовать аудиовизуальные отношения, которые являются отношениями времени²¹. Это указывает на новые возможности для временного измерения образа и, вероятно, дает более четкие подступы к третьему синтезу времени.

19. «Время всегда ставило под сомнение понятие истины... Это некоторая потенция ложного, заменяющего и свергающего форму истинности, поскольку оно постулирует одновременность невозможных настоящих или же сосуществование не абсолютно истинных прошлых» (Делёз Ж. Кино. С. 439–440).

20. Там же. С. 609.

21. *Deleuze G. The Brain is the Screen//The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema/G. Flaxman (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 372.*

В «Моем американском дядюшке» (1980) Рене смешивает вымысел с научными данными о мозге. В данном случае жанр фильма не столько «научная фантастика», в которой ученые изобретают странные эксперименты, чтобы раскрыть истину о природе времени и памяти, как в «Люблю тебя, люблю», сколько «докуфикшн», где французский нейролог Анри Лабори рассуждает (в закадровом комментарии, адресованном зрителю, который он дает прямо из-за своего письменного стола) об открытиях в области работы человеческого мозга, которые более или менее соответствуют современной когнитивной нейронауке. Лабори рассматривает мозг в эволюционном развитии, позволяющем выделить в нем три слоя (примитивный центр, как у рептилий, — мозг для выживания; второй мозг, аффективный и связанный с памятью; и третий мозг, наружный слой, или новую кору, которая делает возможными ассоциации, воображение и осознанные мысли). На протяжении всего фильма Лабори объясняет, как эти три слоя вместе, в динамическом взаимодействии друг с другом и под постоянным воздействием других и нашей окружающей среды, могут объяснить человеческое поведение. Эти научные интермеццо плавно переходят в истории трех разных героев, которые рассказывают и разыгрывают их, и иногда эти истории пересекаются. Эти вымышленные истории довольно буквально, порой даже слишком буквально, как может показаться современной аудитории, передают дискурс нейробиолога. Тем не менее «Мой американский дядюшка» также дает трогательное представление о том, что же в конечном счете мотивирует режиссера, философа и ученого: стремление глубже понять, почему мы делаем то, что делаем, и найти способы улучшить не только индивидуальную судьбу, но и судьбу человечества.

Последние кадры «Моего американского дядюшки» представляют особую политическую коду к предшествующей экспозиции и драматизации. Эта сцена идет сразу после того, как Лабори за кадром в сослагательном наклонении заявляет, что едва ли что-то изменится, пока мы не поймем, как работает наш мозг, и не поймем, что до сих пор он использовался только для того, чтобы властвовать над другим. За этим следуют планы, в которых камера движется по развалинам города, а поскольку слова, предшествовавшие этим планам, все еще звучат, мы понимаем, что разрушенный пейзаж можно понимать как образ из будущего: вечное возвращение серии войн и катастроф. На самом деле это ка-

дры городских бунтов в Бронксе в 1970-х годах. Но они сразу же напоминают нам о разбомбленных городских ландшафтах Сараево в Боснии, Грозного в Чечне и других военных зонах, пока еще будущих на момент съемок фильма, о Булони, — французском городе сильно пострадавшем во время Второй мировой войны, и месте действия фильма Рене «Мюриэль» (1963). Таким образом, прошлое, настоящее и будущее теперь становятся аспектами будущего. Тогда в конце этой сцены из «Моего американского дядюшки» камера вдруг дает луч надежды и цепляется за единственный красочный образ на мрачных улицах: на одной из темных стен находится мурал американского художника Алана Сонфиста с изображением леса — своего рода городской экран как обнадеживающий знак возможного будущего, нового начала. Пока камера приближается к нему при помощи объектива с трансфокатором, лес превращается в чистую зелень, фрагменты и цвета, которые еще не связаны с конкретными образами, все еще открыты для возможных будущих. Эти последние кадры фильма как знак смерти и нового начала принадлежат, вероятно, третьему синтезу времени, будущему, образу, связанному с неизбежностью смерти и повторениями смерти, но также с возможностью создания нового.

