Наталья Самутина

Раннее кино как теория настоящего

Исследование выполнено при поддержке Научного Фонда ГУ ВШЭ. Индивидуальный исследовательский проект 07-01-148 «Киноантропология современности: раннее кино как теоретическая проблема».

1

Формат научной статьи в журнале не предполагает включения в текст аудиовизуального материала, читателю не перейти непринужденно по ссылке, и потому придется начать с описания - описания роликов в YouTube, самом популярном, демократичном и простом в использовании Интернет-портале для циркуляции любительского видео. Система YouTube устроена таким образом, что любой короткий (как правило, пять, максимум десять минут) аудиовизуальный материал, не защищенный копирайтом (от фрагментов старых фильмов, телепередач, музыкальных видео, модных показов до домашней съемки и личных фотографий) может быть выложен на этот портал любым пользователем, любым же пользователем просмотрен и даже внесен в свои «фавориты» или в один из самостоятельно сформированных плей-листов. Ролики, таким образом, не существуют в изоляции, все они открыты немедленным публичным реакциям, вплоть до перемонтирования и переозвучки, они участвуют в различных конкурсах и рейтингах, они все вместе формируют пеструю современную ярмарку кинематографических образов, к которым пользователь получает доступ в относительно новом, мультимедийном и интерактивном режиме[1]. В YouTube не редкость сочетание в одном ролике разных типов медиа, например рисунков и фотографий, фрагментов

1 Слова «кинематограф» и «кинематографическое» употребляются в данной работе с принципиальным учетом того, как понимает их современная теория визуального: как определенные режимы зрения и восприятия, условия для существования которых были созданы в XIX веке с возникновением сначала моментальной фотографии, а затем собственно кинематографического аппарата как технического средства - но существование этих режимов в современности уже не ограничивается привязкой к самому кинематографическому аппарату. И телевидение, и видеоизображение, и новые аудиовизуальные средства коммуникации типа Интернета – вплоть до экранов спутникового наблюдения и «виртуального», технологически опосредованного ведения военных действий – рассматриваются сегодня как часть глобального визуального режима, возникшего в результате «радикальной реструктуризации человеческого восприятия и взаимодействий в процессе утверждения индустриально-капиталистических способов производства и потребления» (Мириам Ханзен). Подобная логика, в развитие которой исследования раннего кино внесли свой существенный вклад, не приемлет «медийного эссенциализма», и это оказывается особенно важно для современных киноисследований, уже делающих предметом своего анализа произошедшие в последние десятилетия стремительные перемены в техническом характере и способах производства, распространения и потребления кино (появление видео и ДВД, смена аналоговой записи на цифровую, умножение вариантов просмотра, интерактивного производства и восприятия фильмов в Интернет, и т.д.).

Литература на эти темы необозрима, сошлюсь лишь на несколько важных работ: Cinema and the Invention of Modern Life. Ed. L. Charney, V. Schwartz. Berkeley: University of California Press, 1995, и особенно: Hansen M. America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity. P. 362-402; Doane M.A. The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 2002; Вирильо П. Машина зрения. Спб.: Наука, 2004; Harun Farocki: Working on the Sight Lines. Ed.Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.; Friedberg A. The Virtual Window: From Alberti to Microsoft. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006; Mulvey, Laura. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. L.: Reaktion Books, 2005; Cinephilia: Movies, Love and Memory/ Ed. M. de Valck and M. Hagener. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

фильмов и повседневной съемки, да и сами YouTube'овские ролики тоже легко отправляются в плавание по другим Интернет-формам (когда их переносят, к примеру, в блоги, сопровождая комментариями или выстраивая подборку, отвечающую какой-то логике автора). Давайте бегло «просмотрим» две такие подборки, предоставляющие необходимый материал и отправную точку для моего исследования.

