

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВИДЕНИЯ. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Елена Толстик*

Summary

Does our perception of reality change after the invention of cinema? Does **cinematography bring something about our perception** which destroys habitual and fast learned conventions of realism? One of the first theoreticians in cinematography, Jean Epstein stated that «cinema gives birth to the reality of the second order – the reality of camera». It is significant that the reality born by camera is more convincing than the first, non-cinematographic one.

Cinematography provokes the vision, gives a logical end to the process which has begun in the 20th century painting and brings us to the conditions of perception as such. According to the theoreticians of early cinematography, cinema screen bears not only sense of things but also the mechanism which generates this sense.

Despite seemingly unsophisticated reflections upon the cinema language, **the first theoreticians point to one of the essential characteristics** of cinematography: following Tsvian's term, it is a passing ahead reception in cinema. The art of cinema was forced to invent its **language of expression in working order, and, that is why, usually** any film contains all paradigms of the cinema language and rules of its perception at the moment of its creation. Cinematography is **a kind of art where the means/process itself of representation** becomes a main subject. Drawing an analogy with theatre one can assert that cinematography is preoccupied not only with the performance but with representation itself and with arrangements of cinematographic stage which organise cinema action.

The surprising peculiarity of cinematography is that it brings us to the basis of perception. However, this happens not because of the coincidence of cinematographic situation and natural perception, but because the very possibility of this naturalness is problematised; the reality of the second order is more convincing than that of the first one – non-cinematographic.

Keywords: early cinema, cinematography, perception, reception, phenomenology, vision, representation.

* Елена Толстик – магистр искусств, соруководитель бакалаврской программы «Теория и практики современного искусства», ЕГУ (г. Вильнюс); tolstik@ehu-international.org.

«...Механизм нашего обычного
познания имеет природу
кинематографическую».
Анри Бергсон *Творческая эволюция*¹

О том, что такое кинематограф, спорили начиная с самого момента его возникновения. Среди возможных вариантов ответа наиболее часто встречались: научно-техническое изобретение, балаганый аттракцион, удачное коммерческое предприятие, новый вид искусства. Споры эти не прекращаются и сегодня. Однако, находясь на достаточной дистанции от этого события, можно с уверенностью утверждать, что, чем бы он ни был, в конечном счёте кинематограф привнёс в нашу жизнь не только такие радикально новые явления, как массовый зритель и массовое искусство, но и ни на что не похожую ситуацию индивидуального зрительного восприятия.

Действительно ли с возникновения кино мы уже не можем мыслить реальность так, как мыслили её до этого? Действительно ли кинематограф сообщает нам нечто такое о нашем перцептивном опыте, что все привычные и накрепко усвоенные конвенции реализма рушатся на глазах? Один из первых кинотеоретиков Жан Эпштейн утверждал, что кино рождает реальность «второго поколения», реальность кинокамеры.² При этом важно, что реальность, порождаемая кино, гораздо убедительнее первой, некинематографической.

Для того чтобы начать разговор об особенностях кинематографического восприятия, стоит вспомнить два кинопечаления. Первое – то, которое переживали в 1895 г. зрители люмьеровского *Прибытия поезда на вокзал Ла Сиота*. Самое привычное объяснение их реакции – ужас от реалистичности увиденной картинки. Однако сложно себе представить, чтобы чёрно-белое киноизображение могло быть перепутано с реальным поездом. Возможно, есть другое объяснение: невыносимой оказалась новизна перцептивной ситуации просмотра, ни на что не похожее зрительное впечатление?³ Второе впечатление может пережить любой из нас сегодня. Я говорю о кинотеатрах системы IMAX. В Париже, например, кинотеатр *Ла Жёод (La Géode)* оснащён такой системой. Экран кинотеатра представляет собой полусферу площадью 1 кв. км и диаметром 26 м; зрители в таком кинозале полулежат. Вышеназванные условия просмотра позволяют захватить все 180 градусов угла зрения человека. В результате достигается полное ощущение совпадения зрителя с движением кинокамеры, и видение буквально захватывает вас целиком. На таком просмотре возникает ощущение, близкое тому, что переживаешь на американских горках. Поэтому посещение таких сеансов запрещено, например, беременным женщинам.