6. Логика базы данных в нейрообразе

Итак, кинематограф Рене, хотя он основывается преимущественно на втором синтезе времени (с его особым будущим), также открыт третьему синтезу времени, говорящему из будущего. Более того, неслучайно, что, как я попытаюсь показать, его фильмы также выражают «цифровую логику» *avant la lettre*, предвосхищая в какой-то мере передачу в кино проблем, связанных с будущим образов. На то, что кино должно занять некоторую внутреннюю позицию по отношению к цифровой технологии, указывает важное замечание Делёза в «Образе-времени»: «Жизнь, даже выживание кино зависят от его внутренней борьбы с информатикой»²². Было бы натяжкой считать Рене режиссером Веб 2.0. Но в его творчестве представлена своего рода современная «логика базы данных». Логика базы данных определяется Львом Мановичем в «Языке новых медиа» как типичная характеристика

22. Делёз Ж. Кино. С. 604.

цифровой культуры²³. Двигателем современной культуры являются базы данных, на основе которых постоянно делаются новые выборки, конструируются новые нарративы, в бесконечных сериях. Как объясняет Манович, речь идет не только о базах данных нашего времени: энциклопедия и даже голландский натюрморт XVII века следуют некоторой логике базы данных. Только с предположительно бесконечными возможностями хранения и поиска, которые дают цифровые технологии, база данных в XXI веке становится господствующей культурной формой. В частности, она позволяет создавать бесконечные серии новых комбинаций, упорядочений и ремиксов базовых материалов источника, что на временной шкале соответствует характеристикам третьего синтеза времени, будущему как вечному возвращению.

Логика базы данных у Рене часто разрабатывается исходя из второго синтеза времени: в фильмах «Хиросима, любовь моя», «В прошлом году в Мариенбаде», «Мюриэль» и «Люблю тебя, люблю», например, прошлое предстает в разных вариациях. Но есть также моменты, в которых на миг появляется будущее как третий синтез времени, как не-обоснованное основание, из которого ведется повествование, например в последних кадрах «Моего американского дядюшки», обсуждавшихся выше. Или, например, в сцене фильма «Война окончена» (1966), где главный герой воображает в своеобразном «флешфорварде в форме базы данных» незнакомую девушку, которая помогла ему сбежать от полиции на испанской границе (он только слышал ее голос по телефону): монтаж флешфорвардов с женскими лицами дает разные варианты того, как может выглядеть девушка. Такого рода варианты разных будущих в виде базы данных также возвращаются в другие моменты фильма. «Мой американский дядюшка» также напоминает базу данных, когда в начале фильма показывается несколько объектов, у которых нет очевидного значения или связи друг с другом. Позднее некоторые из этих объектов будут увязаны с различными историями и героями и получают (символическое) значение, только чтобы в конце фильма снова вернуться в мозаику, состоящую из множества различных объектов и людей. Здесь у Рене экран и в самом деле напоминает типичную веб-страницу, предлагающую множество точек входа, каждая из которых ведет к другим возможным будущим историям.

23. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 264–341.

Если развить эту логику базы данных еще на шаг, я бы сказала, что третий синтез времени, появляющийся в «Образе-времени» (в более или менее скрытой форме), — это доминирующий знак времени, под которым кинематографические образы в цифровую эпоху оперируют гораздо более эксплицитно и который позволяет концептуализировать третий тип образов, нейрообразы. Серийная и ремикширующая логика базы данных стала сегодня господствующей логикой, соответствующей темпоральной логике третьего синтеза, образующей нейрообраз. Конечно, все еще существуют образы-движение, работающие в логике рациональной монтажной склейки, последовательного монтажа и интеграции сцены в целое²⁴ и основанные на первом пассивном синтезе времени. Очевидно и то, что образы-время находят новых режиссеров, чье творчество укоренено во втором синтезе времени, где царят несоразмерная или иррациональная монтажная склейка сосуществующих слоев чистого прошлого²⁵. Но, вполне возможно, что сущность кино сегодня сместилась к логике базы данных, связанной с третьим синтезом времени. Это нечистый образный режим, потому что он повторяет и ремикширует все предшествующие образные режимы с их специфическими темпоральными порядками (образ-время и образ-движение), однако он лишает эти режимы основания ввиду господства третьего синтеза и спекулятивной природы будущего как такового.

