

Всматривание как (дис)функциональная оптика: что дает «ПЛОХАЯ» ВИДИМОСТЬ?

Мария Грибова

Мария Грибова. Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Россия, marvlagri@gmail.com.

Видимость, представленность взгляду является своеобразной презумпцией медиума кино. Режиссерские стратегии ее оспаривания работают как с приматом наглядности, которому способна противостоять, например, сила слова; так и с приматом оптической «гладкости», против какового выступает актуализирующая гаптическое восприятие «шероховатость». Однако и в том и в другом случае смотрящий продолжает видеть достаточно отчетливо — будь то монохромный цвет, черный экран или «палимпсестные» текстуры. Рутинная же зрительская практика — в силу тех или иных технических причин (обилие света в окружающем пространстве, копии в низком разрешении, маленькая диагональ дисплея) — способна нарушить или даже разрушить порядок отчетливого видения. Невозможность увидеть, охватывая скользящим взглядом разворачивающееся на экране, вынуждает всматриваться, тем самым модифицируя опыт просмотра. И хотя подобным «плохо видимым» фильмом по причине обозначенных выше условий может стать, пожалуй, любой фильм, в данной статье предполагается сосредоточиться исключительно на интенциональных режиссерских экспериментах. В частности, на экспериментах с намеренным затемнением изображения, минимизацией света в кадре. Такие эксперименты погружают смотрящего в «сумеречную» зону дестабилизированного видения, которое пробуждает не просто телесное восприятие кино, но интероцептивное ощущение собственного зрительского тела.

Ключевые слова: *всматривание; восприятие; слабость зрения; черный экран; кино-ноктюрн.*

«КИНО СМОТРЯТ» — рутинное замечание, которое определяет приоритетный способ взаимодействия с этим медиа: вопреки признаваемой синтетической природе, фильм воспринимается, в первую очередь, на зрительном уровне. Эта своеобразная сенсорная монополия неоднократно становилась предметом критики и провоцировала теоретиков на попытки иного картирования киноопыта, в результате чего работа фильма начинала анализироваться в его связи, например, с аудиальной или тактильной перцепцией. Однако видимое — даже в жесте его негации или преодоления — сохраняет собственную силу и влияние. Более того, примат механической наглядности диктует условия не только зримости, но и определенной «гладкости», упрощающей визуальное схватывание: становление кино во многом обусловлено «историей аудиовизуальных технических разработок», до сих пор предполагающей эволюционный характер и опирающейся на логику, которая «сплавляет вместе понятие прогресса и большую четкость аудиовизуального поля»¹.

Стабильность данных условий, со своей стороны, ставит практиков кино перед выбором — принять эту дистанцированную стратегию ясного видения или подвергнуть ее сомнению. Магистральное решение кажется очевидным, и все-таки некоторые режиссеры отвечают на второй вызов, экспериментируя с техническими данными, зрительским восприятием и онтологическими основаниями медиа. Благодаря таким ответам возникают фильмы, нарушающие цельность и различимость образа, — здесь можно вспомнить как режиссеров, которые работали с аналоговыми носителями (от Стэна Брэкеджа до Моны Хатум), так и тех, кто исследует дигитальные практики, вроде Жака Перконта². Появляются работы, уклоняющиеся от изобразительности, наподобие монохромных опытов Нам Джун Пайка, Тони

1. *Beugnet M. Introduction // Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty / M. Beugnet et al. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 5.*

2. Можно составить целый список кино- и видеонисследований режиссеров и художников, обращающихся к подобным стратегиям нарушения репрезентативной нормативности. Однако в рамках текста приходится ограничиться всего несколькими. В данном случае см., например: «Прелюдия: Собака Звезда Человек» («Prelude: Dog Star Man», 1962, реж. Стэн Брэкедж); «Меры расстояния» («Measures of Distance», 1988, Мона Хатум); «Перед низвержением горы Монблан» («Avant l'effondrement du Mont Blanc», 2020, Жак Перконт).

