

Кинематографическая
мысль:
от контролирующей
рефлексии к вниманию/
восприятию

Нина Савченкова

Нина Савченкова. Центр практической философии «Стасис», Европейский университета в Санкт-Петербурге (ЕУСПб), Россия, n.savchenkova@spbu.ru.

Возникновение кинематографа часто представляется закономерным результатом развития практик представления, объединяющих мысль и видение в паноптическом схватывании целого. Кинематограф в этой перспективе становится одним из инструментов современного общества контроля, принимающего на себя ответственность за индивидуализацию. Вместе с тем в феноменологии, психоанализе и теории кино можно обнаружить тенденции, позволяющие разомкнуть контролируемую мысль и взгляд. В феноменологии понимание мышления сдвигается от активного синтеза к пассивированным модальностям, в психоанализе — мышление интерпретируется как «пробное действие» и тесно связывается с органами чувств и восприятием, а в теории кино совершается открытие измерения интимного, близкого. В настоящей статье мы попытаемся проследить, как современный кинематограф в лице своих наиболее ярких представителей сопротивляется контролирующим стратегиям взгляда. Фильмы Джима Джармуша можно рассмотреть как прецедент активного переосмысления паноптической модели посткапиталистического общества. В фильме-перформансе «Предел контроля» он последовательно дискредитирует рефлексивные основания видения, противопоставляя мысли-представлению апперцептивную мысль, понимаемую им как «более тонкое восприятие реальности». Апперцептивная мысль, основанная на внимании и восприятии, осваивает пространство близкого. Субъектом мысли нового типа является главный герой, чей пластический жест и тип движения в пространстве фильма можно описать с помощью таких терминов, как «вибрация», «резонанс» и «аффективная волна». Джим Джармуш предлагает такой способ переживания мира, который характеризуется погружением в глубину мира, резонансным «избирательным откликом», а также возможностью почти бесконечно длиться.

Ключевые слова: *паноптическое видение; контролирующая рефлексия; апперцептивная мысль; внимание; восприятие.*

В ПОСЛЕДНИЕ годы мы уже привыкли к тому, что кино не является только лишь предметом мысли, либо же ее иллюстрацией. Кино и есть сама мысль. Но, как только это утверждение обнаруживает свою претензию на строгость, появляются и новые обязательства, связанные с прояснением природы и способа функционирования кинематографической мысли. Является ли она частным случаем визуального мышления? Как соотносится мысль кино с мыслительным опытом европейской культуры? Попробуем подумать о некоторых значимых современных кинематографических прецедентах в перспективе этих вопросов.

Европейская традиция понимания мышления тесно связана с видением. В греческой культуре само становление мысли неотделимо от театра, показывания, высвечивания, созерцания. Можно сказать, что уже больше никогда такое разнообразие модальностей видения, какое сложилось у греков, не было повторено в европейской культуре. Платоновский «эйдос» — кульминация этих процессов. И, как всякая кульминация, он становится очень плотным семантическим пятном, сосредоточивающим в себе всю конфликтность света и тьмы, слепоты и ясного видения. Сам Платон зафиксировал это обстоятельство в двойном образе философа и софиста, один из которых ослеплен оттого, что смотрит на солнце, другой же бродит среди теней, поскольку его труд связан с различением неразличимого, «убеганием во тьму небытия»¹. Важнейшим элементом эйдетической теории является знаменитый миф о пещере, изложенный Платоном в седьмой книге «Государства». Миф, описывающий одновременно и путь знания, и способ обретения свободы, противопоставляет различные условия видения. В пещере оковы мешают людям повернуть голову и увидеть источник света, они вынуждены довольствоваться тенями (кажимостью); наверху же вещи предстают тем, что они есть, освещенные естественным светом — солнцем, к созерцанию которого можно приучить взгляд. В знаменитой работе «Учение Платона об истине» Хайдеггер говорит об этой противоречивости как о судьбе эйдоса. Интерпретируя миф о пещере, переходы из тьмы на свет и со света во тьму и сопутствующее им двойное разрушение способности видеть, описывая практики приучения себя к естественному свету, а затем воз-

1. Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Опыты любви и практики истины в современной философии и кинематографе», ID в системе PURE 53363306. Платон. Софист // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 324.

вращение к типам освещенности, свойственным человеческому опыту, Хайдеггер в итоге проблематизирует финальный жест пайдеи: свободным можно назвать только того, кто сам накладывает на себя ограничения, сам устанавливает свой взгляд. Но при этом опыт естественного света дает ему уверенность в правоте, становится основанием нормативности. Истина как несокрытость уступает место истине-правилу.

