

«Магия огненной спирали»: об одном кинематографическом приеме режиссера Владимира Кобрин¹

Парамонов А. А.,

кандидат философских наук, научный сотрудник,
руководитель сектора аналитической антропологии,
Институт философии РАН,
andrei-paramonov@yandex.ru

Аннотация: В серии «учебных фильмов» 80-х годов, посвященных различным явлениям и эффектам из области естественных наук, Владимир Кобрин иногда обращается к разработанному им приему, который он называет «методом получения киноизображения с помощью бегущего луча». В частности, в фильме «Физические основы квантовой механики» этот прием используется для создания наглядного образа известного соотношения неопределенностей Гейзенберга. В статье делается попытка показать, что эффект разработанного режиссером приема выходит за рамки лишь технического способа визуализации абстрактного научно-теоретического представления. Высказывается предположение, что этот прием в поздних фильмах Кобрин, для которых характерны фрагментарность, аллегоричность изображения, сдвиг от выражения движения к пластике превращений, замещение фигуры зрителя-наблюдателя фигурой зрителя-свидетеля, выступает своего рода механизмом сгущения, техникой «пробуждения к узнаванию» за рамками возможностей зрительской сборки киномонтажа.

Ключевые слова: Владимир Кобрин, метод получения киноизображения с помощью бегущего луча, аллегория, руины, наблюдатель, свидетель.

Владимир Кобрин (1942–1999) — советский, российский режиссер-документалист, получивший мировую известность благодаря новаторскому экспериментальному подходу к созданию киноизображений и технике монтажа. Поставил в общей сложности 35 неигровых картин, из которых 20 — так называемые «учебные», образовательные фильмы по фундаментальным основам физики, химии, биологии. Работы Владимира Кобрин отличает необычный насыщенный символизм

¹ Статья подготовлена на основе доклада, сделанного автором на конференции «Абсолютно из ничего: киноавангард Владимира Кобрин» (Санкт-Петербург, киностудия «Ленфильм», 16 октября 2022 г.).

киноязыка, к которому на позднем этапе творчества добавляются завораживающая тревожность и даже апокалиптичность.

В фокусе нашего внимания будет один из кинематографических приемов, к которому Владимир Кобрин обращается еще на этапе создания учебных фильмов, и который, на наш взгляд, приобретает особое звучание в его более поздних работах.

Начнем с одного суждения Михаила Ямпольского, который в начале 80-х годов познакомился с работами Кобрина, тогда начинающего режиссера неигрового кино — к этому времени он снял лишь несколько учебных фильмов, которые, как замечает Ямпольский, «не видел вообще никто, кроме каких-то энтузиастов-заказчиков» [Ямпольский М., 2001, с. 104]. Уже позднее, в 2000 году, в память о режиссере Ямпольский публикует небольшой текст², который затем в дополненном виде войдет в сборник «Кобрин...»³. В этом тексте Ямпольский отмечает как «факт исключительной важности» то, что кобринский кинематограф вырастает из учебного кино. Он объясняет свое утверждение тем, что метафоры, которые использует Кобрин в учебных работах, не являются выражениями собственно тех научных концепций, о которых идет речь в том или другом фильме, они скорее предстают какими-то остатками, обломками, руинами того иррационального, что не ухватывается наукой, того, что она отторгает, не будучи в состоянии его освоить. Метафоры, к которым обращается Кобрин в учебных фильмах, берутся скорее в качестве противопоставления миру научной рациональности, против которой, по мысли Ямпольского, и выступает Кобрин в своих фильмах: «Научная мысль всегда абстрагирует, обобщает и, соответственно, со всех сторон обрезает мир, отсекая всё то уникальное и случайное, что не входит в рамки рациональности. Эти обломки, обрезки, оставшиеся от научного осмысления мира, имеются во всех областях. <...> Эти обломки иррациональности в современную эпоху обладают особенной энергией именно потому, что они существуют на фоне рациональности (раньше они были скрыты в общем пространстве магического, религиозного сознания). И эти неподвластные науке обломки и складываются в неких тревожащих воображение символических монстров, на которых спроецированы страхи и тревоги сегодняшнего человечества» [Ямпольский М., 2005, с. 341].