Конрада или Дерека Джармена³. Наконец, создаются ленты, и вовсе отказывающиеся от видимого, как это происходит у Ги Дебора или Маргерит Дюрас⁴.

Беглый перечень имен и стратегий не дает полноценного представления о работе сопротивления той визуальной, оформленной и без особого труда распознаваемой данности, в которой находит себя кинематографический образ. Однако он позволяет понять, что в субверсивном процессе зачастую остается незатронутой отчетливость зрительского видения: хотя черный экран Дюрас, синее полотно Джармена или «палимпсесты» Хатум ведут за пределы наглядного — к голосу, письму, прикосновению, — сами по себе они остаются легко различимыми, (вы)данными осваивающему их взгляду⁵. И пусть этот взгляд затем увязает в сетке нанесенного поверх изображения текста, отражается гладкой поверхностью синевы, вызывающей резь в глазах, или, наоборот, погружается в глубину черноты, первое столкновение с видимым на экране его не смущает, не заставляет судорожно искать иную, подходящую оптику.

Смущение же, которое способно подорвать силу наглядного, — того видимого, что реализует собственную власть посредством подыгрывания зрительскому схватыванию, — скорее всего, уже знакомо взгляду. Как ни странно, оно не нуждается в режиссерских изобретениях и зачастую возникает благодаря спонтанности повседневности. Так, отчетливое видение легко нарушается техническими сбойками в вариативности их проявлений: не только избыток

3. См., например: «Дзен для пленки» («Zen for film», 1962, реж. Нам Джун Пайк); «Желтые фильмы» («Yellow Movies», 1970-е, Тони Конрад); «Синий» («Blue», 1993, Дерек Джармен). Хотя «Желтые фильмы» представляют собой серию устанавливаемых листов фотобумаги, покрытых эмульсией и обрамленных нарисованными рамками, соотношения сторон которых пропорциональны сторонам классического киноэкрана, и потому в буквальном смысле не являются фильмами, включить их в данный список представляется допустимым, учитывая экспериментальный характер работ Конрада вообще и интенцию этого проекта запечатлеть образование фотографического следа в частности.

4. См., например: «Вопли в пользу де Сада» («Hurlements en faveur de Sade», 1952, реж. Ги Дебор); «Человек с Атлантики» («L'homme atlantique», 1981, Маргерит Дюрас).

5. Кажется, случай Хатум и других режиссеров, экспериментирующих с цельностью и «чистотой» пленки, должен не соответствовать данному заявлению. Однако важно учитывать, что речь идет именно о «палимпсестах»: пока визуальные формы, скрывающиеся, как у Хатум, под убористой вязью, остаются сложно распознаваемыми, возникающий результат такого наложения становится резко зримым.

света в просмотром пространстве, но ситуативные блики мешают рассмотреть изображенное на экране; малость его собственной диагонали провоцирует уменьшение деталей, превращая их в неразличимые элементы; низкая четкость копии преобразует фильм в хаос пикселей, не становящихся, однако, самостоятельным объектом интереса смотрящего (как это происходит, например, в глитч-экспериментах). Подобные ситуации препятствуют устремляющемуся к экрану взгляду, сбивают его охватывающее и усваивающее движение. Не позволяя *увидеть*, что именно демонстрируется, сбой побуждает зрителя *всматриваться* в показываемое, в результате чего, помимо видимого, трансформируется и опыт взаимодействия с ним.

Хотя никем не инициируемое стечение обстоятельств представляется преимущественной практикой субверсии доминантного способа просмотра кино, существуют режиссеры, которые намеренно отказываются от отчетливости того, что дано восприятию. Это намерение способно принимать разные формы реализации — будь то тотализация эффекта размытия, какую демонстрируют, например, «Сомнилоги» («*Somniloquies*», 2017) Люсьена Кастен-Тейлора и Верены Паравель, или фрагментация трудно идентифицируемых объектов, которую предлагает «Чувственный сон» («*Voluptuous Sleep*», 2011) Бетси Бромберг, — однако наиболее эффективной кажется стратегия удаления света и погружения видимого во тьму, ставящая под сомнение саму способность смотреть. К экспериментаторам, предпочитающим последний метод, стоит отнести, в первую очередь, Фила Соломона и Скотта Барли — преданных «никтофилов»⁶, чьи бессюжетные работы складываются в серии «кино-ноктюрнов»⁷.