Первая подборка - это самые популярные ролики 2007 года, номинированные и победившие в конкурсе «YouTube Video Awards 2007» - в предельно демократичном, всеобщем открытом зрительском голосовании. Номинаций двенадцать, в каждой из них представлено по пять коротких видео, все представленные и победившие видеоролики чем-то особенно хороши – хотя в глаза бросается и безусловная, подчеркнутая репрезентативность материала. Так, ролик «Итан хохочет», победивший в категории «милых» видео («adorable»), показывает нам смех ребенка – и это всего лишь самый «милый» ребенок из десятков, если не сотен «милых» смеющихся детей, чей хохот и улыбки выложены в YouTube их гордыми родителями. А ролик из категории «свидетельство» под названием «Невероятное торнадо», снятый группой профессиональных stormchaser-ов, «охотников за ураганами» – один из множества роликов с изображением торнадо, града, ураганов и цунами, свидетелями которых то расчетливо, то абсолютно случайно становятся люди с видеокамерами в руках. Итак, ребенок пять минут хохочет перед камерой – это и есть предмет и сюжет фильма. «Охотники за торнадо» не могут сдержать криков восхищения при виде возвышенного природного зрелища, принимают меры безопасности – и в то же время стараются подобраться к торнадо поближе и поймать как можно более выразительный кадр. В номинации «милое видео» мы видим еще кошку, три минуты играющую на пианино. В номинации «спорт» можно посмотреть на неожиданный неправдоподобно высокий прыжок с места вверх в исполнении спортсмена-штангиста и на то, как скейтбордист катается в чаше, переполненной воздушными шариками. В номинации «комедия» побеждает скетч театра кукол-перчаток, веселая и немного циничная пародия на «Гарри Поттера». В номинации «креатив» - игра тетрис, где вместо привычных разноцветных шариков вставлены фотографические человеческие фигурки. Один из роликов в этой же номинации показывает нам человека, поющего перед камерой песню сначала задом наперед, а потом в естественном режиме, в сопровождении лопающихся и «восстанавливающихся» воздушных шариков. Надеюсь, что большинство читающих этот текст имели возможность когда-нибудь видеть один из ранних фильмов братьев Люмьер «Разрушение стены» - который был, как утверждают историки, по ошибке пущен на показе задом наперед, и стена «собралась» из пыли и обломков на глазах изумленных зрителей – после чего Люмьеры всегда включали в программу этот фильм дважды, в прямой и сразу же вслед за этим в обратной последовательности.

Но вернемся в современность. Вот номинация «инструкции»: приятный молодой человек объясняет, обращаясь к зрителям с экрана, как собрать кубик Рубика («магия и ее полное разоблачение»). Номинация «короткий фильм»: побеждает социальная драма, где девочка рассказывает нам свою историю от первого лица, но следом за ней опять идет ролик, выстроенный по принципу люмьеровского «разрушения стены»: двое рэперов сначала здороваются, а потом прощаются зеркальной серией танцевальных жестов. Ну и так далее. Миллионы людей по всему миру (судя по статистике YouTube, один только ролик «Итан хохочет» был просмотрен с момента своего появления в сети почти 15 миллионов раз!) снимают, смотрят и голосуют – а значит, можно утверждать, любят, хотят видеть и умеют ценить, - то, что представляют нам эти как правило совсем простые в исполнении, дешевые, технически непритязательные и зачастую некачественные фильмы, которые и фильмами-то назвать получается с некоторым усилием – настолько они далеки от современных профессиональных продуктов кино как индустрии развлечений. То есть люди любят, хотят видеть и ценят несколько составляющих кинематографического и около-кинематографического зрелища, которые я и предполагаю

сделать предметом обсуждения в своем тексте - как ряд характеристик, отвечающих потребностям современного зрительского восприятия, позволяющих описать и проанализировать актуальную антропологию зрения.