Кобрин, считает Ямпольский, «строит свои фильмы не как образные иллюстрации к теориям, но именно как наборы символических сгустков, тех самых иррациональных руин, которые оставляет после себя наука», и он полагает, что «вся система кобринских фильмов косвенно связана с наукой и является прямым, негативным порождением процесса рационализации сознания» [Ямпольский М., 2005, с. 341].

С точки зрения Ямпольского, эти кобринские «символические сгустки» в их избыточности сродни барочным аллегорическим образам. «Самое существенное в барочной аллегории — это то, что она состоит из фрагментов, многие из которых

² Ямпольский М. Кинематограф аллегории. О Владимире Кобрине и его фильмах // Киноведческие записки. — 2001. № 50. — С. 103–110.

³ Ямпольский М. Кинематограф аллегории // Кобрин... / Сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко. — Нижний Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», Издательство «МПК-Сервис», 2005. — С. 336–353.

утеряли смысл и которые Бенъямин сравнивал с руинами. Руины — вообще лучшая аллегория аллегорического сознания. Аллегория использует обломки былых эпох, ушедших культур, комбинируя эти руины в странных, почти сюрреалистских сочетаниях. Энергия аллегории возникает не от понимания спрятанного в ней смысла, но от крайнего напряжения, создаваемого сочетанием несочетаемого. Аллегория, по существу, является образцом монтажного, шокового текста до изобретения кино» [Ямпольский М., 2001, с. 110].

Не соглашаясь предложенным генезисом иррациональных кобринских руин, подход к анализу фильмов Кобрин, предложенный Ямпольским, нам представляется чрезвычайно перспективным, однако остается скорее внешним по отношению к собственно кинематографической технике Кобрин. Хотелось бы найти, следуя предложенной выше логике, прием именно кинематографический, который мог быть задействован в кобринских фильмах и пронизывал бы их, начиная с учебных и заканчивая его поздними работами.

* * *

В свое время, где-то в конце 80-х годов, во время перестройки, Владимир Кобрин, комментируя утверждение — или скорее восклицание, — что теперь наконец-то кинематографисты могут снимать все, что они хотят, говорит, что для него ничего не изменилось: то, что он делал до этого, тем и будет продолжать заниматься.

В этой связи нам кажется интересным для понимания той кинематографической модели, которой, возможно, следовал и которую развивал Кобрин, обратиться к его первому в качестве режиссера интервью, которое он дал Елене Ермаковой в 1986 г.⁴ Елена Ермакова вспоминает об обстоятельствах подготовки окончательного варианта материала: «...мы вместе переписывали бесконечное количество раз, выверяя каждое слово, как бы рассматривая фразы через увеличительное стекло. Кобрин любил работать с лупой, кропотливо изучая детали предметов и возможное их освещение в кадре, где им предстояло обрести новую жизнь» [Ермакова Е. Ю., 2005, с. 295].

В этом интервью Кобрин говорит среди прочего о языке киноискусства и рассказывает о своих технических находках и связанных с ними образах.

В самом начале беседы он замечает, что не считает возможным отделять кино учебное от «кино вообще», поскольку кино — «волшебно» по своей сути». Правда, при этом добавляет: «Это его свойство во многом утрачено... А разве не “чудо” — застывший звук в изгибах микроскопической канавки граммофонной пластинки? И у того, и у другого есть “коммуникативная” сторона, призванная для общения между людьми, для передачи самой разной информации (и ее хранения). Но есть и другое — нечто, вызывающее к нашей детской памяти, к чувству сопричастности к магии циркового фокуса, без которого, как мне кажется, невозможно полноценное становление личности человека. Я не думаю, что это своего рода «детская болезнь» становления психологии. Ведь не случайно творчески одаренные взрослые люди несут

⁴ Ермакова Е. Ю. Форма и содержание кинообраза. (Интервью с В. М. Кобриным) // Ермакова Е. Ю. Практическая магия кинематографа. Часть I. Мультимедийность как пространство кинообраза. — М.: МГППУ, 2013. — С. 47–64.

этот импульс “детскости” всю жизнь. Применительно к языку киноискусства и проблеме восприятия этого языка в кино можно сказать, что сегодняшнему кинематографу не хватает именно непосредственности восприятия» [Ермакова Е. Ю., 2013, с. 49–50].