Мне кажется, что, несмотря на существенное расстояние во времени, две упомянутые мной ситуации кинопросмотра принципиально идентичны, причём вторая может восприниматься как усугублённый вариант первой, и обе они указывают на особенность кинематографи-

ческого видения — «видения-движения» (М. Мерло-Понти)⁴, или *image-mouvement* — образа-движения (Ж. Делёз). При этом речь не идёт о привнесении движения в неподвижное изображение. Образ-движение, по Делёзу, предполагает столь прочный синтез двух явлений, что он сразу исчезает, как только мы начинаем мыслить возможным указанных явлений раздельное существование. Если и локализовать его где-то внутри материального носителя — кинообраза, то это не сама картинка, а стык фотограмм.⁵ Стык порождает виртуализацию пространства, позволяющую нам, оставаясь фактически неподвижными в кресле кинозала, переживать движение. Пресловутый бергсоновский кусок сахара в стакане с водой подобным образом обладает длительностью не потому что необходимо время, для того чтобы сахар растаял, но потому что длительность возникает лишь по отношению к воспринимающему субъекту. То же происходит с картинкой на экране. Она движется постольку, поскольку я, как зритель, переживаю её движение, совпадаю с ним. Таким образом, движение не может быть ощутимо на некотором расстоянии от объекта. Чтобы видеть в кино, субъект-объектная дистанция между зрителем и экраном должна быть преодолена.

Анализируя поиски художников начала прошлого века, М. Мерло-Понти полагал, что видеть — это не помещать мир перед собой, но оказываться вне самого себя, совпадать с окружающим миром. Глаз служит для души проводником в то, что оказывается за её пределами. Зрение провоцирует и побуждает движение, влечёт человека вглубь. «Видение же оказывается встречей, как бы на перекрестке, всех аспектов Бытия».⁶ Любая картина/изображение предлагает зрителю свой собственный способ вхождения в мир. Поэтому прямая перспектива не универсальный, но лишь один из способов такого вхождения. Кубистическая картина с многокурсным изображением предмета, полагающим его не статичным, а схваченным в движении, тоже предполагает глубину. Таким образом, вопрос о реалистичности искусства, фигуративности или нефигуративности перестает быть значимым, не имеет смысла, поскольку, с одной стороны, никакое изображение не совпадает с реальным предметом, с другой — никакое изображение не «избегает Бытия», т. е. всегда реалистично. М. Мерло-Понти подмечает, что в живописи Матисса, например, корпусное видение вещей, заданное прямой перспективой, сменяется принципом латентной линии.⁷ Конструирование живописного образа теперь не исходит из возможностей неподвижного монокулярного зрения, но задействует движение как процесс зрительного освоения предмета, способного совмещать различные ракурсы. Где силуэт, внешние очертания вещи утрачивают привилегированное значение, а пространство перестает быть «населенной» предметами коробкой.

Чтобы противопоставить восприятие в кино тому способу, который существует по отношению к традиционным видам искусства, В. Беньямин прибегает к эпитету тактильный. В отличие от живописи фильм невозможно созерцать отстраненно. Ритм, задаваемый киноизображением, не оставляет времени для долгого разглядывания.

Тактильность обозначает здесь не только укоренённость зрения в телесной моторике, своего рода «телесное зрение». Есть ещё один важный момент в противопоставлении зрения для живописи и кинозрения. Процесс созерцания требует вхождения в произведение, а тактильность погружает произведение в себя. Такое различие лишь на первый взгляд может показаться абсурдным. Кристиан Метц поясняет: «Видение в целом состоит из двух движений/направлений: проективного (перемещающийся луч света) и интроспективного: сознание как светочувствительная записывающая поверхность (экран). Возникает ощущение, что мой взгляд прыгает с предмета на предмет и что эти предметы, таким образом высвеченные, располагаются во мне (это значит, что они проецируют(ся) на мою сетчатку, например). Во внешний мир устремлен своего рода поток, называемый взглядом и объясняющий все мифы о магнетизме, предметы возвращаются в этом потоке (служа сами себе ориентирами) и наконец обрывают наш процесс восприятия, который теперь уподоблен мягкому воску и больше не является его источником»⁸.