Одновременно существующие и растворяющиеся в кинематографической ночи, фильмы этих режиссеров оказываются «плохо видимыми» и потому не поддающимися

6. В частности, так себя называет Барли. См., например: Baldassari L. Interview: Scott Barley On His Shadows//Lo Specchio Scurо. 04.06.2015. URL: <https://specchioscuro.it/interview-scott-barley-on-his-shadows>.

7. «Кино-ноктюрн» — «жанр», теоретизируемый Скоттом Макдональдом и связываемый им с соответствующими традициями в музыке и живописи. В качестве примеров Макдональд приводит, помимо фильмов Соломона, работы Питера Хаттона, Лауры Ваддингтон, Чик Страндт, Ребекки Мейерс и уже упомянутой Бромберг. Подробнее о «жанре» см.: MacDonald S. Gardens of the Moon: The Modern Cine-Nocturne//Technology and the Garden/K.I. Helphand, M.G. Lee (eds). Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2014. P. 201–229; Idem. Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema. Oxford: Oxford University Press, 2015.

различающему взору. Они не лишены освещенных участков, но их число минимизировано, благодаря чему создается смутное пространство видения, побуждающее зрителя напряженно вглядываться в сгущающуюся на экране темноту, сквозь которую объекты могут лишь едва проступить. Слабое мерцание, которое выводит предметы из толщи мрака, препятствует привычным отношениям с черным экраном, «универсальность и аффективная сила» которого обязана способности «охватывать как поверхность, так и пространство»⁸: оно мешает беспечному скольжению взгляда и в то же время воспрещает проникновение в глубину, из-за чего смотрящему остается только озадаченно сосредоточиваться в попытке рассмотреть содержимое.

Будто бы ставя своей целью вернуть значение *obscuritas* в кинематографическую *camera obscura*, работы Барли и Соломона оспаривают опирающуюся на фотографический исток идею, согласно которой свет является одной из ключевых эссенциальных моделей кино. Начавшая утверждаться еще в 1920-е, когда Абель Ганс синонимизировал кино с «музыкой света»⁹, Луи Деллюк писал об «алгебре света»¹⁰, а Риччотто Канудо и вовсе призывал освободить «интенсивность» света от рабства «репрезентации человеческих фигур»¹¹, эта идея сохранила свою силу и впоследствии. Так, во второй половине века она равно привлекала внимание представителей визионерского авангарда и структурного кино: при всех различиях в подходах Стэна Брекеджа и Пете́ра Кубелки невозможно не отметить определенное сходство их представлений кино в качестве «ритмизованного света»¹² и «учащенной проекции световых импульсов»¹³. И даже констатируемая тенденция затемнения (в том числе ориентированных на массовую аудиторию) фильмов XXI века обратным образом свидетельствует о примате преж-

8. Misk R. The Black Screen//Indefinite Visions. P. 38.

9. Ганс А. Время изображения пришло!//Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911-1933/Сост., пер. с фр. М.Б. Ямпольского, под общ. ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 78.

10. Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые вехи, 1924. С. 40.

11. Canudo R. Reflections on the Seventh Art//French Film Theory and Criticism: A History: Anthology. 1907-1939. Vol. 1: 1907-1929/R. Abel (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1988. P. 297.

12. Suranjan G. All That is Light: Stan Brakhage on Film//British Film Institute. 12.01.2023. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/all-that-light-stand-brakhage-film>.

13. Кубелка П., Мекас Й. Люди пока что — дети//Сеанс. 28.09.2018. URL: <https://seance.ru/articles/mekas-kubelka-talk>.