Далее он переходит к разговору о выразительных средствах кино, которые, конечно же, имели своих первооткрывателей, например, такой прием, как крупный план, деталь, впервые появляется у Гриффита, но как в этом случае, так и во многих других находят свидетельства более раннего использования задействованных в кинематографе приемов в других формах искусства, например, крупный план в портретной живописи.

Продолжая эту тему, он говорит, что не считает и себя в полной мере изобретателем некоторого кинематографического приема, который он называет «методом получения киноизображения с помощью бегущего луча», поскольку существуют примеры его использования в человеческой практике: трассирующие пули, сканирующий луч в телевизионной трубке, фиксация треков элементарных частиц и пр.

К этому приему получения изображения с помощью бегущего луча Кобрин прибегает в фильме «Физические основания квантовой механики» 1980 г., где один из эпизодов фильма, по его мнению, «невозможно было бы решить иначе, как с помощью пластики движущегося светового следа» [Ермакова Е. Ю., 2013, с. 56].

В этом фильме мы видим кадры вибрирующей, смещающейся, но при этом кажущейся идеальной окружности (рис. 1), которую рисует световой луч или вернее световая точка, быстро вращающаяся на невидимом тресе или струне.



Рис. 1. Кадр из фильма В. Кобрин «Физические основания квантовой механики» (1980)

Или вот кадры с пульсирующей восьмеркой (рис. 2), образованной другим движением светового луча.



Рис. 2. Кадр из фильма В. Кобрин «Физические основания квантовой механики» (1980)

Обращение режиссера к этому незамысловатому приему заслуживает, на наш взгляд, некоторого внимания хотя бы по причине особого генезиса этого приема. Как объясняет сам Кобрин, за этим приемом стоит детское, мальчишеское воспоминание о «магии огненной спирали» (*курсив мой — А. П.*), о тех сверкающих световых треках, что внезапно возникают при вращении на веревочке простого электрического фонарика. Свое детское переживание Кобрин передает неожиданной фразой: «Словно живое существо в кромешной тьме бьется то совершенный круг, то упруго пульсирующая восьмерка», — и добавляет: «Привычные предметы вокруг приобретают новые и таинственные свойства. Тени от предметов расплываются, смешиваются друг с другом. Видимо, я оказался тем самым мальчишкой...» [Ермакова Е. Ю., 2013, с. 56].

Попробуем в связи с этим высказыванием воспользоваться указанием Ямпольского, сделанным хотя и в несколько иной связи, о созвучности образов Кобрин с образами эпохи барокко, и обратимся к полотнам одного из ее героев, Караваджо, к его картинам, написанным в характерной технике кьяроскуро, где как бы внезапно, из темноты, заполняющей до неразличимости деталей полотно, выхватываются падающим словно ниоткуда световым лучом резкие очертания лиц, стремительные жесты, складки одежд, вспыхивают изгибы лат, сверкают сочленения затворов. Эти всполохи света (рис. 3) — за пределами возможных оценок степени их сходства или расхождения с оригиналом, их правдивости или обманчивости: они являют собой лишь свидетельство факта действительности и одновременно истины о нем. Не в той ли роли выступают в фильмах Кобрин «бьющиеся в темноте» световые круги и спирали, столь же выразительные, но уже освобожденные от барочной символической предметности?



Рис. 3. Караваджо. Поцелуй Иуды (ок. 1602)