Среди этих характеристик прежде всего особая темпоральность кинематографического события: его стремительный характер, его уникальность «здесь и сейчас», его вписанность в ситуацию запечатленного свидетельства и потребность свидетеля разделить личный опыт с потенциальным сообществом зрителей (свидетелю урагана одинаково важно и наблюдать ураган самому, и заснять это мимолетное единичное событие, вместе со своей реакцией, на пленку, выложить в Интернет, насладиться восторженными комментариями). Затем, его «магическая», иллюзионистская составляющая, в сочетании с обязательным требованием простоты трюка, его подчеркнутой кустарности – технически сложным спецэффектам нет места в этом пространстве, где симпатии зрителей отданы простейшим приемам и предполагают доверие к любой самой высокой степени условности, готовность принимать правила игры народного театра, балагана, цирка, или радоваться самым базовым кинематографическим приемам, помещенным в ситуацию остранения, словно бы изобретенным впервые как какое-то особенное средство воздействия (в этой роли часто выступает ускоренная съемка или трюковый монтаж с исчезновением предметов). Главное, чтобы в результате был произведен эффект удивления, спровоцирован вздох, задержка дыхания или хохот – любая резкая реакция разрядки. И неожиданность, которая эту реакцию провоцирует, организуется тем вернее, тем эффектнее, чем более элементарны первоначальные условия, неожиданностью решительно преодолеваемые. Требование простоты, обусловленное и технически, и экономически, и социально (Интернет и любительская видеосъемка – средства повышенной социальной доступности, они не предполагают серьезных барьеров по овладению своим языком, а технические средства, обеспечивающие их функционирование, непрестанно развиваются и дешевеют) приводит также к тому, что зритель YouTube'овских роликов словно «подписывает» согласие на возвращение к самым ранним стадиям развития кинематографического языка: значительная часть роликов, оказавшихся в числе победителей, и вообще огромная часть роликов, функционирующих в YouTube, если речь не идет о фрагментах профессиональной продукции, вообще не несут на себе следов монтажа, снимаются неподвижной камерой или грубо скачущей ручной камерой, само изображение может быть очень невысокого качества. На фоне этого соскальзывания кинематографических средств в первоначальную простоту любой заметный прием начинает восприниматься как прием многократно усиленный, а неожиданная оригинальность одного монтажного стыка на весь фильм существенно перевешивает все то, что мог бы продемонстрировать в заданном формате чуть более продвинутый монтажер.

Наконец, последняя группа существенных характеристик, также неразрывно связанная со всем предыдущим, может быть обозначена как обращенность к «здесь-и-сейчас» присутствующему сообществу, как подчеркнутая видимость и того, кто снимает, и того, кто смотрит (комментирует, пользуется инструкцией, переозвучивает предложенный материал по-своему, и т.д.). Сосуществование демонстратора и зрителя в их обоюдной видимости изначально опирается на многообразно предзаданные условия солидарности. Это и солидарность интереса – можно сказать, любопытства – к частному пространству других людей, готовность подивиться чужим успехам, оценить песню или акробатический номер, карнавальный костюм или пирог; солидарность общей страсти, ведущая к созданию сообществ фанатов музыкальных групп, фильмов, тех или иных хобби (например, сообщество любителей паркуров); солидарность смеха, которая подкармливается тысячами выложенных в YouTube «приколов» и дурачеств собственного и чужого производства; солидарность бесплатного совета, бескорыстной помощи («я просто так расскажу вам, как собирать кубик Рубика, ведь я это умею»), частично завязанная, разумеется, на возможности стать популярным, которую потенциально

обеспечивает YouTube как средство массовой коммуникации – но эту мотивацию нельзя назвать ни единственной, ни даже основной. Это и солидарность равенства возможностей, отсюда такая востребованность самых простых и вместе с тем оригинальных решений – здесь задействовано утопическое качество аудиовизуального пространства Интернета, фиксируемое не только в случае с YouTube, но и в случае тех же блогов или многочисленных чатов и форумов. Утопическая мотивация освобождения из-под контроля капитала, хотя бы частичного снятия с месседжа его коммерческой рекламной нагрузки логично соединяется с негативным отношением описанных мною пространств к понятию цензуры[2], с их относительной вольностью, распространенностью в них черного юмора и всех видов «неполиткорректности», как в аудиовизуальном материале, так и особенно в не контролируемых ничем зрительских оценках. Ну и так далее. По совокупности характеристик определить и описать это аудиовизуальное пространство языком современной кинотеории кажется возможным в первую очередь, если не исключительно, с помощью понятия, которого я до сих пор намеренно избегала и которое станет в дальнейшем одним из ключевых понятий моей статьи – «кино аттракционов».

Зафиксируем для начала невероятное, можно сказать поражающее киноисследователя сходство между нарисованной только что картиной и картиной раннего кино, такой, какой мы ее имеем сегодня, после двадцати лет исторической и теоретической работы с фильмами первого десятилетия[3]. Практически все, сказанное

---

[2] YouTube конечно предполагает ряд цензурных ограничений, типичных для публичных сайтов – порнографические материалы из него удаляются, для доступа к роликам, носящим эротический характер, необходимо нажать на кнопку, подтверждая, что вам больше 18 лет, и т.д. Но эфемерность большинства установленных барьеров только увеличивает удовольствие пользователя, заинтересованного в «подцензурных» материалах, там, где ограничения удается обойти.