7. Флешфорвард: нейрообраз из будущего

Некоторые примеры популярных современных нейрообразов, в которых мы в буквальном смысле влезает в мозг героя, будут включать «Исходный код» (реж. Д. Джонс, 2011), рекламный слоган которого в шутку называет его «боевиком с мозгами», и «Начало» (реж. Кристофер Нолан, 2010), где команда захватчиков снов пытается имплантировать в чужой мозг одну небольшую мысль, которая может изменить будущее. «Аватар» (реж. Джеймс Кэмерон, 2009) — еще один пример «потенций мозга» в кино: аватарами в нем управляют при помощи мозговой активности. И, конечно же, есть мир «прекогов», появляющихся на тактильных экранах в «Особом мнении» (реж. Стивен Спилберг, 2002) и предсказывающих

24. Делёз Ж. Кино. С. 611–612.

25. Там же. С. 613.

будущие преступления. Как правило, в этих фильмах люди подключены к какой-то сканирующей мозг машине. Но даже если это открыто не подчеркивается, современное кино стало ментальным кино, в значительной мере отличным от господствовавших ранее способов снимать фильмы²⁶.

Если в целях нашего рассуждения сосредоточиться только на временном измерении этих образов, станет ясно, что будущее играет важную роль, которая может выражаться на самых разных уровнях. В «Особом мнении» правоохранительная деятельность основана на предотвращении преступлений, которые еще только должны произойти в будущем, они предсказываются провидцами, обладающими способностью предсказывать будущее: таким образом, будущее здесь — буквально часть нарратива. Главный герой «Исходного кода» действует со все большим знанием будущего: каждый раз он переживает вариацию прошлого в своего рода вечном возвращении. Если задуматься, вся история в «Начале» рассказывается нам из будущего. В начале фильма главные герои встречаются, когда они уже очень стары. В конце нарратива мы возвращаемся в точку, указывающую, что все рассказывалось из будущего момента их старости и даже смерти. Здесь снова будущее структурирует повествование. Несколько иначе в «Аватаре» повествование ведется с точки зрения будущего планеты: действие происходит после коллапса Земли. Это все примеры из современного Голливуда, который, как и прежде, в основном характеризуется образом-движением (поэтому у нас по-прежнему есть типичные характеристики временных измерений первого синтеза времени, например сенсорно-моторная ориентация и жанровые ожидания). Но наряду с этим сохранением условностей до киноэкранов определенно добрался новый временной порядок повторения и различия, вечного возвращения и сериализации, характеризующийся высокой сложностью, типичной для цифровой эпохи.

26. Очевидно, что нейрообраз появился не за один день. В заключении к моей книге «Нейрообраз» (см.: *Pisters P. The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012) я помещаю возникновение и консолидацию этого нового модуса кино в период между 11/9 (падение Берлинской стены в 1989 году) и 9/11 (падение башен-близнецов в 2001 году). Я также обсуждаю там фильмы, предвосхищающие его появление, в частности кинематограф Алена Рене и «Битву за Алжир» Джилло Понтекорво. Главное отличие этих фильмов-предшественников в том, что раскрытие пространств мозга ограничивается либо авангардом, либо жанрами научной фантастики и хоррора. В современном популярном кинематографе образ оказался внутри черепа в гораздо больших масштабах.