Об этой же двойственности будет говорить и Фуко («истина-молния» и «истина-доказательство»), связывая две эти формы с различными эпистемологическими традициями, но также и с трансформациями пространства представления, с тем, каким образом мир осваивается во взгляде и в мысли. История истины и взгляда переплетается в мысли Фуко настолько, что, кажется, нет ничего в опыте становления субъектом, чему удалось бы избежать видимости, воплощающей в себе парадокс свободы/репрессивности. С исключительной пластической ясностью он показал, как дисциплинарные механизмы делают человека видимым, как, изолируя и распределяя, они производят индивидуальность, порождая различия. Индивидуация неотделима здесь от видимости. Взгляд, столь чувствительный к границам и позициям, отыскивающий условия наилучшего видения, конституирующий пространство, становится инстанцией, несущей на себе всю полноту ответственности как за благополучие целого, так и за цветение единичного. Взгляд создает пространство индивидуации и уничтожает индивидуальность, ограничивает и требует развития, упрекает и награждает, дарит жизнь и лишает ее. Паноптизм превратился в неизбежную характеристику мышления, а субъект европейской культуры погрузился в бесконечно умножающийся лабиринт интроецированных форм контроля, принимаемых за возможности.

Нет необходимости напоминать о значимости камер слежения, вошедших в сегодняшнюю повседневность так глубоко, что они позволяют решать не только охранные задачи, но и вторгаются в наиболее интимные процессы жизни. Так, матери наблюдают за младенцами, оставленными в соседней комнате, владельцы — за проказами домашних животных, каждый человек, обладающий смартфоном, имеет возможность наблюдать за своими близкими, а также контролировать траектории жизни друзей, обнаруживая их в кафе и на культурных площадках. Современный субъект не только стремится наблюдать за другими, но и сам постоянно размещает себя в поле видимости в социальных сетях и на интер-

нет-ресурсах. Культура роликов на *Youtube* и в *Instagram* как будто свидетельствует о тотальной кинематографизации реальности, о том, что современный субъект видит себя и режиссером, и персонажем собственного фильма. Агрессия визуальных образов, требование соблюдения условий ясности и отчетливости, новые правила организации информации заставляют думать о захвате жизненного пространства картезианским представлением. Казалось бы, мир целиком подчинен организующему и контролирующему взгляду.

Но так ли это? Тот факт, что реальность и ее образ сошлись так близко, точно ли означает овладение реальностью? Не допускает ли наблюдаемое нами совершенно разные интерпретации? В фильме Фернанду Мейреллиша «Два папы» будущий папа Франциск рассказывает нынешнему папе Бенедикту иезуитский анекдот: «Можно ли курить во время молитвы?» — спрашивает прихожанин священника и получает категорический отрицательный ответ. Тогда он спрашивает по-другому: «А можно ли молиться, когда куришь?» В диалоге двух понтификов, чьи взгляды во всем различны, этот анекдот играет чуть ли не решающую роль, позволяя им обмениваться судьбами. Никогда не стоит забывать о смене перспективы. Да, действительно, виртуальное тесно соприкасается с реальным, но не слишком ли тесно? Не разрушает ли эта близость паноптическую конструкцию? Не превращается ли наблюдение из контроля во что-то иное? Множество эффектов, возникающих в постинформационной реальности, побуждают к пересмотру отношений видения и мышления. Противопоставление света и тьмы, слепоты и прозрения (а также ослепляющего прозрения и слепящей тьмы), иллюзии и реальности, все чаще выглядит мифом — ярким, суггестивным, обладающим, как сказал бы Роже Кайуа, высокой «лирической способностью». Знаменательно, что и кинематограф также был вписан теоретиками в контекст мифа о пещере. Платоновское описание световой проекции и неподвижных людей, захваченных игрой теней, представлялось не только удивительным совпадением, но и гениальным предвосхищением конструкции кинематографического аппарата с его идеологическими ловушками.

Попробуем же освободиться от платоновского гипноза и посмотреть на кино в иной перспективе. Стоит повнимательнее присмотреться к технической составляющей кино. Каким образом осуществляется здесь захват реальности? Может ли камера с аналитической точностью предъявить нам единичную структуру живого мира? Иерархична ли кинема-

тографическая технология? Возможно ли разомкнуть видение и контроль? История и теория кино в XX веке позволяют увидеть глубокую проблематичность как самих этих вопросов, так и ответов на них.

Одним из тех, кто обнаружил высокую чувствительность к специфике кинематографического аппарата, был Вальтер Беньямин. Это он в своей знаменитой работе² указал на парадоксальную ситуацию: двойная объективация (объектив камеры и экран) приводит не к удвоению объективности, а к трансформации субъективных пространства и времени, к открытию измерения интимного (он назвал его визуально-бессознательным).