[3]Емкий обзор того, как понимает раннее кино современная кинотеория после основополагающих исследований Ноэля Бёрча, Андре Годро и особенно Тома Ганнинга, я давала в своей предыдущей статье на эту тему: Самутина Н. Мельес жив, или Магия перевода. Синий диван, №7, 2005. С.95-119. Приведу только краткие выдержки: «…это, прежде всего, кино, которое демонстрировалось и воспринималось современным ему зрителем в отсутствие идеи фильма как отдельного «произведения», идеи кинотеатра как особого места для долгого сосредоточенного просмотра и в контексте индустрии ярмарочных представлений, водевилей, мюзик-холлов, иллюзионистских «магических шоу», ориентированных на удивление и развлечение аудитории путем показа «зрелищного», «небывалого», «ужасного» или «чудесного»… Типичный кинопоказ до 1908 года длился 15–30 минут, а длина первых фильмов была семнадцать метров, то есть менее одной минуты…. Кинопоказы обрамлялись или даже перемежались песнями, скетчами, а также другими «оптическими проекциями» – слайдами волшебного фонаря, стереоскопическими фотографиями, магическими иллюзиями… Как правило, то, что мы сегодня называем сюжетом, служило в раннем кино только поводом для демонстрации возможностей камеры, кинематографии как технического средства. И для производства сиюминутного эффекта, для взрыва эмоций: восхищения, смеха или испуга. «Микрошоки» зрелища, воздействующие на аудиторию непосредственно, не предполагали никакого развертывания … Ноэль Бёрч, описывая раннее кино как «примитивный способ репрезентации» (в противопоставлении «институциональному способу репрезентации, характерному для классического нарративного кино), обратил внимание на принципиальную формальную «открытость» ранних фильмов, отсутствие в них смыслового завершения и существующую во многих случаях зависимость их значения от внешних факторов – комментатора, лектора или контекста показа – в противовес «эмблематическим кадрам» и замкнутому диегезису классического фильма. … По словам Тома Ганнинга, зритель первых фильмов «не теряется в вымышленном мире и его драматургии, а остается в курсе самого акта смотрения, возбуждения любопытства и его удовлетворения». … здесь нет непрерывного диегезиса, основы нарративного кинематографа, нет развития событий в привычном понимании этих слов и нет «героев», нет вообще «персоны» на экране, как замечает Ноэль Бёрч, – есть лишь двигающееся и жестикулирующее тело». Ниже об этом различии раннего кино и институционализированного нарративного кино еще неоднократно пойдет речь. Для подробного

мною применительно к видеороликам в YouTube, сегодня используется в базовой характеристике раннего кино, его формы, его воздействия на зрителя, способов его циркуляции в публичном пространстве и, что в каком-то смысле объединяет все эти параметры на самом принципиальном уровне, - той антропологической конструкции, которая в это кино вписана, тех способов зрения и восприятия, которые оно предполагает и производит, впервые делает возможными в конце XIX века. Именно киноантропология, одна из самых значимых областей визуальной антропологии, позволяет соотнести вопрос, «кто мы (современные люди и современное общество) есть», с вопросом о том, чему наш взгляд радуется и как мы вообще умеем смотреть, когда и как возникают почти незамечаемые сегодня, но глубоко укорененные социально и исторически возможности зрения, посредством чего они реализуются, какие из них расцветают и какие подавляются в различных историко-культурных обстоятельствах. Настаивая с самого начала на принципиальном совпадении условий взгляда раннего кино и некоторых форм современного аудиовизуального пространства, я не даю ответ, но пытаюсь поставить вопрос, и это не вопрос об эстетике, и даже не вопрос об условиях, создаваемых новыми медиа для кинематографической образности и всего того, что ранее связывалось именно с работой кинематографического аппарата – но вопрос о том, как мы сегодня смотрим, каким потребностям позволяем реализоваться. Это и вопрос о том, почему раннее кино «возвращается» к нам после столетия существования и развития кинематографа, как можно толковать эту антропологическую потребность в аттракционе: и в широком смысле понятия «аттракцион» - ненарративное зрелище, и в смысле узком - то есть зрелище, поражающее нас, воздействующее быстро и эффективно, но при этом подчеркнуто простое, смешное, удивительное или шокирующее, а также в значительной мере интерактивное и как правило обнажающее техническую природу кино[4].