Таким же образом собственное отражение в зеркале становится продолжением физического тела, как это было описано Лаканом в программной статье *Стадия зеркала*. Для Жака Лакана, как и для Мерло-Понти, моё Я во многом конституируется под влиянием Другого. Механизм идентификации с очевидностью демонстрирует процесс формирования образа Я под взглядом внешнего наблюдателя. Интересно при этом, что изначально роль Другого, под чьим взглядом формируется представление человека о его целостности, выполняет собственное отражение в зеркале. Мерло-Понти замечает: «...Зеркало оборачивается инструментом универсальной магии, который превращает вещи в зримые представления, зримые представления – в вещи, меня – в другого, другого – в меня».⁹ Зеркало хорошо иллюстрирует метаморфозу видящего и видимого, определяющую телесность человека. Мы узнаем себя в зеркале не в результате сложного интеллектуального анализа визуальных впечатлений, а потому, что переживаем зеркальное отражение как продолжение себя, т. е. не как объект зрения, а как субъект, так же как я и благодаря мне наделённый взглядом.

Фильм, в свою очередь, не существует для зрителя как мелькание теней на экране, а воспринимается как целостный образ, гештальт жизненной ситуации, где я не сторонний наблюдатель, но невидимое действующее лицо.¹⁰ Я проецирует себя на экран. В одном из текстов Лакан вспоминает об увиденном однажды светящемся пятне в море, оказавшимся обыкновенной консервной банкой. Кто-то из находившихся рядом людей пошутил, что банка, которую он сейчас видит, не видит его. Это шутка натолкнула Лакана на мысль, что если в этих словах и есть какой-то смысл, то потому, что банка всё же смотрит на нас, то есть это сияющее пятно может обозначать перенесение точки зрения вовне, в пейзаж. Тогда любой фильм может быть переосмыслен как мозаика таких точек, и в этом случае уже зритель становится экраном для фильма.

На первых этапах своей истории кинематограф осмысливался как техника непосредственной фиксации природы. Объективность создаваемого кинокамерой образа рассматривалась как уникальное свойство, на основе которого должен сформироваться совершенно новый художественный язык. С одной стороны, кинематограф явился удивительным техническим изобретением, с другой — претендовал на роль искусства, обладающего собственными средствами выразительности.

В кинематографе присутствует неустранимая технологическая компонента, которая обнаруживает себя независимым от авторов фильма образом. Она заключается в чувствительности пленки, статичности или мобильности камеры, особенностях освещения, монтаже и многом другом. Последнее обстоятельство неизменно ассоциировало кино с достижениями научно-технического прогресса. Наряду с фотографированием киносъёмка воспринималась как фантастический процесс, запечатлевающий не только видимые вещи, но и то, что недоступно человеческому глазу. Считалось, что объектив обладает большими, чем глаз, средствами проникновения в видимое и, более того, проявляет для глаза невидимые вещи. Сохранились свидетельства о том, как фотография использовалась для доказательства существования всевозможных паранормальных явлений, приведений, духов и т. п. Нечто подобное происходит и с киносъёмкой. В. Беньямин замечает: «В результате становится очевидным, что природа, открывающаяся камере, — другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство»¹¹. Камера, действительно, наделена сознанием лишь опосредованно, поэтому у неё есть основание претендовать на объективность. Однако в последнем случае речь идёт не только и не столько о запредельных для человеческого восприятия возможностях кинотехники, сколько о предполагаемом несовпадении киноизображения со своим оригиналом. Таким образом, уже при первом, самом беглом взгляде на природу кино мы обнаруживаем неустранимое противоречие: кинопленка объективно фиксирует реальность, но способ этой фиксации столь необычен, что обнаруживает подчас фантастические вещи, привнося в эту реальность нечто от себя.