Складка интимного/экстимного приходит на смену оппозиции внутреннего/внешнего и приносит с собой целый ряд новых категорий, соответствующих новому опыту. Несмотря на то что речь идет о визуальном событии, возрастает значимость осязания, слуха и даже обоняния, которые восполняют пробелы видения, как бы перехватывая активность зрения и элиминируя границу между видимым и невидимым. Захват поля видения контактными чувствами и его переприсвоение позволяют обживать визуальное пространство, превращая его в свое собственное. Мир фильма становится близким, привычным, родным, и эта трудноописуемая метаморфоза избавляет зрителя от необходимости реконструкции его нарративной структуры, от аналитического понимания. Тот факт, что синефилия появляется одновременно с рождением кино, должен был бы насторожить теоретиков.

Аффективный аспект кино Беньямин связал с понятием ауры, проследив его эволюцию в истории визуального образа. Казалось бы, исчезающая с разрушением уникальности и религиозной культовости произведения искусства, аура меняла свое онтологическое качество и возникала вновь на очередных технологических поворотах. Так, при возникновении фотографии визуальный образ обрел специфическую ауру благодаря длительной экспозиции: камера так долго смотрела на людей, что этот опыт живого соприсутствия не мог не имплантироваться в фотографическое изображение. Речь шла уже не об отпечатке, но об инсталляции. В кино, с одной стороны, произошло грандиозное приближение камеры к человеку, с другой же — актер был навсегда отделен от публики.

2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Он же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012.

Игра близости и дали открыла путь к пониманию кино как интонационной практики и прямого онтологического моделирования. Теперь уже дело было не в том, что киноаппарат запечатлевает реальность, но в том, что он изобретает новые способы ее проживания, что означало бесконечность кинематографического события. Подобно литературному произведению, фильм мог теперь стать открытым текстом, но, в отличие от литературы, кино сумело уклониться от фактичности. Зритель мог многократно пересматривать один и тот же фильм и видеть его каждый раз по-разному.

Наряду с мыслью Бенямина, другие теории (теория фотогении, теория Белы Балаша, теория Зигфрида Кракауэра), а затем и событие прихода звука, свидетельствовали не столько об аналитичности, сколько об «избыточности», «эксцессивности» кинематографической сцены. Стало очевидно, что видимое не равно себе, что оно то и дело оборачивается невидимым, не переставая присутствовать в кадре, что звук существует не в совпадениях, но в разрывах, или же в бесконечных приближениях и удалениях по отношению к изображению, что языковые возможности кино постоянно преодолевают семантические границы. Стало понятно также, что «технология» в кино (камера, пленка, проекция, форматы) является не столько протезом, сколько самим телом кино, его живыми органами и тканями. А это означает, что позиция режиссера отнюдь не позиция наблюдателя и распорядителя, но вовлеченного субъекта, агента, посланника, в авантюрном мероприятии теряющего и обретающего, прибегающего к хитрости, отчуждаемого и преодолевающего свою отчужденность, порождающего миф, в который необходимо поверить не только зрителям, но и участникам проекта, а также ему самому.

О кино часто говорят на языке психоанализа, понимая его как проекцию собственных желаний, как сновидение, галлюцинаторный или регрессивный опыт. Однако, помимо этих очевидных аналогий, стоит указать на сугубо теоретический момент в понимании Фрейдом психической жизни. Для Фрейда сознание и мышление не утратили своей активности по отношению к миру, однако эта активность была существенно модифицирована. Фрейд понимал сознание как «орган чувств для восприятия психических качеств»³. Это означает, что он приписывал сознанию неспособность к ка-

3. Фрейд З. Положения о двух принципах психического события // Он же. Психология бессознательного. М.: АСТ, 2006. С. 17.

тегориальному синтезу или диалектическую активность в отношении внешнего мира, но рецептивность, чувствительность в отношении внутренних процессов. За сто лет до Фрейда Кант назвал это свойство апперцептивностью. Исключительная роль сознания для Фрейда была связана с его функциями, обеспечивающими коммуникацию между Я и внешним миром, между Я и влечениями.

На первый план здесь выходит проблематика восприятия — и в связи с сознанием, и в связи с мышлением. Если сознание ответственно за внутренний опыт, то мышление, служащее принципу реальности, вступает в отношения с внешним миром. И эти отношения суть не что иное, как разнообразные акции восприятия, обеспечиваемые незначительными моторными действиями, такими, например, как при привычке тереть ухо в задумчивости, или ходьба в процессе размышлений, отчего Фрейд и называет мышление «пробным действием». Подчеркнем эту разницу между действием и «пробным действием». «Пробное действие» не претендует на изменение мира, оно лишь тестирует границу, оно представляет собой черновик, — пушкинские рисунки на полях рукописи.

