

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

«ОПЫТ КИНОГЛАЗА»

ДАРИНЫ
ПОЛИКАРПОВОЙ.
КОНТАКТЫ
ТРЕТЬЕЙ СТЕПЕНИ

М. А. СЕЛЕЗНЁВ

Школа дизайна НИУ ВШЭ, 115054,
Россия, Москва, ул. Малая
Пионерская, д.12
m.seleznirov11@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-230-235

Поликарпова, Дарина. Опыт киноглаза. Исследование
кинematографической автономии М.: НЛО, 2025. 224 с.



«Опыт киноглаза» Дарины Поликарповой — пример работы, если не уникальной в контексте российского киноведения, то во всяком случае редкой. Нечасто удается встретить книгу, написанную русскоязычным автором, которая не просто предлагает читателю разбор конкретной темы или обзор существующих подходов и концепций, а формулирует оригинальную теорию кино. Теорию, по меньшей мере выдвигающую один в меру провокационный тезис, связанный с попыткой переопределить онтологию кино. Сама Поликарпова еще во вступлении признается, что вопрос, положенный в основу ее повествования, — «что такое кино?» — способен показаться архаичным, заставляющим вспомнить знаменитый сборник Андре Базена с таким названием и разнообразные штудии кинотеоретиков первой половины XX века от Риччото Канудо и Луи Деллюка до Жана Эпштейна и Рудольфа Арнхейма, каждый из которых по-своему определял природу медиума кино. Однако, возможно, как раз сегодня, после того как первая четверть XXI столетия осталась позади, после всех тех цифровых метаморфоз, которые пережил кинематограф, и тех стихийных преобразований, ожидание которых явно витает в воздухе в 2020-х, возвращение такой фундаментальной темы становится логичным и даже ожидаемым. А работа Поликарповой обзаводится рифмами уже после выхода ее в свет — книгами, статьями и видеоэссе, поднимающими похожие темы.

Итак, предельно кратко и не без некоторого упрощения центральную мысль книги можно сформулировать так: кинематограф — это автономная сущность, обладающая не просто своей историей или языком, но собственным машинным восприятием и собственной чувственностью, принципиально не совпадающей с чувственностью человека. Из чего следует, что зрители нередко оказываются не до конца восприимчивыми, словно бы немного подслеповатыми свидетелями работы кино. Способными соприкоснуться с опытом киноглаза, но вовсе не в тех понятиях и не в тех формах, в которых привыкли о нем говорить — как в исследовательской среде, так и в обычной зрительской беседе. Так, например, логичным и едва ли не неизбежным может казаться восприятие кинематографа через фильмы, то есть законченные замкнутые структуры, ограниченные заранее определенным хронометражем и часто обладающие предпочтительным способом их восприятия (например, проекция изображения на большом экране в пространстве темного кинотеатрального зала). В действительности все это — лишь удобная и соразмерная человеку форма. Тогда как логика самого кино фрагментарна и радикально открыта, не связана с теми констелляциями-повествованиями, из которых, как может представляться и зрителю, и исследователю, состоит его история.

Сама Поликарпова во введении формулирует основной постулат следующим образом: «...кино в самом деле обладает автономией и на собственных основаниях вступает в чувственные отношения с миром, настойчиво проявляет свою агентность даже там, где ее следы пытаются истребить» (с. 11). Однако, тут же предупреждает — для того, чтобы эти слова не звучали как красивая и занимательная, но скорее фантазия, как

хрупкое киноведческое видение, необходимо пройти несколько этапов в рассуждении, привести последовательные доводы, обзавестись союзниками среди режиссеров и теоретиков кино. Чему и посвящены три основных раздела книги.

Первая часть связана с ревизией всех прежних теорий, которые в том или ином виде уже говорили об автономности кино, стараясь определить его сущность. Поликарпова начинает с разговора об уже упомянутых выше авторах первой половины XX века, касается некоторых представителей так называемых больших теорий, а отдельное внимание уделяет двум исследователям, чьи интуиции и построения наиболее отчетливо рифмуются с ее собственной задумкой. Во-первых, это Дэниел Фрэмpton с его концепцией фильморазума и представлением о способности экрана мыслить. Его логику Поликарпова находит не до конца удовлетворительной: «...подход Фрэмптона скорее играет с языком описания кино, едва ли формулируя его инаковость, никак не нарушая конвенциональные представления о кино как о фильме — осмысленном, умопостигаемом и, главное, понятном объекте» (с. 59). Во-вторых, подробно разбираются тексты Вивиан Собчак, связанные с телесностью кинематографа и особенными режимами восприятия, связанными, например, с тактильностью.