Можно возразить, конечно, что предложенное сопоставление выглядит чересчур надуманным или, во всяком случае, оно не годится для естественно-научных суждений, экранизацией которых в то время, к которому относится его интервью, занимался Кобрин. Однако, на наш взгляд, присутствие такой метафорики, хотя бы и неявной в кобринских учебных фильмах, нельзя отвергать, хотя, конечно, привлекаемые световые образы изначально определялись лишь поисками доступного зрителю наглядного эквивалента научных положений. Но не об этом ли событии совпадения факта действительности и истины говорит Галилей, современник Караваджо, в «Диалоге о двух главнейших системах мира» устами своего героя Сагредо: «...я могу прекрасно учить вас вещам, которые ни истинны, ни ложны, но то, что истинно, т. е. необходимо, чему невозможно быть иным, — это каждый заурядный ум знает сам по себе или же невозможно, чтобы он это вообще узнал» [Галилео Галилей, 1948, с. 126]? Не оказывается ли так, что в попытке предъявить новую реальность, открываемую квантовой механикой, Кобрин неожиданно подводит нас к изначальным истокам нововременной науки, к той «необходимой истине», что «каждый заурядный ум знает сам по себе»? Он возвращает нас к воспоминаниям наших детских переживаний, в которых мы обнаруживаем себя в неразрывной связности с миром. В этих переживаниях мир впервые предстает нам «понятным», и во внезапных световых вспышках высвечивается наша «прилепленность» к миру. Эти вспышки не обязательно должны быть световыми, они могут быть вкусовыми (вспомним Пруста!), звуковыми, тактильными, какими угодно, и в них сокрыта наша уже случившаяся сплетенность с миром.

* * *

В фильме «Физические основания квантовой механики» Кобрин использует этот метод получения киноизображения с помощью бегущего луча для создания

наглядного представления известного соотношения неопределенностей Гейзенберга. Он обращается к этой «незамысловатой» технике создания световых изображений с помощью вращающегося на веревочке фонарика как способу, позволяющему перевести в человеческий масштаб не масштабируемое.

Речь идет о принципе, который Вернер Гейзенберг, один из создателей квантовой механики, сформулировал в 1927 году. Согласно этому принципу, численное значение произведения величин погрешностей, возникающих при одновременном измерении положения квантового объекта, допустим электрона, и его импульса, не может быть меньше некоторой очень незначительной — в сравнении с масштабами человеческих действий, — но конечной величины. В культуре закрепилось понимание этого принципа как утверждения невозможности абсолютно точно определить местоположение (или скорость движения) квантового объекта, поскольку при измерении мы всегда вынуждены тем или иным способом воздействовать на объект исследования и тем самым изменять, например, его пространственное положение, которое он занимал до измерения. Именно такое понимание соотношения неопределенностей Гейзенберга и рассчитывает передать Кобрин в фильме через фигуру светящегося круга, возникающую при вращении источника света. Поскольку наш глаз не способен, в силу ограниченности своих разрешающих способностей, определить, в каком точно месте находится быстро вращающийся светящийся объект в каждый конкретный момент времени, движущийся объект видится словно размазанным по кругу и возникает светящаяся непрерывная замкнутая траектория его движения как место всех его возможных пространственных положений.

Но строго говоря, в квантовой механике с соотношением неопределенностей связано более сильное утверждение. Согласно ему, этот принцип состоит не о том, что при измерении происходит «возмущение» состояния объекта, что всегда можно было учесть при расчетах, а в том, что мы не можем говорить о квантовых объектах в терминах пространственных положений и скоростей, как если бы квантовые объекты обладали такими свойствами, как положение в пространстве и скорость сами по себе, вне экспериментальных процедур измерения, и в этом смысле у квантовых объектов нет траекторий.

Однако в данном случае неточность в изложении принципа Гейзенберга для наших целей совершенно не существенна. Этот «технический прием, имеющий, казалось бы, узкое прикладное значение», который был выбран в данном случае в качестве создания наглядного образа, обнаруживает у Кобрина иную размерность, выражающуюся в том, что в некоторых его картинах этот прием, по его собственному признанию, «пытается обрести свойства общей эстетической выразительности» [Ермакова Е. Ю., 2013, с. 57].

* * *

Развивая свой метод съемки учебного кино, Кобрин в фильме «Перенос электрона в биологических системах» (1987), можно сказать, исправляет допущенную неточность в трактовке соотношения неопределенностей Гейзенберга. В этой работе

он решает задачу построения наглядного образа того, что электрон не имеет траектории. Последнее означает, что факты экспериментального обнаружения электрона в том или другом месте пространства носят абсолютно случайный характер, а фиксируемые в эксперименте пространственные положения электрона невозможно связать между собой какой-либо траекторией, по которой он перемещался бы от одной точки пространства к другой. Как передать это кинематографическими методами?