Американский телевизионный сериал «Вспомни, что будет» (*FlashForward*) — еще один интересный современный пример нейрообраза (с тенденциями к образу-движению), в котором повествование ведется из момента в будущем. «Вспомни, что будет» снят по мотивам одноименного фантастического романа Роберта Сойера²⁷, главный герой которого — ученый, работающий в *CERN*, где запускают Большой адронный коллайдер, чтобы найти бозон Хиггса. Побочным эффектом запуска становится глобальное «затмение», во время которого все люди на Земле переживают флешфорвард, переносясь на двадцать два года в будущее. В сериале увеличивается число героев, а бросок в будущее составляет шесть месяцев, но основное допущение остается прежним: все люди в мире сталкиваются с образом из будущего. Сериал исследует идею о том, что значит жить и действовать на основе видения будущего. Поскольку будущее как таковое всегда спекулятивно (мы не можем знать наверняка, что случится в будущем, поэтому это не вопрос детерминизма, даже если судьба становится важной проблемой), одни боятся, что их видение сбудется, другие — что нет, но всем приходится действовать, соотносясь со своим флешфорвардом. Как и в «Хиросима, любовь моя», во «Вспомни, что будет» есть коллизия между коллективной и индивидуальной судьбами, но сериал предлагает нам более мозаичную историю, типичную для нарративов с нейрообразами и логики базы данных (бесконечные возможные вариации будущего). Здесь мы в буквальном смысле видим, как идея будущего начала влиять на нашу образную культуру. Мы также можем увидеть эту перспективу нашего настоящего и прошлого с точки зрения идеи более широкого видения будущего в современной культуре: 9/11 и Война с террором ознаменовали момент начала превентивной войны, измерение теломер в ДНК позволяет предсказать возраст, в котором человек умрет, а экологическое будущее планеты никогда прежде не было столь неопределенным. Естественно, еще много чего можно сказать о том, как нейрообраз резонирует с важными изменениями в современной культуре.

А теперь я хочу сделать еще несколько сравнительных замечаний относительно будущего во «Вспомни, что будет» и, шире, будущего из третьего синтеза времени в нейрообразе и будущего в «Хиросима, любовь моя» или будущего,

27. Sawyer R. *FlashForward*. N. Y.: Tor, 1999; Сойер Р. Вспомни, что будет. М.: Эксмо, 2011.

основанного на втором синтезе времени. И в «Хиросима, любовь моя», и во «Вспомни, что будет» катастрофа вызвана научным изобретением: атомной бомбой и Большим адронным коллайдером. Однако в «Хиросиме», как мы видели, будущие катастрофы воображаются из перспективы этого прошлого события: оно произошло, оно произойдет снова. «Вспомни, что будет» имеет дело с вариациями, завязанными на будущей катастрофе: мы не знаем, создаст ли Большой адронный коллайдер описываемый эффект. Большинство ученых заверяют нас, что его запуск ни в коем случае не приведет к глобальному «затмению», еще меньше к скачку сознания в будущее. Тем не менее сериал прямо позиционирует все повествование как измерение будущего. В индивидуальном масштабе «Хиросима, любовь моя» имеет дело с ужасом сильной и якобы незабываемой любовной истории, которая будет забыта. Во «Вспомни, что будет» ужас (или сюрприз) располагаются в будущем. Некоторые герои, например, видят в своем будущем любовную историю, невообразимую в настоящем. Во всех случаях будущее влияет на настоящее во «Вспомни, что будет» точно так же, как прошлое влияет на настоящее в «Хиросима, любовь моя».

Здесь можно возразить, что «Хиросима, любовь моя» и «Вспомни, что будет» совершенно несопоставимы друг с другом. И это, конечно, верно в каком-то отношении. «Хиросима, любовь моя» — абсолютный шедевр модернистского арт-кино, чистый образ-время по Делёзу и демонстративный образ (с отсылками к обнаженному образу) по Рансьеру. Как я говорила, «Хиросима, любовь моя» не совсем подходит под рансьеровскую классификацию и тезис о современном кино как критическом и нечистом, где игриво смешиваются коммерческие и художественные образы. Я пыталась показать, что очень полезная рансьеровская классификация не очень хорошо ложится на те самые кинематографические примеры, из которых он ее выводит и которые все представляют образ-время, основанный на втором синтезе времени. Судьба образа, как она определяется Рансьером, устремляется за пределы образа-времени в новый нечистый режим образности, где коммерческое и художественное все больше смешиваются. Нейрообраз, который я здесь предлагаю, следуя совету Делёза исследовать временное измерение кино²⁸ как часть современной голливудской машины, — именно такой нечистый образ. Но нейрообраз может также предстать в более худо-

28. *Deleuze G. The Brain is the Screen. P. 372.*

жественном виде, вероятно, более близком к образу-времени, но встречающемся, скорее, в музее, галерее или в интернете.