ней логики: «Кажется, в современном голливудском кино и в целом в глобальной нуарификации кино, восходящая темнота — это темнота, подчиненная свету в целях управления вниманием с намерением увековечения капитала»¹⁴.

Подобная вера в свет должна была бы спровоцировать интерес к противоположному положению тьмы, однако эстетические и онтологические перспективы последней редко становились прицельным объектом теоретических исследований. Если на затемнение видимого и обращали внимание, то им чаще всего становилась тень — бесспорно, обладающая метафорическим потенциалом для противопоставления сиянию и все-таки несамостоятельная, побочно продуцируемая работой собственного оппонента. Своеобразное пренебрежение к темноте допустимо объяснить тем, что она — в своей автономии абсолютного черного — невозможна в экранных медиа, «которые либо отражают, либо излучают свет как базис их работы», по причине чего «черный обладает специфическим качеством быть только виртуальным»¹⁵. Вместе с тем стоило бы предположить, что нежелание теоретиков обращаться к демонстрируемому в кино мраку в его коррелирующей связи с окружающей чернотой экзегетического пространства просмотра есть результат силой влияния: «Красный — это цвет. Темнота — это состояние»¹⁶, «Черный — не совсем объект, но он представляет собой предел опыта»¹⁷. Наконец, можно было бы сказать, что тьма в ее кантовском статусе *nihil privativum*, отсутствия света¹⁸, является столь же вторичной, как и тень, — не обладая притом приоритетом синхронности, позволяющим выступать в антиномическом сопротивлении, — а потому не требует обособленного рассмотрения.

14. Brown W. Tachyons, Tactility, Drawing and Withdrawing: Cinema at the Speed of Darkness//Panoptikum. 2021. Vol. 26. P. 35.

15. Cubitt S. The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies From Prints to Pixels. Cambridge, MA; L.: MIT Press, 2014. P. 21.

16. Elcott N.M. Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media. Chicago: University of Chicago Press, 2019. P. 3.

17. Cubitt S. Op. cit. P. 42.

18. Стоит отметить, что в «Критике чистого разума» примером *nihil privativum* выступает тень. Однако трудно допустить, чтобы под тенью здесь подразумевалось привычное оптическое явление, представляющее собой лишь отдельный, менее освещенный участок пространства. «Понятие об отсутствии предмета» требует, чтобы тенью обозначалась тотальная редукция света, которая предполагает наступление темноты. И действительно, несколькими строками ниже тень получает название тьмы. См.: Кант И. Критика чистого разума//Соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Мысль, 1964. С. 334.

Несмотря на наличие собственной аргументации у каждого из перечисленных положений, сложно принять их в качестве реальных факторов отсутствия теоретического увлечения. Причина этого — обратная сторона самих же утверждений. Так, невозможность (ре)презентации темноты в кино является лишь частным случаем недостижимости ее в действительности:

Технически черный цвет — то, что мы бы увидели, не излучайся свет и не отражайся, условие, которое почти невозможно достичь. Даже самый темный углерод выдает немного отражающего сияния, пока его температура не снизится до абсолютного нуля, состояния, которое не может вынести ни один человеческий наблюдатель¹⁹.

Со своей стороны, предельность опыта провоцирует на его нюансировку, стремление к разработке в согласии со специфичностью. Наконец, привативный характер темноты, вопреки его этимологической «отрицательности», подразумевает двойственную природу «ничто», способного превратиться в «нечто»: с одной стороны, кантовская тень есть, по-прежнему, отсутствие света, ничто, способное быть увиденным только до или после него; с другой — она и есть само оставшееся, неявленное и неизвестное до погашения, то, что в своей изначальной скрытости предполагало возможность увидеть свет.