Кобрин находит следующее решение. В фильме предлагается представить, что электрон — это автомобиль, на котором мы на большой скорости передвигаемся по улицам города, при этом демонстрируются ускоренные кадры движения автомобиля по городу. Далее предлагается рассмотреть кинолентку, на которой засняты наши передвижения, на ней мы видим последовательность изображений, незаметно меняющихся от одного кадра к другому. Но теперь Кобрин предлагает сделать простую операцию: порезать пленку на отдельные кадры, а затем склеить обратно, но в совершенно произвольном порядке. И тогда на пленке наш автомобиль-электрон будет случайным образом появляться в самых разных местах, его месторасположение в следующее мгновение абсолютно неопределенно, он возникает то в одном, то в другом месте совершенно случайно, и собрать эти точки в единую, пусть даже очень сложную траекторию не представляется невозможным. В фильме вслед за демонстрацией разрезания и склеивания кадров в произвольном порядке голос за кадром произносит: «Опыт удался. Но что стало со временем? — Его связь рвется». Сказанное звучит словно цитата из произведения другого барочного героя, Шекспира: «The time is out of joint» (в переводе А. И. Кронеберга (1844): «Распалась связь времен»). Оказалось, что, разыгрывая такой несложный прием, как разрезание кинолентки на кадры и их последующее склеивание в произвольном порядке, мы коснулись каких-то глубинных слоев нашего восприятия мира, и у зрителей, наверное, должен напрашиваться идущий у Шекспира за этой фразой вопрос: «Зачем я?» — и ответ: «Чтобы восстановить эту связь времен».

В этом учебном фильме решение этой проблемы восстановления разорванной «связи времени» предлагается изнутри биологии, через определение жизни как возможности выбора следующего хода, относя в данном случае эту возможность выбора случайному поведению электрона, и запоминания случившегося выбора. Но в последующих фильмах Кобрин тема утраты связи времен, прозвучавшая в попытке наглядной реконструкции представлений физики микромира, получит широкое аллегорическое выражение.

Здесь мы попробуем обратиться к младшему современнику Шекспира и Караваджо — Рене Декарту, к его представлениям о творении мира и существовании законов природы. Мир, как он видится Декарту, творится Богом в каждое мгновение заново, точнее, Декарт говорит о творении мира Богом и в следующее мгновение сохранении мира, которое Бог совершает в той же манере, в какой он его сотворил.

В свое время Мераб Мамардашвили раскрывает эту идею Декарта через содержащийся в ней принцип, который условно называет «двушаговостью». На первом шаге Бог творит мир, в этом акте Бог всем сотворенным телам придает прямолинейные движения, которые у разных частиц могут быть направлены по разным направлениям,

а вторым шагом он сохраняет мир в том состоянии, в котором его застает в этот момент, и в этом смысле как бы творит мир заново. Законы мира, законы природы появляются лишь на втором шаге. Простая такая вещь. И тот и другой шаг Бог совершает в одинаковой манере. Но на первом шаге Бог творит и меня, говорит Декарт, существо, которое понимает этот мир. И есть то, что можно назвать Декартовым интервалом⁵, — этот интервал образует своего рода «понимательное» пространство, топос, между мгновением творения мира и вновь его сохранением. И если в этом интервале я удержу понимание мира в его движении, открывшемся мне в момент сотворения меня и мира, то в следующее мгновение это движение сохранится в мире вместе с его пониманием и становится законом для этого мира. Но в следующее за ним мгновение все разыгрывается вновь. Тогда оказывается, что движение тела в соответствии с законом природы по той или иной траектории осуществляется в постоянно возобновляемом «луче предельного понимания» [Мамардашвили М. К., 2010, с. 49].

А что произойдет, если Бог перестает сохранять этот мир? Он его создал, и у нас остаются только тела, движение разрушается. Но мы теряем не только траекторию, мы теряем наблюдателя, который предполагался Декартом, наблюдателя, в луче понимания которого, как мы уже говорили, и двигаются тела. А он необходим, он держит связь времен между творением и сохранением. Если мы воспользуемся аллегорией Кобрина, то можем назвать этот Декартов интервал Present Continuous («настоящее продолженное» — одна из грамматических форм английского языка), что, возможно, отражает интуицию Кобрина, назвавшего так один из своих фильмов. Утеряно время удержания мгновения, в котором открываются мир и его понимание до следующего мгновения, мгновения сохранения.