Тут мысль Бенямина, описывающего кино как опыт интимности, переживание реальности, а не ее точную фиксацию, вступает с мыслью Фрейда в крайне любопытную теоретическую связь. И Бенямин, и Фрейд идут по пути изменения масштаба. Бенямин полагает, что с возрастанием скоростей мир как бы «сворачивается» до мгновений и микродвижений, так что остается буквально один шаг до его виртуализации. Точность становится целью и смыслом мететического жеста. Индивидуальность наиболее полно воплощается в почерке. Идея камеры-пера, возможно, была популярна именно в связи с этим. За ней стояло изменение образа автора. Теперь уже не личная воля — гарант авторства, а почерк. В этот момент привычная оппозиция внутреннего и внешнего разрушается, и мы понимаем, что кино не является ни объективным запечатлением подвижного мира, ни проекцией наших фантазий. Мы открываем для себя обширный мир «пробных действий»⁴ / почеркушек — стимуляций, провокаций, аффектаций и самоаффектаций — всех тех псевдодействий, которые, еще не будучи действиями, меняющими структуру мира, тем не менее выявляют его свойства, пробуждая, возбуждая, ускоряя, замедляя, обостряя,

4. Там же. С. 18.

приглушая; то есть мы открываем для себя мир не аналитических, но стилистических различий, а значит — мир чувств, эмоций и переживаний в его первичном онтологическом своеобразии, а не в качестве воображаемого эха реальных вещей, поступков и событий.

Мышление, понятое в таком ключе, явно отклоняется от картезианского курса. В его задачу не входит ни синтез многообразного, ни конституирование, ни рефлексия, ни достижение тождества с бытием. Существовая на границах, оно остается в апперцептивном поле — в поле опережающего восприятия, постоянно забегающего вперед, проверяющего, испытывающего, экспериментирующего, отступающего и вновь совершающего пробное действие. Будем называть такой тип мышления апперцептивным. Если стратегии рефлексивного мышления ориентированы на установление связи всеобщего и единичного, то апперцептивная мысль не интересуется ни презентацией, ни репрезентацией, она безразлична к представлению и его границам. То, на что она нацелена, — это вибрация смысла, логическая определенность тона, здесь важен не ответ на вопрос «что есть», а интерес к способу бытия того или иного сущего. Рефлексия всегда имеет дело с задачей представления целого, его структурой, пределами, местом единичного в этом контексте. Апперцептивное мышление интересуется деталью, разворачивая ее историю и сплетая контекст так, что смысл целого становится очевиден без того, чтобы видеть, что это целое собой представляет.

Концепт апперцептивности, с одной стороны, указывает, конечно же, на Канта. Именно в кантовском трансцендентализме априорность и апперцептивность не только выступали в качестве основания теории познания, но и служили инструментом, который непрерывно оттачивался. Так, наиболее важный для современных читателей кантовский анализ чувственности предполагает виртуозную игру временных модусов восприятия. Воспринимаемое схватывается немного раньше, чем происходящее наступит, оно возникает не из опыта, но возникает с тем, чтобы немедленно в этом опыте подтвердиться. Интуитивная работа с абстрактными сущностями оставляет впечатление чуда, однако на самом деле является вполне прозаическим следствием гилеморфического различия (во временном «прежде» мы располагаем формой созерцания, а его содержание будет найдено в опыте, «сразу после»). С другой стороны, размещение мышления в поле проблематики восприятия характеризу-

ет британскую традицию постклассического психоанализа. Мелани Кляйн, Уилфред Бион, Дональд Винникотт тоже работали в пограничном поле, где различить, является объект внешним или внутренним, крайне трудно. Эти бесконечные усилия превращают восприятие в онтологическое приключение, в котором упакованы акты доверия, нападения, бегства, вторжения, заботы, разрушения и саморазрушения; аффекты страха, отчаяния, нежности, радости, грусти. Приключение, путь, странствие — вот чем оказывается восприятие и потому его результат не может быть описан в бинарной логике (воспринято/не воспринято), оно само и есть результат — перформативный и непредсказуемый, решение, которое нужно найти, требующее спонтанности и творческого движения.

Серьезным ресурсом концепта апперцептивного мышления служит и феноменологическая парадигма. Уже при формировании феноменологического языка Гуссерлем активно использовался термин «переживание сознания». И в дальнейшем, размышляя над проблемой «актов сознания», он постоянно отмечал их специфическую природу, указывал на то обстоятельство, что, по сути, *актами* они не являются, поскольку интенциональная жизнь вводит временное условие в синтез, — задерживая, откладывая, продлевая, одним словом, пассивируя работу сознания. Инициированная Гуссерлем феноменологическая революция ознаменовала принципиальный переход к мышлению как опыту в самых разных областях гуманитарного знания. Этим процессом оказались затронуты история, антропология, социология, психоанализ, теория литературы и теория искусства в целом. Во всех этих областях настойчиво звучало методологическое требование пристального пассивного наблюдения в противовес рационализациям и концептуализациям.