Первые кинотеоретики пытались схватить особенность кинематографической природы через неясный термин «фотогения», или «моральная прибавка», которую киноэкран сообщает вещи.¹² Понятие *фотогении* было введено Луи Деллюком¹³, который, однако, не предложил её окончательного определения. Впрочем, для Деллюка было принципиально важным не ограничивать фотогению каким-то раз и навсегда заданным смыслом. Фотогения мыслилась как такое свойство, которое можно уловить лишь через ряд явлений. Есть вещи сами по себе фотогеничные, их возникновение на экране способствует проявлению его «моральной прибавки». В каком-то смысле всё творчество Деллюка состояло в обнаружении подобного рода явлений: «...армия на марше, стада в поле, спуск броненосца на воду, толпа на пляже, взлет самолётов, жизнь обезьян или смерть цветов»¹⁴ — всё

это, как правило, самые непритязательные, с художественной стороны, явления, то, что теряется в серости буден. Однако, будучи помещёнными на экран, они вдруг обретают эстетическую значимость. Сам способ фиксации реальности на плёнку также способствует сокрытию или проявлению природной фотогеничности. Съёмка вне фокуса, подчёркивание перспективы, съёмка с большой высоты – то, что усиливает, но ни в коем случае не исчерпывает фотогению. Отсюда видно, что фотогения не имеет отношения к уравновешенной композиции, выверенности, детальности изображения. Фотогения не золотая середина, гармония, в терминах классической эстетики, а реальная, без всяких ухищрений передача сущности вещей, «свойства предметов и существ быть творцами самих себя». Тогда как затуманивание картинки, её неясность, всякого рода «рембрандтизмы»¹⁵, т. е. злоупотребление светотенью и контражуром, приносят в кинематограф ненужную живописность.

«Пусть в кино всё будет естественно! Пусть в кино всё будет просто! Экран просит, требует, призывает ко всей возможной изощрённости мысли и техники, но зритель не должен знать, какова цена этих усилий, он должен просто видеть и воспринимать её до предела обнажённой или кажущейся таковой».¹⁶

Дальнейшую разработку концепция фотогеничности получила в работах Жана Эпштейна (1897–1953), по мнению Жана Митри, первого настоящего теоретика кино. Кино не должно рассказывать истории, поэтому некинематографично всё, что так или иначе отсылает за его пределы, к театру, живописи, другим видам искусства, – последовательная организованность событий, живописная стилистика и т. д., и т. п. Настоящий кинематограф простодушен – события развёртываются на уровне вещей:

«Сигара дымится угрозой на горле пепельницы. Пыль предательства. Ковёр расстилает ядовитые арабески, и ручки кресла дрожат».¹⁷

Теория фотогеничности не была бы столь интересным вкладом в изучение природы кино и так бы и осталась основанной на инстинкте теорией, если бы не другой этап кинофеноменологии, связанный с осмыслением киноязыка. Первые теории киноязыка довольно часто называют «домонтажными». Действительно, упоминание о монтаже – редкость в текстах подобного рода. Надо помнить, что речь идёт о почти репортажных статьях с сеансов 1910-20-х гг., когда монтаж только начинал складываться как кинематографический приём. Эпштейн, например, понимает киноязык не как коммуникативную систему, использующую знаки, которые функционируют согласно определённому коду и в качестве своей модели предполагают естественный язык. Киноязык, скорее, противопоставляется вербальному и оказывается чем-то сродни телепатии, пониманию без всяких знаков. Киноязык способен «пробуждать некие первичные, дословные чувства». Как замечает М. Ямпольский, для Эпштейна «фотогения – это условие формирования языка, глубоко противоположное всему логическому и вербальному.