Визуальный ряд поздних фильмов Кобрина буквально переполнен выпавшими из этого «настоящего продолженного» фрагментов. Их стремительный калейдоскоп не сводится воедино зрительским усилием. Фигура наблюдателя может быть замещена фигурой лишь свидетеля.

* * *

Вернемся вновь к интервью Владимира Кобрина. В нем, кроме уже упомянутого метода светового луча, он размышляет об особенностях образов, которые создаются с помощью техники мультипликации. Характерную особенность мультипликации — и в обсуждаемом контексте это крайне интересное замечание — он видит в том, что порождаемые этой техникой образы оказываются для него связанными не с передачей движения, а скорее с превращением. Он даже говорит о своем обращении к мультипликации как такому методу, который раскрывает свой максимум именно в изображении превращений, и связывает с этим свою творческую программу, которую он как раз и пытается реализовать в своих фильмах, т. е. перейти от изображения движения к передаче превращений или, скорее, к все поглощающей фрагментации.

Проявлением такого рода техники «мультипликации» у Кобрина может служить часто используемое в его поздних фильмах совмещение резко различающихся фактур.

⁵ См.: Парамонов А. А. Декартов интервал. К вопросу о понимательном топосе // Вох. Философский журнал. — 2019. Вып. 27. — С. 116–127.

Например, в упомянутом выше фильме *Present Continuous* (1989) это прослеживается в совмещении видов северной деревни, оставленной жителями, и мыса в Крыму, где вокруг только море и пустынная каменистая степь.

В качестве другого примера можно назвать часто используемый Кобриным прием сокращения времени экспонирования кадра за счет частичного механического сужения щели объектива. Такая искусственная короткая экспозиция приводит к тому, что при съемках цейтраферной панорамой, при которой происходит столкновение двух разных временных режимов — движения камеры и движения объекта съемки, — получается изображение, дергающееся толчками: «Бьется в судорогах море, странно вздрагивают деревья» [Камионский М., 2005, с. 266]. Предметы при такой технике съемок предстают на экране словно утратившими присущую им способность движения, для них остаются доступны лишь судорожные превращения.

На этом фоне образ траектории, порождаемый движущейся световой точкой, каждый раз, когда он возникает в кадре, приобретает какое-то особое звучание. Вот кадр из фильма *Present Continuous* (1989), он относится по сюжету к тому моменту, когда смерть уже победила жизнь, и время идет вспять, чтобы установилась заново связь времен, чтобы вновь возник это утраченный *Present Continuous*, это «настоящее продолженное». На представленном кадре из этого фильма (рис. 4) мы видим идущий от чайника дым или пар, который имеет вид завихрения. Изображение идет вспять, и пар возвращается обратно в чайник.



Рис. 4. Кадр из фильма В. Кобрина *Present Continuous* (1989)

На следующих за этим кадрах это завихрение пара сменяют пульсирующие световые фигуры (рис. 5), круги, овалы, восьмерки. Перед нами возникает движение.

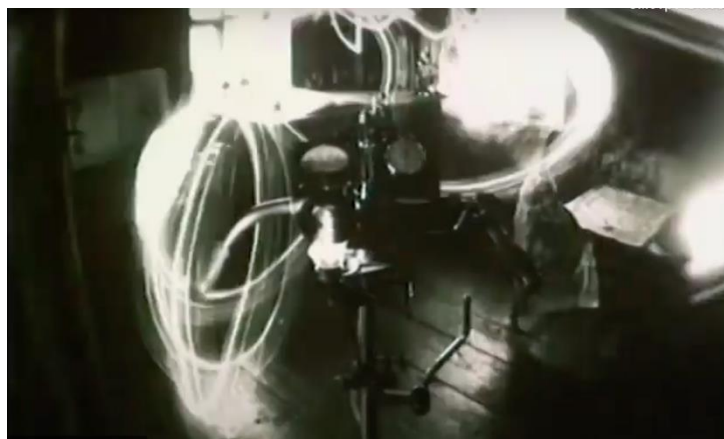


Рис. 5. Кадр из фильма В. Кобрин Present Continuous (1989)

В другом фильме, «Шаги в никуда» (1992), на часто возникающих кадрах мы видим на светлом фоне ноги немного выше щиколотки, и можно догадаться, что это ноги идущего человека, но из того, что перед нами, невозможно уверенно заключить, что этот человек движется в каком-то направлении: каждый раз лишь одно положение ног ритмично преобразуется в другое, но продвижения никуда не происходит.