Несмотря на радикальное отличие рефлексивного мышления от апперцептивного мышления-восприятия, разворот в сторону последнего совершается без манифестов и революционных трансформаций. Нельзя сказать, что апперцепция существует как идеал или хотя бы законченный образ, к которому стремятся интеллектуалы и художники. Апперцептивное мышление тесно связано с опытом, а значит, всегда сначала случается и лишь постфактум может быть осознано. Под маской интуиции либо обычного инсайта плетутся тонкие нити апперцепции, повторяя и повторяясь, комбинируя фрагменты события в перемежающихся временных модусах, не спеша выковыывая смысл происходящего.

Где же искать те фильмы, в плоти которых можно было бы различить неприметный сдвиг от рефлексии к восприятию? Опираясь на интуицию Вальтера Беньямина, обратимся к тем авторам, для которых кинематограф является тотально эротическим проектом — не в оргиастическом смысле, а в смысле вовлеченности в материальные обстоятельства кино, визуальным, аудиальным, осязательным и обонятельным пере-живанием, опытом идиосинкразии и сияния одновременно, стремящимся к повторению и его культивирующим. Среди наших современников таким, несомненно, является Джим Джармуш, чей фильм «Предел контроля», на наш взгляд, представляет собой средоточие интересующей нас теоретической интуиции, нашедшей выражение в чистой кинематографической форме.

Начнем с того, что сам режиссер определяет задачу фильма как «более тонкое восприятие реальных вещей в сознании зрителя» и говорит о том, что фильм собирался «из множества мелких деталей»⁵. Что означает в данном случае «более тонкое восприятие»? В статье об этом фильме, опубликованной в журнале *Cineticle*, Полина Тодорова говорит о «событии встречи между предметом и взглядом» как о центральном факте фильма⁶. Она полагает, что взгляд этот «разворачивается в пространстве музея», а музей, в свою очередь, является «метафорой пространства видения и пространства воображения», так что в итоге можно говорить о «вселенском видении», в опыт которого вовлекается герой. Эта интуиция представляется нам достаточно близкой для того, чтобы пойти по пути конкретизации этого события.

Вот эпизод, когда герой, завершивший свои медитативные упражнения, садится на кровать и смотрит на дождь за окном. Герой один в комнате, она наполнена его напряженным одиночеством, камера, расположенная за его спиной, почти физически удерживает его собранную фигуру, перемещение головы, следующей за взглядом. Но вот камера приближается к окну, и мы вдруг видим дом напротив, автостоянку, поток машин на городской улице, маленькие фигурки людей, спешащих под дождем. Подобного эффек-

5. Смит Г. Измененные состояния: интервью с Джимом Джармушем // Сине-матека. 21.08.2009. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141234>.

6. Тодорова П. Предел контроля // *Cineticle*. 2010. № 4. URL: <http://www.cineticle.com/text/230--the-limits-of-control.html>.

та добивался Пруст в знаменитом эпизоде с Берготом, рассматривающим давно знакомую ему картину Вермеера и, неожиданно для себя вдруг различающим и «розовый песок», и «человечков в голубом», и это открывшееся видение знаменует переход за пределы обычно воспринимаемого. Так и мы, в этой едва уловимой монтажной склейке переживаем некое невозможное сочленение «предмета и взгляда», но в качестве предмета здесь выступает мир в его прозаичности и детализированной сложности. Странность здесь в том, каким именно образом взгляд героя взаимодействует с миром. Он его не «озирает» как нечто целое, не «схватывает», пытаясь поймать смысл, не «фиксирует» значимые объекты, не тематизирует и не идентифицирует, взгляд здесь «погружен» в мир, примерно так, как ладонь погружается в воду реки.

Мелькнувшая интуиция тут же поддерживается и расширяется: дождь закончился, герой выходит в город и отправляется в уличное кафе, где произойдет первая встреча. Теперь он сам погружен в этот поток, но мы понимаем — речь о метонимическом расширении, о теле вместо глаза, глазе вместо тела. Как видит глаз, погруженный в мир? Какова оптическая модальность прогулки? Она очевидно связана с присутствием. Представляется, что это и есть та незаметная платформа, где зритель соскальзывает в другой опыт, начиная ощущать себя в городе. Это происходит благодаря острому чувственному переживанию цвета и фактур поверхностей, запахов, граффити на стенах, вывескам, плетеной спинке стула (которую глаз оптически видеть бы не мог), холодящему металлу подлокотников, птицам на крышах, вертолету в небе, людям, сидящим и идущим, официанту, кофейной пене в двух чашках. Глаз не организует эти впечатления. Камера ведет себя непредсказуемо, для нее одинаково важно и то, что близко, и то, что далеко; люди, вещи, машины, животные, ракурс снизу и ракурс сверху — равноисходны. Жанр дает имя этому состоянию — герой ждет, но речь о чистом ожидании, не имеющем предмета, превращающем телесную фактичность в центр тяжести, человека — в глаз, но не оптическую машину, а в живую плоть в серебрящейся огранке костюма. Темная кожа героя автоматически вызывает ассоциацию с белком глаза, и тогда глаз переживается как совершенно особая живая субстанция, влажная, сверкающая, заставляющая думать о другом типе чувственности, до времени замкнутой в дисциплинированной форме.