«После Хиросимы, моей любви» (реж. Сильвия Колбовски, 2008) — это цифровой фильм, представленный в виде музейной инсталляции, которую также можно посмотреть онлайн. Этот фильм — пример критического художественного ремикширования и действия с образом, который очень близок к третьей рансьеровской категории образов. Но подобно вышеописанным ключевым фильмам современного Голливуда, этот фильм — нейрообраз в его темпоральных измерениях. Фильм Колбовски повторяет «Хиросима, любовь моя» с точки зрения различных будущих катастроф (в данном случае войны в Ираке и урагана «Катрина» в Новом Орлеане); аллегорическая любовная история француженки и японца сериализуется и разыгрывается десятью актерами разной этнической принадлежности, расы и гендера. Знаменитая сцена «пепельных объятий» замедляется, спотыкается и показывается через разные цветные фильтры; различные сцены оригинального фильма переснимаются в черно-белом виде; добавляется современный материал, скачанный из интернета, а звуковая дорожка и саунд-дизайн оригинального фильма ремикшируются. Таким образом аудиовизуальные отношения становятся отношениями времени: если текст отсылает к прошлому, точно воспроизводя диалоги «Хиросима, любовь моя» («Ты ничего не видела в Хиросиме»), изображения говорят, основываясь на повторении в будущем (изображения из видеодневников солдат, воюющих в Ираке) войн и любовных историй в их вечном возвращении.

Благодаря концепции нейрообраза, который может присвоить себе как художественные характеристики образа-времени, так и классические голливудские характеристики образа-движения, но при этом ремикширует, переставляет и сериализует эти образы новыми способами, мы можем увидеть, что мы вступили в новый образ-тип третьего синтеза времени, который говорит из будущего, но при этом также указывает на то, что это будущее разворачивается прямо сейчас.

Библиография

Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004.

Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998.

Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.

- Couper P.* Вспомни, что будет. М.: Эксмо, 2011.
- Deleuze G.* The Brain is the Screen//The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema/G. Flaxman (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 365-373.
- Peter Greenaway, Cinema = Dead//YouTube. 30.06.2007. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t-9qxqdVm4>.
- Pisters P.* Synaptic Signals: Time Travelling Through the Brain in the Neuro-Image//Deleuze Studies. Vol. 5. № 2. P. 261-274.
- Pisters P.* The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Ranciere J.* Les Écarts du cinéma. P.: La Fabrique Editions, 2011.
- Rodowick D.N.* The Virtual Life of Film. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Sawyer R.* FlashForward. N. Y.: Tor, 1999.
- Williams J.* Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Фильмография