Но этот фильм еще и о памяти. Мы же помним слова из другого фильма Кобрин, что живое существо, делая выбор, должно еще его и сохранить, чтобы жить, т. е. память выступает в качестве необходимого дополнительного условия для того, чтобы продолжалась жизнь. И когда в этом фильме вдруг появляются образы, которые мы можем отнести к проявлениям памяти, возможно, обманчивым или даже условным, то перед этим эпизодом возникает изображение с трудом пробивающихся сквозь сплошную темноту светящихся кругов (рис. 6).



Рис. 6. Кадр из фильма В. Кобрин «Шаги в никуда» (1992)

Вслед за ними идут кадры с мимолетным образом (рис. 7), как бы приходящим на память герою фильма: в воздухе на фоне дощатого стола парит полупрозрачный женский портрет, сквозь него просвечивают, словно повторяя своими контурами характерную форму только что исчезнувших световых фигур, обеденная тарелка с ярко-белым краем, круг разделочной доски, стакан, самовар, на дальнем плане на белом фоне умывальника выступает темный овал какого-то предмета.



Рис. 7. Кадр из фильма В. Кобрина «Шаги в никуда» (1992)

Эти кадры сменяются другими (рис. 8), на которых вновь возникают световые траектории, но уже в виде сверкающих обрывков, стремительно исчезающих в странном руиноподобном устройстве. Воспоминания обрываются.



Рис. 8. Кадр из фильма В. Кобрина «Шаги в никуда» (1992)

* * *

Какую же роль играют эти световые фигуры в фильмах Кобрина? В чем состоит их «более общая эстетическая выразительность», которую, по выражению Кобрина, «пытается обрести» разработанный им технический прием?

По свидетельству Кобрина, эти световые траектории связаны для него с яркими детскими переживаниями «магии огненной спирали». Эти же фигуры мы можем увидеть подобными тем всполохам света, которые возникают на картинах Караваджо, как свидетельство факта реальности и одновременно знания этой реальности вне какой-либо предметной воплощенности. Можно сказать, что в фильмах Кобрина они становятся не только и не столько инструментом кинематографического выражения, хотя Кобрин и говорит, что ему удалось в «известной степени» этот прием «технологизировать» [Ермакова Е. Ю., 2013, с. 57], но собственно фокусом или предметом анализа, выполняемого в пространстве кинематографического. И одновременно в своем как бы произвольном возникновении и таком же внезапном исчезновении эти всполохи света выступают своего рода механизмом сгущения, пробуждения к встрече с возможным Witz, если воспользоваться термином Фрейда — той «остроумной идеей», счастливым мгновением, кайросом, в котором хотя бы на миг собирается целое смысла калейдоскопа руин распавшегося настоящего.

Литература

1. Галилео Галилей. Диалог о двух главнейших системах мира — птоломеевой и коперниковой. — М.-Л.: ОГИЗ-СССР, 1948. — 380 с.
2. Ермакова Е. Братьев по разуму надо искать не в космосе, а на Земле // Кобрин... / Сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко. — Нижний Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», Издательство «МПК-Сервис», 2005. — С. 292–297.
3. Ермакова Е. Ю. Форма и содержание кинообраза. (Интервью с В. М. Кобриным) // Ермакова Е. Ю. Практическая магия кинематографа. Часть I. Мультимедийность как пространство кинообраза. — М.: МГППУ, 2013. — С. 47–64.
4. Камионский М. Двадцать два года с Владимиром Кобриным // Кобрин... / Сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко. — Нижний Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», Издательство «МПК-Сервис», 2005. — С. 254–289.
5. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. — СПб.: Азбука, Азбука+Аттикус, 2010. — 288 с.
6. Парамонов А. А. Декартов интервал. К вопросу о понимательном топосе // Вох. Философский журнал. — 2019. Вып. 27. — С. 116–127.
7. Ямпольский М. Кинематограф аллегории // Кобрин... / Сост. А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко. — Нижний Новгород: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», Издательство «МПК-Сервис», 2005. — С. 336–353.
8. Ямпольский М. Кинематограф аллегории. О Владимире Кобрине и его фильмах // Киноведческие записки. — 2001. № 50. — С. 103–110.