У самого раннего кино практически не было выбора – и по тому, каким оно было, мы сегодня в значительной степени реконструируем культурное зрение конца XIX - начала XX века. Мы говорим об обучении современности и производстве этой современности, об индивидуальных прорывах[5], коллективной инерции и коллективном же согласии, о глубоком культурно-антропологическом смысле таких феноменов как сопротивление введению подвижной точки зрения (камера в раннем кино практически не двигалась, если только ее движение не было очевидно обусловлено движением транспортного средства, на котором она стояла), или как Мельесовский монтаж – когда пленка разрезается и склеивается заново не для того, чтобы трансформировать пространство и время, но для того, чтобы реализовать трюк в рамках одной точки зрения, «обмануть» зрителя, «сидящего в театре»[6]. Но сегодняшний выбор бесконечно более

знакомства с исследованиями раннего кино во всем их разнообразии сегодня в первую очередь могут быть рекомендованы сборники и антологии: Early Cinema. Space, Frame, Narrative. Ed. T. Elsaesser. L.: BFI, 1990; The Silent Cinema Reader. Ed. Grieveson L., Kramer P. L.: Routledge, 2004; The Cinema of Attractions Reloaded. Ed. W. Strauven. Amsterdam University Press, 2006.

[4] Том Ганнинг вводит понятие «аттракцион» и «аттракционы» уже в первой и самой влиятельной своей статье: Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // Early Cinema: Space, Frame, Narrative / Ed. T.Elsaesser. London: British Film Institute, 1990. Ганнинг сразу ссылается на работы С.М.Эйзенштейна, что позволяет ему не просто заимствовать у Эйзенштейна удачный термин, но и наметить линии сходства между ранним кино и авангардом – в дальнейшем эта линия исследований оказывается весьма продуктивной.

[5] Эдвин Портер остается наверное главным персонажем подобных описаний, в которые исследователи вкладывают какую-то особенную, трудно поддающуюся характеристике эмоцию: удовольствие от возможности наблюдать, как нечто самое простое, самое распространенное, давно ставшее абсолютно незамечаемым, делается впервые в истории. Таков, к примеру, поворот камеры в сторону бегущих грабителей в «Большом ограблении поезда» (1903).

[6] Об этом подробно см.: Gunning T. “Primitive” Cinema: A Frame-Up? Or, the Trick is on Us// Early Cinema. Space, Frame, Narrative. Ed. T. Elsaesser. L.: BFI, 1990; Gunning T. “Now you see it, now you

широк. Он совершается спустя столетие существования нарративного кино, в условиях, когда кинематограф одновременно является глобальной индустрией, предопределяющей все возможные позиции и реакции на кинематографическое событие, - и основным поставщиком образов, или фреймов, для восприятия нашей современности. Сегодня в нашем распоряжении «мобилизованный виртуальный взгляд»[7], предполагающий возможность без затруднений и, как кажется, без пределов расширять границы видимого, принимать и «присваивать» предельно технизированное зрение (вплоть до взгляда видеокамер наблюдения и ракет, летящих к цели), регулярно наращивать скорость движения и восприятия. Вообще в нашем распоряжении оказывается механизм скорости как одного из основных антропологических условий современности, той скорости, о которой пишет Поль Вирильо, и которую Валерий Подорога определяет как часть поэтики взрыва, то есть аттракциона и спецэффекта как эксплозии, в прямом (увлеченность киноиндустрии катастрофами, взрывами, моментами разрушения) и в переносном смысле[8]. У нас есть взмывающая над землей или погружающаяся на морское дно кинокамера, есть навык стремительной смены точек зрения с помощью стремительного же монтажа, есть различные приемы деконструкции, размывания и новой сборки зрительской субъективности (большинство этих приемов связаны с монтажными решениями), есть, наконец, фантастические технологические секвенции, последнее время уже преимущественно цифровой природы. Эти возможности в значительной мере формируют спектр аттракционов «большого» жанрового кино, научившегося атаковать наше восприятие с помощью визуальных и звуковых волн не менее эффективно, чем раннее кино атаковало восприятие своих зрителей - что и позволяет современным киноисследователям выстроить один из вариантов анализа цифровых спецэффектов через сравнение с аттракционами раннего кино, через подчеркивание аналогичного эффекта воздействия на аудиторию[9]. Почему же этого недостаточно? Почему трюк и аттракцион, завоевывая себе все более прочные позиции в киноиндустрии (в чем невозможно усомниться, но к обсуждению чего мы еще вернемся), ищет и находит и другие способы обозначить свое присутствие и с легкостью добивается нашего внимания практически в любой форме? О чем на самом деле рассказывает нам видеоролик «Итан хохочет»?