Это немота, предполагающая язык, но вовсе не ждущая своего преодоления новым словом»¹⁸. Основная особенность киноязыка, по Эпштейну, — анимистичность, способность к одушевлению, оживлению вещей. Знак — то, что добавляет к вещи аффект, эмоцию. Ж. Эпштейн рассматривал психологическое время как единственно существующее на экране, время одного момента. Для Эпштейна основным кинематографическим приёмом становится крупный план — укрупнение: «Кинематографическая эмоция исключительно интенсивна, и её порождает, прежде всего, крупный план»¹⁹.

Крупный план в первую очередь предполагает возникновение на экране лица человека, едва ли не самого фотогеничного из возможных явлений. Л. Деллюк настаивал на том, что лицо актера должно стать маской, но не плоской маской Пьеро, а такой, какова она у Чарли — вылепленная, объёмная, живая. Маска должна послужить упрощению мимически сложного механизма лица с тем, чтобы проступил его природный смысл, характер.²⁰ Упрощаясь таким образом, лицо уподобляется вещи. Крупный план вещи при этом способствует её «олицетворению», оживлению, так, что мертвая природа становится на экране *nature vivante*.

Интересно при этом, что крупный план понимается динамично: «Некий элемент является фотогеническим, если он одновременно перемещается и изменяется в пространстве и времени»²¹. Речь не идёт об остановке изображения, но скорее о моментальном, мгновенном выхватывании предметов (крупный план может длиться буквально несколько секунд) из привычного контекста восприятия. Таким образом, достигается ясное видение того, что ранее терялось в бесконечной череде впечатлений. При этом очевидным становится познавательная функция кино — заново открывать вещи.

Таким образом, кинематографический знак — это принципиально невербализуемый аспект смысла, который странным образом совмещает в себе как возможность понимания (общий смысл), так и глубоко индивидуализированную часть смысла, ту, что располагается не в прошлом, а на самой поверхности вещей и связана с эмоцией.

Ранние кинофеноменологи переосмысливали технико-технологическую природу кинематографа как своеобразную стихию, нуждающуюся в подчинении и оформлении. В то же время эта сторона кинематографа — самое ценное, что он несёт в себе, то, что делает его самостоятельным художественным средством выражения, совершенно особой художественной практикой. Понятая таким образом «кинематографичность» оказывается неустранимой и в то же время трудно определяемой характеристикой кинематографического образа. Своим возникновением кинематограф провоцирует видение, доводя до логического конца процесс, начатый в живописи XX века, и возвращает нас к условиям восприятия вообще. Киноэкран, как утверждают ранние теоретики кино, обнажает для нас не только и не столько смысл вещей, но сам механизм порождения этого смысла.

Несмотря на всю кажущуюся бесхитрость размышлений первых кинотеоретиков о киноязыке, они, на мой взгляд, подмечают одну из существенных характеристик кинематографа – то, что Цивьян в своей книге именуется «опережающей рецепцией в кино»²². Киноискусство вынуждено изобретать язык собственной выразительности как бы на ходу, поэтому, как правило, любой фильм содержит в себе всю парадигму киноязыка на момент его создания и все правила его восприятия. Кинематограф – такое искусство, основным предметом которого становится сам способ/процесс репрезентации. Если прибегнуть к аналогии с театром, то можно сказать, что кинематограф занят не только и не столько представлением пьесы, но собственно самим представлением, обустройством кинематографических «подмостков», организующих кинематографическое действие.

«Парадокс заключается в том, что кино – это не просто особая техника представления, но это такая техника, которая (как и фотография) вводит ситуацию репродуцирования реальности, то есть является в каком-то смысле техникой самого представления. Причём эта техника оказывается машинной. Механическое начало в кино становится крайне значимым: повтор видимой реальности оказывается для нашего восприятия фактом более существенным, нежели пиетет в отношении искусства. Как показали еще Беньямин и Кракауэр, кино как иной способ представления меняет само представление об искусстве».²³

Сущность современного искусства трудно поддаётся определению. Если и берутся её описывать, то чаще всего через отрицание основных характеристик классики (утрата ауры, отсутствие материальной сделанности и т. д.). Если взглянуть на актуальные художественные практики как на то, что наследует (или, по крайней мере, не может не учитывать) кинематографический опыт, то их существенной характеристикой может выступить та самая опережающая рецепция. Современное искусство в любом своём жесте стремится стать событием, то есть тем, что способно более или менее радикально изменить художественный язык, – не просто представить высказывание, но и новый образ действительности, представленный в этом высказывании.