Похоже, в отличие от теоретиков, практики кино учитывают эти оборотные стороны темноты и черноты, используя их для фильмов, нарушающих приоритет ясного, ведающего видения посредством создания таких условий, которые парадоксальным образом провоцируют взгляд интенсифицировать силу сосредоточения. Однако достичь такого сосредоточения взгляд не может: Барли и Соломон, будто бы работая с *nihil privativum* темноты, уже воплощающимся в «нечто», которое дает основание свету, позволяют проявиться видимым сквозь мрак объектам, но не допускают их выхода в сияние иллюзорного узнавания. Напрягающийся взор зрителя влечется к мерцающим предметам, но никогда их не достигает, потому что тьма заволакивает их обратно — обнимающая чернота не работает по принципу каше, она не служит ни зрителю, ни режиссеру, как де-

19. Cubitt S. Op. cit. P. 21.

дает массовая техника «нуаризации», «используемой, чтобы сузить внимание, усилить контроль, минимизировать мышление»²⁰.

Хотя подобные работы опираются на намеренное затемнение, сгущение мрака, они не прибегают к знакомым манипулятивным приемам хорроров, обещающим настороженное зрительское ожидание. Сюжет последних обеспечивает значимость скрытого в темноте, при этом он сам же разоблачает сокрытость — даже если таящееся «зло» не предъявляет себя, демонстрируя в свете конкретные предикативные черты, оно всегда представлено в очевидности пусть абстрактной, но субъектности: я как зритель не знаю, каков таящийся «монстр», но я знаю, что в темноте таится несомненно «монстр». Данная очевидность определяет характер заинтересованности смотрящего — одновременно интенсивной и нестабильной в силу предсказуемости того, что еще должно быть выявлено. «Кино-ноктюрны» же Барли, Соломона и других режиссеров, наоборот, отрицают важность потаенного: утопающее в темноте тонет само по себе, без стремления утаить(ся). Эта ничем не мотивированная и ни к чему не взывающая неважность, за которой не следует никакого представления о перспективах разоблачения, — тьма с равной возможностью охватывает абрис лошади, фигуру человека или контуры корней (как это происходит, например, в фильме «Сон объел ее дом» («Sleep Has Her House», 2017) Барли) и так провоцирует смотрящего попытаться узнать, что же именно он не различает и «плохо» видит.

Вместе с тем «никтофилы» не реализуют и стратегию Филиппа Гранрийе — создателя мрачных, опасных пространств, в которых у зрителя не остается возможности сохранить дистанцию. Фильмы последнего режиссера — с их говорящими названиями: «Угрюмый» («Sombre», 1998), «Несмотря на ночь» («Malgré la nuit», 2015), «Беспокойство» («Unrest», 2017) — запирают смотрящего в клаустрофобных зонах, где нет горизонтов, какие позволили бы установить координаты для стабилизирующего ситуацию взгляда. Теряющийся в темноте неопределенного места, взор уступает сенсорную власть телу, которое на тактильном уровне начинает ощущать присутствие там же заточенного жуткого и непредсказуемого кинематографического Другого. Это угрожающее нахождение рядом в определенный момент становится очевидным и восстанавливаемому взгляду,

20. Brown W. Op. cit. P. 27.

когда Гранрийе начинает подсвечивать анатомированное тело Другого; однако еще до того оно ясно определяется через звук — дыхания, сопения, шорохов, — уверенно сообщающий, что рядом есть кто-то и этот кто-то непозволительно близок. В свою очередь, Соломон и Барли не заигрывают с преодолением дистанции и не создают условий для замены видения другим способом восприятия — так, в фильмах Соломона «Ноктюрн» («Nocturne», 1980) и «Псалм I: Запоздалость часа» («Psalm I: The Lateness of the Hour», 1999) звук вовсе отсутствует, а в работах Барли, если он и не минимизирован, как в «Окраинах» («Hinterlands», 2016), то чаще всего собирается из шумов дикой природы — ветра, падающей воды, грома, треска ветвей — и электронной музыки, что размыкает пространство и создает пусть невидимый, но объем. Это приводит к тому, что у Барли даже «Чрево» («Womb», 2016) — фильм, сосредоточенный на фрагментированном, кажущемся безжизненным теле и потому ассоциирующийся, например, с «Белой эпилепсией» («White Epilepsy», 2012) Гранрийе, — не провоцирует тактильный отклик у зрителя, беззвучно модифицируя сложно различимое туловище в столь же трудно схватываемые складки и напластования голого «ландшафта».