- Аватар (Avatar)/Реж. Джеймс Кэмерон. 2009. США. 20th Century Fox. DVD.
- В прошлом году в Мариенбаде (Last Year in Marienbad)/Реж. Ален Рене. 1961. France. Cocinor. DVD.
- Война окончена (The War is Over)/Реж. Ален Рене. 1966. Франция/Швеция. Еуропа. Film.
- Вспомни, что будет (FlashForward)/Брэннон Брага, Дэвид С. Гойер. 2009. США. ABC. Television.
- Головокружение (Vertigo)/Реж. Альфред Хичкок. 1958. США. Alfred Hitchcock Productions; Paramount. Film.
- Исходный код (Source Code)/Реж. Дункан Джонс. 2011. США. Vendome. Film.
- Касабланка (Casablanca)/Реж. Майкл Кертиц. 1942. США. Warner Bros. DVD.
- Люблю тебя, люблю (Je t'aime, Je t'aime)/Реж. Ален Рене. 1968. Франция. Les Productions Fox Европа. DVD.
- Мой американский дядюшка (My American Uncle)/Реж. Ален Рене. 1980. Франция. Philippe Dussart; Andrea Films; TF1. DVD.
- Мюриэль, или Время возвращения (Muriel, or the Time of Return)/Реж. Ален Рене. 1963. Франция. Argos. DVD.
- Начало (Inception)/Реж. Кристофер Нолан. 2010. США. Warner Bros. DVD.
- Особое мнение (Minority Report)/Реж. Стивен Спилберг. 2002. США. 20th Century Fox; Dreamworks. DVD.
- После Хиросимы, моей любви (After Hiroshima Mon Amour)/Реж. Сильвия Колбовски. 2005-2008. Видео/16 мм. В&W film. Vimeo. URL: <http://vimeo.com/16773814>.
- Хиросима, любовь моя (Hiroshima Mon Amour)/Реж. Ален Рене. 1959. Франция. Argos Films. DVD (Nouveaux, 2004).

Flashforward: The Future is Now

Patricia Pisters. University of Amsterdam (UvA), The Netherlands, p.p.r.w.pisters@uva.nl.

In "The Future of the Image" (2007) Jacques Rancière states that the end of images is behind us. He argues for an aesthetics of the image that acknowledges the continuing power of images as educating documentations of traces of history, as directly affecting interruptions, and as open-to-combining signs of the visible and

the sayable ad infinitum. But does Rancière's claim also concern the future of cinema? His cinematic references, in a Deleuzian sense, are mostly to modern time-images. Is the future of film indeed a form of the time-image, or has the 'heart' of cinema moved beyond this image-type? This paper proposes to look at a third category of cinematographic images, based in the third synthesis of time as developed by Deleuze in "Difference and Repetition." Although there are still movement-images that operate under the logic of the rational cut, continuity editing and the integration of sequences into a whole and are based in the first passive synthesis of time and time-images still find new directors whose work is grounded in the second synthesis of time reigned by the incommensurable or irrational cut of the coexisting layers of the pure past, the heart of cinema has now moved into 'neuro-image', which is based on a database logic connected to the third synthesis of time. It is an impure image regime, because it repeats and remixes all previous image regimes with their specific temporal orders (the movement-image and the time-image), but it ungrounds all these regimes due to the dominance of the third synthesis and the speculative nature of the future as such. By comparing Alain Resnais's "Hiroshima Mon Amour" (1959) to the television series "FlashForward" (2009), the author analyses the temporal operations of the image of the time-image to these images of a new regime of images, the image of and from the future.

Keywords: *time-image; neuro-image; brain is screen; database logic; flashback; flashforward; future of the image.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-12-35

References

- Deleuze G. *Kino* [Cinema], Moscow, Ad Marginem, 2004.
- Deleuze G. *Razlichie i povtorenie* [Différence et répétition], Saint-Petersburg, Petropolis, 1998.
- Manovich L. *Yazyk novykh media* [The Language of New Media], Moscow, Ad Marginem Press, 2018.
- Rancière J. *Razdelyaya chuvstvennoe* [Le Partage du sensible], Saint-Petersburg, EUSP Press, 2007.
- Sawyer R. *Vspomni, chto budet* [FlashForward], Moscow, Ehksmo, 2011.
- Deleuze G. The Brain is the Screen. *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (ed. G. Flaxman), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 365-373.
- Peter Greenaway, Cinema = Dead. *YouTube*, June 30, 2007. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t-9qxqdVm4>.
- Pisters P. Synaptic Signals: Time Travelling Through the Brain in the Neuro-Image. *Deleuze Studies*, vol. 5, no. 2, pp. 261-274.
- Pisters P. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2012.
- Rancière J. *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Editions, 2011.
- Rodowick D.N. *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- Sawyer R. *FlashForward*, New York, Tor, 1999.
- Williams J. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.