References

1. Ermakova E. “Brat'ev po razumu nado iskat' ne v kosmose, a na Zemle” [Brothers in mind must be sought not in space, but on Earth], in: *Kobrin...* [Kobrin...], ed by A. Gerasimov, M. Kamionskij, A. Romanenko. Nizhny Novgorod: ROF “Fond YUriya Norshtejna”, Izdatel'stvo “MPK-Servis”, 2005. Pp. 292–297. (In Russian.)
2. Ermakova E. “Forma i sodержanie kinoobraza. (Interv'yu s V.M. Kobrinym)” [The form and content of the film image. (Interview with V.M. Kobrin)], in: E. YU. Ermakova, *Prakticheskaya magiya kinematografa. CHast' I. Mul'timedijnost' kak prostranstvo kinoobraza* [The practical magic of cinema. Part I. Multimedia as a space of film image]. Moscow: MGPPU, 2013. Pp. 47–64. (In Russian.)
3. Galileo Galilei. *Dialog o dvuh glavnejshih sistemah mira — ptolomeevoj i kopernikovej* [Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo]. Moscow — Leningrad: OGIZ-SSSR, 1948. 380 p. (In Russian.)
4. Kamionskij M. “Dvadcat' dva goda s Vladimirom Kobrinym” [Twenty-two years with Vladimir Kobrin], in: *Kobrin...* [Kobrin...], ed by A. Gerasimov, M. Kamionskij, A. Romanenko. Nizhny Novgorod: ROF “Fond YUriya Norshtejna”, Izdatel'stvo “MPK-Servis”, 2005. Pp. 254–289. (In Russian.)
5. Mamardashvili M. K. *Klassicheskij i neklassicheskij idealy racional'nosti* [Classical and non-classical ideals of rationality]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka+Attikus, 2010. 288 p. (In Russian.)
6. Paramonov A. A. *Dekartov interval. K voprosu o ponimatel'nom topose* [Cartesian interval. To the issue of “cognitive topos”]. *Vox. Philosophical journal*, 2019, no. 27, pp. 116–127. (In Russian.)
7. Yampol'skij M. “Kinematograf allegorii” [Cinematography of allegory], in: *Kobrin...* [Kobrin...], ed by A. Gerasimov, M. Kamionskij, A. Romanenko. Nizhny Novgorod: ROF “Fond YUriya Norshtejna”, Izdatel'stvo “MPK-Servis”, 2005. Pp. 336–353. (In Russian.)
8. Yampol'skij M. *Kinematograf allegorii. O Vladimire Kobrine i ego fil'mah* [Cinematography of allegory. About Vladimir Kobrin and his films]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2001, no. 50, pp. 103–110. (In Russian.)

“The magic of fiery spiral”: on one Vladimir Kobrin’s cinematic technique

Paramonov A. A.,

Ph.D. in Philosophy, researcher,

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,

Goncharnaya Str., 12/1, Moscow, 109240, Russian Federation,

andrei-paramonov@yandex.ru

Abstract: In a series of "educational films" of the 80s devoted to various phenomena and effects from the field of natural sciences, Vladimir Kobrin sometimes refers to the technique he developed, which he calls "the method of obtaining a movie image using a running beam." In particular, in the film "The Physical Foundations of Quantum Mechanics", this technique is used to create a visual image of the well-known Heisenberg uncertainty relation. The article attempts to show that the effect of the technique developed by the director goes beyond just a technical way of visualizing an abstract scientific and theoretical representation. It is suggested that this technique in Kobrin's later films, which are characterized by fragmentary, allegorical images, a shift from the expression of movement to the plasticity of transformations, the replacement of the spectator-observer figure with the spectator-witness figure, acts as a kind of condensation mechanism, a technique of "awakening to recognition" beyond the capabilities of the spectator assembly of film editing.

Keywords: Vladimir Kobrin, educational films, a method of obtaining a film image using a running beam, allegory, ruins, observer, witness.