Неуловимая прорисовка и обратное рассеивание объектов в «кино-ноктюрнах», таким образом, определяет специфику зрительской встречи с фильмами. В предлагаемой здесь ситуации «плохой» видимости — которая, что важно, становится довлеющей самой по себе, — смотрящий не может ориентироваться на сюжет, актуализировать рефлексию последовательно развивающейся истории; но равно он не способен и поддаться аффективному проживанию воздействия визуальных и аудиальных сил кино. На смену отчетливому, дифференцирующему видению приходит напрасное, но от того не менее сосредоточенное всматривание, напряжение которого мешает погрузиться в предлагаемое лентой пространство, зато становится приоритетным и самостоятельным ощущением.

Это ощущение — реакция на не стабилизирующиеся или и вовсе не достигающие конкретики различимости изображения, которые сменяют друг друга в режиме появления и исчезновения во тьме. Их осциллирующее движение напоминает о «кажимостях», феноменальное «парение» которых призывал не останавливать интенциональным схватыванием Марк Ришир. Доступ к такому «архаическому» уровню феноменальности, по его мнению, предоставля-

ется гиперболическим *έλοχί*, способным приостановить не только влияние естественной установки, но и «заставь врасплох в том числе и сами явления и являющееся (то есть сами интенциональные структуры)»²¹. В результате обращения к нему и возникает иная оптика, открывающая многообразие и непредсказуемость феноменального мира: «вместо того чтобы сразу же распознать в проплывающем облаке привидевшуюся нам фигуру дракона, нужно позволить облаку парить как ничему кроме облака, вместе с мерцанием в нем других форм и других композиций»²².

«Кажимости» мимолетны, изменчивы, и к подобной темпоральной характеристике вызывают временно просвечивающие сквозь темноту силуэты, а вслед за ними — и ощущение всматривания: пусть само оно достаточно легко и отчетливо распознается, оно не обладает долгосрочностью испытывания — напрягающийся взгляд способен привыкать и к расстилающейся перед ним черноте, и к самому напряжению. Однако этого недолгого времени (которое, разумеется, невозможно исчислить универсально и количественно) достаточно для переориентации зрительского внимания с «плохо видимого» фильма на собственную телесность, которая вдруг становится заметной через давление в глазном яблоке, натяжение век. И хотя уже обнаруживающаяся ответственность мешала ассоциации всматривания с предстоянием перед мерцанием неопределенных и не адресующих ни к чему иному, кроме себя, «кажимостей», именно данная переориентация-на-себя как перцепирующего характеризует радикальное отличие двух способов взаимодействия с живой феноменальностью.

Здесь выдает себя череда парадоксов: на те секунды, что зритель «отворачивается» от экрана, — который благодаря скудной зримости представляемого заставляет этого смотрящего на себя пристально смотреть, — он погружается в собственное тело, к чему фильм, на экране так или иначе разворачивающийся, не вызывает. То внутреннее чувство усиления сосредоточения взгляда, связанное с физическим ощущением напряжения глаз, провоцирует интенсификацию интероцептивного возбуждения зрительского тела, которое оказывается не идентично телесному восприятию

21. Ришир М. *Ελοχί*, мерцание и редукция в феноменологии // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 215.

22. Там же. С. 223.

кино (как происходит, например, при столкновении с работами Гранрийе). В процессе переориентации, происходящей на фоне запускаемой фильмом блокировки охватывающего взора, не тело становится видящим, но взгляд — отелесненным. Так подрывается не только универсализированная теорией (или лучше, теориями — психоаналитической, «базового кинематографического аппарата») «привычная» практика просмотра «конвенциональных» фильмов, которые пассивируют зрителя, вводя его в предустановленный скопический режим; но и дестабилизируется кинофеноменологическая перспектива отношений между смотрящим и тем, (на) что он смотрит, — отношений, основанных на аналогии, обратимости и обоюдности, обрисовывающих intersubjective поле взаимодействия.