Джармуш элиминирует любые возможности, которые позволили бы нам связать героя с рефлексивным опытом.

Если бы он размышлял, колебался, обретал или терял уверенность, принимал решение, мы идентифицировались бы с ним и тем самым нашли бы точку отсчета и реконструировали мир. Однако он либо ждет, либо движется; и его движение подобно баллистической ракете, траектория которой точно рассчитана, но вот цель — под вопросом, «подвешена». Такая ателеологическая конструкция, с одной стороны, отвечает формуле искусства и игры по Канту («целесообразность без цели»), а с другой — бесконечно усложняет среду, в которой это движение происходит. Мир разрастается и обнимает героя так, как если бы он входил в чашу, по отношению к которой сама идея карты, проекта, плана представлялась бы абсурдной. Чем сильнее определенность пути, тем глубже незнакомая конкретность контекста.

Здесь имеет смысл сделать внетекстуальное замечание. Испания, в которой разворачиваются события, хорошо знакома современному человеку, города и музеи легко узнаваемы благодаря практикам путешествия. Джармуш как будто ведет своего героя по страницам путеводителя и, конечно, не может этого не сознавать. Как же ему удастся превратить гляцевую поездку в экзистенциальное путешествие? Ответ Джармуша вполне строг: посредством «реконфигурации молекул». Здесь стоит назвать имя актера, поскольку именно он ответственен за этот научный эксперимент. Исаак де Банколе ведет себя подобно бесстрастному исследователю или психоаналитику, тщательно соблюдающему правило нейтральности и заботящемуся о том, чтобы ни одна мимическая гримаса, ни одна интонация, ни один личный жест не повлияли на понимание события. Он озабочен тем, чтобы устранить неустранимое расщепление игры, вымышленного и реального. Его персонаж — его двойник и соперник из той самой реальности воображения, о которой все время идет речь. Играя своего двойника, де Банколе порождает напряжение знакомого/незнакомого, близкого/далекого. Джармуш действует на границе, он превращает знакомый и символизированный мир в нечто иное, в неопределенную конкретность; мы не можем назвать событие, не понимаем, что происходит, но каждый элемент здесь доступен восприятию и даже вызывает к нему. Зритель уже вовлечен в происходящее, остановиться трудно. Каждый следующий шаг становится погружением в неизвестное — люди, голоса, звуки образуют сложную ткань, так что узнавание или понимание здесь в принципе невозможны, но, повторим, и, будучи неузнанным, этот мир открывается восприятию, становится близким.

Вот, например, эпизод, где герой входит в кафе. Оно закрыто, какие-то люди репетируют музыкальный номер, другие смотрят. Герой останавливается на пороге, и немолодая женщина говорит ему, что это закрытая репетиция и ему нельзя здесь оставаться, однако он неподвижен. Женщина обращается вопросительно к одному из мужчин, и тот едва заметно кивает. Одиночку оставляют в покое, он садится за столик и становится свидетелем страстного музыкального номера. Он слушает пронзительный мужской тенор, следит за танцем, а вокруг — жизнь: реплики, жесты, взгляды, прикосновения. Легко можно угадать, что танец этот вплетен в личные отношения, в которые мы даже не пытаемся проникнуть, но сам факт избыточности этой жизненной ткани очевиден; очевидно и то, что мы вдруг оказались внутри, в совершенно незнакомом и странно близком мире.