Желание увязать вопрос о современной антропологии зрения с проблематикой раннего кино обязывает меня посмотреть в том числе на то, как само раннее кино представлено в пространстве современной аудиовизуальной культуры. Прибегнуть и в этом случае в том числе к помощи YouTube целесообразно потому, что именно в этом пространстве (а также в Интернете в целом) мы можем сегодня получить самые полные и качественные сведения не только о спонтанном производстве аналогов раннего кино обычным зрителем, но и о восприятии самих первых фильмов. Именно в YouTube и на любительских Интернет-сайтах раннее кино присутствует как объект относительно свободного интереса и как способ выстраивания определенного рода высказываний[10].

---

don’t”: The Temporality of the Cinema of Attractions// The Silent Cinema Reader. P.41-50., Самутина Н. Мельес жив, или Магия перевода.

[7] Friedberg A. Cinema and the Postmodern Condition // Viewing Positions. Ways of Seeing Film. Ed. L. Williams. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1995.

[8] Подорога В. Блокбастер. Поэтика разрушения// Фантастическое кино. Эпизод первый/Под ред.Н.Самутиной. М.:НЛО, 2006. С. 274-294.

[9] Кроме статей самого Тома Ганнинга, периодически намекающего на необходимость применять понятие аттракциона расширительно, это в первую очередь работы Брукса Лэндона и Скотта Бьюкатмана, например: Лэндон Б. Диегетическое или дигитальное? Сближение фантастической литературы и фантастического кино в гипермедиа //Фантастическое кино. Эпизод первый; Бьюкатман С. Искусственная бесконечность. О спецэффектах и возвышенном. Там же. См. также посвященный этой теме раздел в сборнике: The cinema of attractions reloaded. Ed. W. Strauven. Amsterdam University Press, 2006.

[10] Нельзя не упомянуть также такие сравнительно недавние и очень полезные ресурсы как электронные библиотеки и архивы. К примеру, огромная коллекция раннего американского кино

Действительно, циркуляция раннего кино по традиционным каналам массовой коммуникации ограничена. Оно изредка показывается в музеях кино – как архивный материал, оно выпускается на видео и ДВД в недешевых коллекционных изданиях, включается в образовательные программы – все это можно назвать местами специального, очень направленного (в том числе, направленного теорией) восприятия. Нельзя все же не сказать о том, что в пространстве элитарной культуры за ранним кино зарезервировано несколько мест. Оно периодически становится материалом для авангардных экспериментов (наиболее известен такими экспериментами режиссер Кен Джекобс, автор фильмов «Том, Том, сын волынщика» и «Razzle Dazzle» - Джекобс подвергает раннее кино различной пространственной и темпоральной обработке, придавая ему «трехмерность», разнимая его движение на замедленные серии или вводя в него крупный план, а нас, соответственно, вводя как бы «внутрь» раннего фильма). И авторское интеллектуальное кино тоже порой не прочь инкорпорировать само раннее кино или соотносящийся с ним особенный взгляд (сложно сконструированный на основе нашей проекции, нашей фантазии о его «чистоте» и «наивности») в свои размышления на тему утраченного прошлого или на тему самой нашей способности воспринимать мир кинематографически. Классический пример первого случая – это, конечно, «Взгляд Улисса» Тео Ангелопулоса, где герой ищет по разоренным войной Балканам три первых ролика, снятые на балканской земле реально существовавшими режиссерами, братьями Манакис. Разумеется, этот поиск не может увенчаться успехом, найденные Улиссом ролики пусты – но в то же время Тео Ангелопулос дает нам возможность насладиться первым кинематографическим взглядом, действительно начиная свой фильм с одного из первых роликов братьев Манакис («Ткущая женщина»). Он добивается тем самым сильнейшего эффекта подлинности и практически создает аттракцион на уровне композиции, поскольку длинный цветной художественный фильм парадоксальным образов уравновешен по степени воздействия с коротеньким черно-белым «документальным» роликом, ему предшествующим)[11].