Ситуация же всматривания задает иной порядок: взгляд зрителя направляется, пытается интенсифицироваться, но не реализует намерения, потому что видимое, которое должно показываться фильмом, уходит вглубь почти неразличимого. Взор упирается в экран, — в эту поверхность не случающегося примыкания — в результате чего возникает разрыв, не позволяющий первому уверенно скользить или проникать и побуждающий его обращаться к собственным телесным предпосылкам. Так, кино — что важно, тщетно — активизирует зрителя, чтобы через упомянутый разрыв невозможности схватывания учредить дистанцию и предотвратить установление фиктивной идентификации или поиск метафорической идентичности опытной сборки.

Одновременно «отторгающееся» от просмотра и «пробуждающееся» благодаря всматриванию, тело зрителя становится привилегированной точкой в неидентифицируемом из-за помех видения пространстве. В таком статусе оно превращается в своеобразный «нулевой километр», какой не маркирует проведение границы между мной и фильмом, но иначе картирует наши отношения. В подобных отношениях кино перестает равно мыслиться как ограниченный мир, сдерживаемый «рамкой», и как окружающая зрителя среда, видимая в «окно», но благодаря провоцируемому извне interoceptive опыту²³ смотрящего превращается

23. В данном случае предпочтительно говорить именно об interoception, поскольку описываемые ощущения отчетливы и пространственно локализуемы, что позволяет выделять их из поля «висцерального», зачастую характеризующегося через представления о единстве и/или смутности, доступ

в сферу — автономную, дистанцированную и вместе с тем разомкнутую навстречу смотрящему — не имеющему права в ней расположиться, но способному разместиться у входа, чтобы вдруг испытать самого себя.

В результате эта (дис)функциональная процедура не разрушает описанную выше сенсорную монополию смотрящего, не изменяет ключевой канал восприятия — ибо глаза, а вслед за ними и взгляд, адаптируются к просмотрным условиям и оптике всматривания, — но она открывает зрителя самому же себе в качестве проживающего в теле, предстоящим перед обособленно существующим кино, которое не обязано это тело удовлетворять или вовлекать в проживание, у которого нет нужды идентифицироваться с человеческой телесной схемой и о котором в итоге можно ничего не узнавать.

Библиография

- Ганс А. Время изображения пришло!//Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911–1933/Сост., пер. с фр. М.Б. Ямпольского, под общ. ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 78–87.
- Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые веки, 1924.
- Кант И. Критика чистого разума//Соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Мысль, 1964.
- Кубелка П., Мекас Й. Люди пока что — дети//Сеанс. 28.09.2018. URL: <https://seance.ru/articles/mekas-kubelka-talk>.
- Ришир М. Елох¹, мерцание и редукция в феноменологии// (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами/Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 209–226.
- Baldassari L. Interview: Scott Barley On His Shadows//Lo Specchio Scuro. 04.06.2015. URL: <https://specchioscuro.it/interview-scott-barley-on-his-shadows>.
- Barker J.M. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Beugnet M. Introduction//Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty/М. Beugnet et al. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press. P. 1–13.
- Brown W. Tachyons, Tactility, Drawing and Withdrawing: Cinema at the Speed of Darkness//Panoptikum. 2021. Vol. 26. P. 19–38.
- Canudo R. Reflections on the Seventh Art//French Film Theory and Criticism: A History: Anthology. 1907–1939. Vol. 1: 1907–1929/R. Abel (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1988. P. 291–303.
- Cubitt S. The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies From Prints to Pixels. Cambridge, MA; L.: MIT Press, 2014.
- Elcott N.M. Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

к чему, например, Дженифер Баркер ищет через темпоральную составляющую. См. подробнее: *Barker J.M. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkeley: University of California Press, 2009.*

- MacDonald S. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- MacDonald S. *Gardens of the Moon: The Modern Cine-Nocturne*//Technology and the Garden/K.I. Helphand, M.G. Lee (eds). Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2014. P. 201-229.
- Misek R. *The Black Screen*//*Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*/M. Beugnet et al. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press. P. 38-52.
- Suranjan G. *All That is Light: Stan Brakhage on Film*//British Film Institute. 12.01.2023. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/all-that-light-stan-brakhage-film>.