Во многом за впечатление незнакомого и близкого ответственна камера, которая ведет себя непривычно: она не осматривает мир глазами путешественника, но снова и снова находит его самого, поджидает, следует по пятам, бодрствует вместе с ним, наблюдает за тем, как он медитирует, как его тело размыкает сомкнутое, входит в рядки сущего, как нож в масло. С самим взглядом героя тоже происходят интересные вещи. Он как будто раскачивается, не в состоянии удержать фокус. То, на что он смотрит, вдруг становится пятном, потом объекты и линии возвращаются в свои границы, затем видимое вновь расплывается и собирается снова. Взгляд, как маятник — груз на конце длинной нити, прочерчивает траекторию, отмечая крайние точки видимого. Границы образа определяются амплитудой движения, за центростремительным следует центробежное, ритм повторения стабилизируется, становясь формой фильма. Кинестетическое совершенство героя как будто призвано уменьшить силы трения и выявить природу колебания, а затем усилить и превратить в резонанс. Джармуша давно тревожит эта тема. В «Кофе и сигаретах» и позже в «Любовниках» настойчиво присутствует имя Никола Тесла. Энергия, избирательный отклик, степень отзывчивости колебательной системы — ключевые означающие для Джармуша, которые позволяют вообразить совершенно иную концепцию взгляда и видения, благополучно минующую как тупики картезианства, так и соблазны антикартезианства. От математики и геометрии Джармуш уходит к физике. В интервью Гэвину Смиту режиссер говорит о другом типе связи со зрителем и настаивает на том, что этот

фильм — эксперимент в области восприятия. Он использует термины «трансовое», «галлюциногенное», но, по сути, речь здесь не идет об измененных состояниях сознания. Восприятие следует понимать шире. Первый собеседник в «Пределах контроля» говорит герою следующее: «Музыкальные инструменты, особенно те, что сделаны из дерева: гитары, скрипки, виолончели — мелодично резонируют, даже если на них не играют. Каждая нота, которую на них сыграли, хранится внутри, резонирует в молекулах дерева... Как и все остальное. Это вопрос восприятия, верно?» («Предел контроля», тайм-код — 21:00).

То есть восприятие, которое моделирует Джармуш, отмечено следующими чертами. Во-первых, оно никогда не прекращается (герой, как неоднократно отмечали критики, никогда не спит, его глаза не смыкаются); во-вторых, это колебательная система, где настоящее и прошлое, реальность и воображение взаимно раскачиваются, память действенна и работает, «переплетая вещи друг с другом»⁷; в-третьих, оно погружено в глубину мира, в сам состав вещей, и представляет собой своего рода длящийся *coming out*, выход из себя.

Ну и, конечно, лучшей метафорой восприятия для Джармуша является музыкальный инструмент. Не ухо, но гитара, возможно, даже женское тело, — все то, что желает и звучит. Другими словами, взгляд оборачивается для Джармуша прикосновением, но не к Другому (что повлекло бы за собой привычные теоретические порядки дискурса о зеркалах, дверях, ином и чужом), а к струнам. Трогать струны мира и есть «пробное действие», микрожест, который совершается на границе; он и аутоэротичен, и отзывчив, и отважен, он может остаться в границах собственного, а может, войдя в резонанс, обрушиться аффективной волной, перед которой пространство и время уже не будут иметь никакого значения.

Таким образом, паноптической мысли Джармуш противопоставляет мысль апперцептивную, мысль-восприятие, и тот факт, что он осознает это противопоставление, подтверждается финалом фильма, когда мы становимся свидетелями комически акцентированной сцены встречи Одиночки с персонажем Билла Мюррея, воплощающим реальную власть: управление и контроль. В пародийный бункер, напичканный охраной и экранами слежения, Одиночка прони-

7. В интервью Гэвину Смит Джармуш говорит: «в каком-то смысле я переплетал вещи друг с другом». См. в: Смит Г. Указ. соч.

кает без труда, «с помощью воображения». Ведь стены и автоматы не являются для него препятствием. Впервые за весь фильм он вступает в диалог, но в его речи не столько ответы на вопросы героя Мюррея (что ему нужно? не мечь ли это за что-то?), сколько демонстрация другой логики. Мы не видим здесь экзистенциального конфликта, драматической коллизии. Просто звуконепроницаемый паноптический бункер — это то место, где рефлексивная контролирующая мысль находит свой конец, а мысль апперцептивная может обрести свободу — стать звучащей гитарной струной, голосом, скользким полотном дороги, белизной разделительной полосы в ночи, старым автомобильным приемником, кустами у дороги, на мгновение выхваченными фарами. Освобождение становится определяющей тональностью последних эпизодов. Герой вновь движется, но уже иначе. Теперь это не собранное движение баллистической ракеты, а свобода обретенного тона, который может жить на любой скорости, интонационно варьироваться, взрываться неожиданным форте или становиться почти шепотом.