Заканчивается первый раздел прямым обращением к читателю, предложением заключить договор, состоящий из нескольких пунктов, согласие с которым (пока что построенное скорее на доверии и желании разыграть мысленный эксперимент) позволит двинуться в рассуждениях дальше. Позиции договора читаются как сжатые до коротких формулировок ключевые положения книги, и одновременно декларация намерений автора, те необходимые допущения, благодаря которым взгляд на кино под другим ракурсом сделается возможным:

«А) Кино не является искусством (хоть в определенном контексте его и можно так называть);

Б) Оно существует не благодаря автору и зрителю и не исчерпывает смысл своего существования их встречей;

В) Кино — не совокупность фильмов, а фильм является не первичной и естественной, а лишь удобной человеку формой презентации...» (с. 70).

Второй раздел напоминает что-то вроде подготовки к длительному путешествию, почти что авантюре, перед которой необходимо собрать весь полезный инвентарь, что способна предложить наука о кино, и обзавестись наибольшим количеством связей. Поликарпова ищет и находит своеобразных единомышленников среди режиссеров кино, преимущественно экспериментального. Одной из ключевых фигур, как можно было догадаться уже по названию книги, становится Дзига Вертов с его концепцией киноглаза, которую он не просто манифестировал, но прежде всего воплощал в монтажных работах, хрониках и фильмах. Фрагментарный характер проекта Вертова и его уникальный взгляд на кинематограф становится идеальным рефреном для концепции Поликарповой: «...[Вертов]

мыслит кинематограф как нечто стихийно разлитое по миру, осуществляющее свою работу в непрекращающемся движении. Если кино, погруженное в материю, должно иметь какое-то подобие тела, то тело это ацентрично, рассеяно, что и позволяет осуществлять те невозможные для человека броски в пространстве и времени, которые для метода Вертова очень важны» (с. 90).

Среди других режиссеров, упомянутых в разделе, стоит отдельно отметить представителей структурного кино — от классиков направления из Канады и США до подхвативших эти практики японских авангардистов. Их внимание к изучению киноаппарата как такового, и открытие особенной и нередуцируемой к человеческому восприятию работы кино, становится важным дополнением к выстраиваемой в книге системе: «...структурное кино стало процессом для себя самого, сместив привычный взгляд на складывание кинематографического события» (с. 116). Другой средой, где Поликарпова ищет поддержку, является философия. Главными авторами для нее служат Александр Готлиб Баумгартнер, Иммануил Кант, Альфред Норт Уайтхед и Морис Мерло-Понти.

Третий раздел, к которому читатель приближается с уже сложившейся мозаикой идей, повествует преимущественно о последствиях, что может иметь утверждение нового статуса кино, признание его автономии и особенного типа чувственности. Интересен в этой связи заключительный сегмент книги, посвященный разбору работ шести достаточно далеких друг от друга авторов — от ярчайшего представителя авторского кино Михаэля Ханеке до классика аналитической киноэссеистики Харуна Фароки. Обращение к их сюжетам и техникам повествования показывает, что теоретические построения, предложенные в книге, возможно, уже давно не являются исключительно теорией, а следы описанных процессов не просто заметны в отдельных фильмах, их авторы намеренно касаются подобных тем и заявляют, на уровне сюжетов и подходов, об уникальной кино-чувственности. Как это происходит, по мнению Поликарповой, например, в фильме «Нет» Джордана Пила: «...в отличие от многих хорроров, монстр здесь — это и есть кино. Совершенно буквально: направленный на него глазок камеры узнает в развернутой пасти себя самого (очертания и вправду очень похожи на объектив). Так что, по сути, фильм Пила — радикальный вариант “кино о кино”, где кино-как-орудие, отправлено воевать с диким, не прирученным собратом» (с. 200–201).

«Опыт киноглаза» представляется крайне важным исследованием, которое одновременно пробует собрать воедино, подытожить различные поиски в области автономии кино — от киноглаза Вертова до гаптической визуальности как ее понимают Лора Маркс и Вивиан Собчак, — а вместе с тем, наметить вектор для будущих работ. И обнаружить открывающийся простор для развития мысли, способной двигаться беспрепятственно, между примерами разного уровня, обнаруживая следы кино-чувственности всюду — в жанровых фильмах, хронике, персональных роликах, загруженных на видеохостинги, или в сгенерированных изображениях.

Закончить хочется утверждением, что несмотря на определенную формальную сложность проекта Поликарповой и требовательность к знанию теории кино, на самом деле любой зритель, хоть с какой-то периодичностью имеющий контакты с кинематографом, способен уловить центральную мысль книги на интуитивном уровне. Стоит лишь задуматься уже не об опыте киноглаза, а о личной истории взаимодействия с экраном, как нетрудно ощутить — прежде чем полюбить отдельные фильмы, всегда сперва влюбляешься в кино как таковое. А каждый новый сеанс — это всякий раз коммуникация с одной и той же сущностью, автономной и обладающей особенной чувственностью, той сущностью, которой и посвящена книга Поликарповой.