Peering-into as (Dys)Functional Optics: What Gives “Poor” Visibility?

Maria Gribova. Saint Petersburg State University (SPbU), Russia, marvlagri@gmail.com.

Visibility, as a cornerstone of the cinematic medium, often goes unquestioned. Directors employ strategies to resist the primacy of visibility and the dominance of optical “smoothness,” often introducing “roughness” that actualizes haptic perception. Nevertheless, in both scenarios, viewers typically maintain a relatively clear vision, whether confronted with monochrome color, a black screen, or “palimpsest” textures. Conversely, routine viewing experiences, driven by various technical factors—such as an excess of ambient light, low-resolution copies, or a small display diagonal—can disrupt or even obliterate the coherence of clear vision. The inability to casually see what unfolds on the screen necessitates a more focused gaze, thereby altering the viewing experience. Although any film can fall into the category of “poorly visible”, this article exclusively delves into intentional cinematic experiments. In particular, it considers films with dimming of images, minimizing the light in frames. These experiments immerse viewers in a “twilight” realm of destabilized vision, evoking not only a bodily engagement with cinema but also an interoceptive awareness of the viewer’s own body.

Keywords: *peering-into; perception; vision impairment; black screen; cine-nocturne.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-119-133

References

- Baldassari L. Interview: Scott Barley On His Shadows. *Lo Specchio Scuro*, June 4, 2015. URL: <https://specchioscuro.it/interview-scott-barley-on-his-shadows>.
- Barker J.M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Beugnet M. Introduction. *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* (eds M. Beugnet et al.), Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 1-13.
- Brown W. Tachyons, Tactility, Drawing and Withdrawing: Cinema at the Speed of Darkness. *Panoptikum*, 2021, vol. 26, pp. 19-38.
- Canudo R. Reflections on the Seventh Art. *French Film Theory and Criticism: A History: Anthology. 1907-1939*, vol. 1: 1907-1929 (ed. R. Abel), Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 291-303.
- Cubitt S. *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies From Prints to Pixels*, Cambridge, MA, London, MIT Press, 2014.
- Dellyuk L. *Fotogeniya kino* [Photogeny of Cinema], Moscow, Novye vekhi, 1924.

- Elcott N.M. *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
- Gans A. *Vremya izobrazheniya prishlo! Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoe kino: 1911–1933* (comp. and tr. M.B. Yampol'skii, ed. S.I. Yutkevich), Moscow, Iskusstvo, 1988, pp. 78–87.
- Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Kritik der reinen Vernunft]. *Sochineniya: V 6 t.* [Works: In 6 vols], vol. 3, Moscow, Mysl', 1964.
- Kubelka P., Mekas J. *Lyudi poka chto — deti* [Humans are Still Children]. *Seans* [Seance], September 28, 2018. URL: <https://seance.ru/articles/mekas-kubelka-talk>.
- MacDonald S. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- MacDonald S. *Gardens of the Moon: The Modern Cine-Nocturne. Technology and the Garden* (eds K.I. Helphand, M.G. Lee), Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2014, pp. 201–229.
- Misek R. *The Black Screen. Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* (eds M. Beugnet et al.), Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 38–52.
- Rishir M. *Εποχή, mertsanie i reduktsiya v fenomenologii* [Εποχή, Flicker, and Reduction in Phenomenology]. *(Post)fenomenologiya: novaya fenomenologiya vo Frantsii i za ee predelami* [(Post)Phenomenology: New Phenomenology in France and Beyond] (comp. S.A. Sholokhova, A.V. Yampol'skaya), Moscow, Akademicheskii proekt, 2014, pp. 209–226.
- Suranjan G. *All That is Light: Stan Brakhage on Film. British Film Institute*, January 12, 2023. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/all-that-light-stan-brakhage-film>.