В финальном эпизоде Джармуш отпускает визуальную шутку, которая, помимо своего изящества, не лишена концептуального интереса. После сеанса созерцания живописного полотна, закрытого покровом, Одиночка покидает Центр искусств королевы Софии. Он переодевается в туалетной кабинке, его костюм «американского гангстера» уступает место легкой спортивной куртке. Выйдя из кабинки, он направляется к выходу. Мы видим его отражение в зеркалах и его самого. Камера совсем рядом, герой поворачивается к ней, и мы видим крупный план лица Одиночки, внимательно всматривающегося — во что? Оказывается, в самого себя, в лицо Исаака де Банколе. Перед нами — отражение в зеркале, обращающее свое требование к реальности, невидимой, но определенно существующей. Более того, именно здесь, в невидимой и случайной реальности, непостижимой, но близкой и знакомой, мы и должны расположить самих себя. Вольно или невольно, но эта вариация на тему «Менин» Веласкеса вновь возвращает нас к проблеме взгляда, к неразрешимому конфликту видящего и видимого, с которым Джармуш, впрочем, поступает легко. Его тезис таков: паноптический взгляд не проблема, он лишь замыкает сам себя в своей башне; апория видящего и видимого, реального и воображаемого не проблема тоже, поскольку эти оппозиции не оппозиции вовсе, это элементы колебательной системы, они образуют резонансную волну. Да и сама ис-

ключительность субъекта тоже комической природы: переодевшись, Одиночка перестает быть героем, он выбрасывает в ближайшую урну аксессуары исключительности и растворяется в толпе.

Так Джим Джармуш моделирует свой кинематографический перформанс-эксперимент, где жанровые, визуальные, аудиальные и пластические решения образуют единое целое. При этом фильм не стремится к законченности произведения искусства. Он разворачивается как движение апперцептивной мысли, осознающей свою ограниченность, готовую терпеть неопределенность и встречаться с непредсказуемым.

Библиография

- Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Он же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 190–234.
- Платон. Софист // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 275–345.
- Фрейд З. Положения о двух принципах психического события // Он же. Психология бессознательного. М.: АСТ, 2006. С. 11–23.
- Смит Г. Измененные состояния: интервью с Джимом Джармушем // Синематека. 21.08.2009. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141234>.
- Тодорова П. Предел контроля // Cineticle. 2010. № 4. URL: <http://www.cineticle.com/text/230--the-limits-of-control.html>.

Cinematic Thought: From Controlling Reflection to Attention/ Perception

Nina Savchenkova. Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University (SPbU), Russia, n.savchenkova@spbu.ru.

The emergence of cinema often seems to be a natural outcome of evolving practices of representation that combine thought and vision in a panoptic grasping of the whole. Within this perspective, cinema becomes one of the tools of a modern control society, which assumes responsibility for individualization. At the same time in phenomenology, psychoanalysis and cinema theory, one can find tendencies that make it possible to break the union of controlling thought and gaze. Phenomenology shifts its focus from active synthesis to passivated modalities in understanding thinking. Psychoanalysis interprets thought as “trial action,” closely linked with the senses and perception. Meanwhile, cinema theory uncovers the dimension of intimacy and closeness. This article aims to trace how modern cinema, represented by its most prominent authors, resists the controlling strategies of gaze. The films of Jim Jarmusch can be seen as a precedent for the active rethinking of the panoptic model of post-capitalist society. In the film-performance “The Limit of Control” he consistently discredits the reflexive foundations of vision, countering thought-representation with the concept of apperceptive thought, which he sees as “a more subtle perception of reality.” The apperceptive thought, grounded in attention and perception, habituates the space of intimacy. The subject of a new type of thought is the protagonist whose plastic gesture and type of movement in the filmic space can be described by terms

such as “vibration,” “resonance” and “affective wave.” Jarmusch offers a unique way to experience the world characterized by deep immersion, resonant “selective response,” and the potential for lasting indefinitely.

Keywords: *panoptic vision; controlling reflection; apperceptive thought; attention; perception.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-36-53

References

- Benjamin W. Proizvedenie iskusstva v ehpokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. *Uchenie o podobii. Mediaehsteticheskie proizvedeniya* [Doctrine of the Similar. Mediaaesthetic Works], Moscow, RGGU, 2012, pp. 190–234.
- Freud S. Polozheniya o dvukh printsipakh psikhicheskogo sobytiya [Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens]. *Psikhologiya bes-soznatel'nogo* [The Psychology of the Unconscious], Moscow, AST, 2006, pp. 11–23.
- Plato. Sofist [The Sophist]. *Sobr. soch.: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols], vol. 2, Moscow, Mysl', 1993, pp. 275–345.
- Smith G. Izmenennye sostoyaniya: interv'yu s Dzhimom Dzhamushem [Altered States: Jim Jarmusch Interviewed]. *Cinemateque*, August 21, 2009. URL: <http://www.cinemateque.ru/post/141234>.
- Todorova P. Predel kontrolya [The Limits of Control]. *Cineticle*, 2010, no. 4. URL: <http://www.cineticle.com/text/230-the-limits-of-control.html>.