Удивительная особенность кинематографа возвращать нас к основаниям восприятия осуществляется не потому, что ситуации кинематографического и естественного восприятия совпадают, но потому, что проблематизируется сама возможность такой естественности: ведь реальность второго порядка убедительнее первой, некинематографической.

Примечания

¹ Бергсон А. *Творческая эволюция*. М., 2006. С. 293.

² «Видеть – это идеализировать, абстрагировать, извлекать, читать и выбирать, изменять. На экране мы видим уже то, что сине один раз увидел... Прекрасное здесь поляризовано как свет, прекрасное второго поколения – дочь, но дочь, рождённая до срока от матери, которую мы любили обнажёнными глазами, дочь – немного чудовище. Вот почему сине отно-

- сится к психике. Оно предлагает нам квинтэссенцию, дважды очищенный продукт. Мой глаз даёт мне идею формы; плёнка тоже содержит идею формы, идею, записанную вне моего сознания, идею без сознания, скрытую, тайную, но чудесную идею; экран даёт мне идею идеи, идею моего глаза, извлечённую из идеи объектива, (идею), то есть (столь гибка эта алгебра) идею квадратного корня из идеи» (Эпштейн Ж. *Чувство 1 бис* // В кн.: *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933*. М., 1988. С. 94).
- ³ Ю. Г. Цивьян подробно анализирует эту ситуацию в книге: *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930*. Рига, 1991. Гл. 2. *Рецепция подвижного пространства*. С. 165–183.
- ⁴ М. Мерло-Понти считает невозможным деление целостного процесса восприятия на ряд отдельных изолированных процессов, результатом которых стала бы мозаика визуального, тактильного, звукового и др. миров. В отличие от представителей классической философии, противопоставлявших субъективному сознанию природный мир, Мерло-Понти говорит о неотделимости субъекта от мира и от Другого. При этом речь никогда не идёт о моём полном совпадении с миром. Результатом проделанной редукции оказывается феноменологическое поле как принципиально неполный образ мира, конституируемый сознанием. Феноменальное, или перцептивное, поле демонстрирует непрозрачность мира индивидуальному сознанию, благодаря которой только и возможно видение. Каждая вещь существует в определённой индивидуальной перспективе, следовательно, мир для меня – это сеть горизонтов. При этом мир не сводится к внутренним переживаниям субъекта. Интенциональность сознания, обозначающая внешнюю по отношению к нему (сознанию) общность чувственного и понятийного, а следовательно, общность сознания и сознаний, полагает телесность. Общность телесных функций, на которых сознание основывает свою проективную деятельность, делает Другого фактом моего существования в мире. Восприятие комплексно, так как базируется на поведении, предполагающем двигательную способность, тактильные данные и визуальные репрезентации. Видение провоцирует движение и полагает окружающие предметы в пределы моей активности. «Я могу» в таком случае приходит на смену «Я мыслю». Тело может быть определено как «видение-движение», где мир моторных проектов и видимый мир переплетены друг с другом.
- ⁵ Последовательно рассматривая три тезиса Бергсона о движении, Делёз обосновывает возможность существования трёх разновидностей образов: «Объекты или части целого мы можем считать “неподвижными срезами”, но между срезами происходит движение; оно соотносит объекты или части с длительностью изменяющегося целого, а стало быть, выражает изменение целого по отношению к объектам; оно само как бы подвижный срез длительности. И теперь в наших силах понять глубочайший тезис из *Материи и памяти*: 1) существуют не только моментальные образы, т. е. мгновенные срезы движения; 2) существуют «образы-движения», которые представляют собой подвижные срезы длительности; 3) существуют, наконец, “образы-время”, то есть образы-длительность, образы-изменение, образы-отношение, образы-объём – и всё это за пределами самого движения» (Делёз Ж. *Кино*. М., 2004. С. 52).
- ⁶ См.: Мерло-Понти М. *Око и дух*. М., 1992. С. 54.
- ⁷ «И женщины Матисса (вспомним о сарказме его современников) не были непосредственно женщинами – они *становятся* ими: именно Матисс научил нас видеть их контуры не «физико-оптическим» способом, но как нервы, как оси некой системы плотской активности и пассивности. ... Подобно тому как живопись открыла для себя латентную линию, она освоила изображение движения без перемещения – через вибрацию или излучение» (Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 47–48).

- ⁸ См.: Metz С. *Le Signifiant Imaginaire // Communications, Psychanalyse et Cinema*. 1975. V. 23. P. 38.
- ⁹ См.: Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 23.
- ¹⁰ Как и в случае с живописью, можно говорить об иконографии присутствия зрителя на киноэкране. Примечательно при этом то, что зеркало оказывается общим пунктом живописной и кинематографической иконографий. Достаточно вспомнить три наиболее известных живописных зеркала – Ян Ван Эйк «Чета Арнольфини», Веласкес «Менины» и Эдуард Мане «Бар в Фоли-Бержер». У Кристиана Метца есть статья *Зеркала в кино*, где перечисляются основные поводы, по которым зеркало возникает в кадре; см.: Метц К. *Зеркала в кино // Киноведческие записки*. 1992. № 13. С. 26–31.
- ¹¹ См.: Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения*. М., 2000. С. 145.
- ¹² «Я называю фотогеническим любой аспект вещей, существ и душ, который умножает своё моральное качество через кинематографическое воспроизведение. Тот же аспект, который не приумножен кинематографическим воспроизведением, не является фотогеническим и не относится к искусству» (Эпштейн Ж. *Кинематограф, увиденный с Этны* (1926). Цит. по: Ямпольский М. *Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии*. М., 1993. С. 81).
- ¹³ Сборник статей *Фотогения*, вышедший в 1920 г.; см.: Delluc L. *Photogenie*. Paris, Maurice Bruhoff, 1920.
- ¹⁴ Деллюк Л. *Фотогения // В кн.: Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933*. М., 1988. С. 81.
- ¹⁵ Термин был специально введён Деллюком для обозначения излишней красоты, перенасыщенности кинокартинки эффектами в случае использования в фильме средств выражения других искусств, чужеродных кино.
- ¹⁶ Деллюк Л. *Фотогения. Светотень. Контражур // В кн.: Из истории французской киномысли...* С. 82.
- ¹⁷ Эпштейн Ж. *Чувство I бис...* С. 91.
- ¹⁸ Ямпольский М. Указ. соч. С. 81.
- ¹⁹ Эпштейн Ж. *Укрупнение // В кн.: Из истории французской киномысли...* С. 102.
- ²⁰ Жиль Делёз описывает лицо на экране как «рефлектирующую поверхность с интенсивными микродвижениями»; см.: Делёз Ж. Указ. соч. С. 144.
- ²¹ Эпштейн Ж. *О некоторых условиях фотогении // В кн.: Из истории французской киномысли...* С. 103.
- ²² Цивьян Ю. Г. Указ. соч. (Гл. 1. *Ранняя архитектура и эволюция кинематографического социума. Понятие опережающей рецепции*). С. 14–17. Ю. Цивьян приводит пример с крупным планом в кино, который очень долго, в силу трудности преодоления перцептивной нормы, предполагающей неподвижность позиции зрителя по отношению к зрелищу, воспринимался не как приближение предмета, а его увеличение в размере.
- ²³ См.: Аронсон О. В. *Кант о кино. Об опережающем мышлении // Аронсон О. В. Метакино*. М., 2003. С. 234.