Другой интересный вариант работы авторского кино с кино ранним – это фильм Lumiere & Company - коллективный фильм современных режиссеров к столетию кинематографа (он полностью, кстати, выложен поклонниками в YouTube). Оммаж раннему кино, и особенно братьям Люмьер, предполагал в этом случае рефлексию именно над взглядом, подаренными нам ранним кино, и предполагал определенное соответствие техническим условиям его производства (все фильмы, как и первые, длятся не более 50 секунд, изображение черно-белое или раскрашенное вручную, допускается не больше трех монтажных срезов, хотя они вообще нежелательны). Однако очень мало кому из режиссеров удалось сделать «игру» содержательной, действительно сказать нам о раннем кино и современности что-то такое, чего бы мы не знали, или хотя бы просто подтвердить имеющиеся ощущения, избегая метафорической напыщенности или банальности. Этот эксперимент кажется мне очень полезным именно в целом, поскольку он позволяет подчеркнуть, насколько мало значения имеет отдельно взятая форма или технические ограничения, и насколько много – вся ситуация восприятия, его история, его антропологический контекст. Так, фильмы братьев Люмьер производили и производят до сих пор огромное впечатление на зрителей тем, как уравновешено в них постановочное и

сегодня выложена в свободный доступ на сайте Библиотеки Конгресса США. Однако сайт Библиотеки в лучшем случае может дать нам статистику количества просмотров. В то время как в YouTube мы сталкиваемся с теми же роликами, сложенными в подборки, с музыкальным сопровождением и комментариями современных зрителей.

[11] О содержании фильма Ангелопулоса и роли в нем фигур братьев Манакис см.: Самутина Н. Тео Ангелопулос: прошлое, память, истоки//Киноведческие записки – 2004 - №66, Самутина Н. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого») // Феномен прошлого / Ред. И. М. Савельева, А. В. Полетаев. М.: ГУ–ВШЭ, 2005, с. 337–366

случайное, тем, как продуманная организация кадра взрывается сериями мелких непредсказуемых эпизодов, как оживает и превращается в движущийся фрагмент реальности идеальная фотография (фильмы братьев Люмьер отличает высочайшее фотографическое качество, долго недостижимое впоследствии)[12]. Ощутимым «довеском» к этому часто служит элемент абсурда и нелепости, или просто добавленный юмористический элемент – будь то «переигрывающий наблюдатель», введенный в действие, или бутылка коньяка на столе в фильме «Кормление ребенка», или «забиваемый снежками» и падающий кверху ногами на землю велосипедист в «Битве снежками», или сосредоточенный самостоятельный малыш, идущий против движения колясок в «Прогулке в детском саду», и т.д. Режиссеры, которые банализированно поняли раннее кино как «беспристрастную и объективную регистрацию происходящего перед камерой», не добились ничего, кроме эффекта скуки, который связывается в нашем современном восприятии со средней руки документалистикой. Режиссеры, которые подошли к свой работе слишком серьезно, лишили зрителя значительной части удовольствия, неизменно сопутствовавшего показам первых фильмов. Концептуальное воспроизведение ранних фильмов с указанием на принципиальную разницу между 1895 и 1995-м годом сработало несколько лучше, мало говоря нам о раннем кино, но говоря нечто о нас самих, более всего в режиме сарказма: так, у Патриса Леконта поезд проносится мимо платформы, не останавливаясь, а Михаэль Ханеке показывает подборку типичных образов из теленовостей за один день, 19 марта 1995 года (день, когда исполняется ровно сто лет съемке первого фильма "Выход рабочих с фабрики Люмьер"). Многие, как тот же Ангелопулос, Коста-Гаврас или Лив Ульман, пошли по пути эксплуатации одного сильного приема, действительно указывающего нам на роль кинокамеры в современности: это прием обнажения камеры, когда человек в кадре свидетельствует о ее видимости, заглядывает в нее или внимательно смотрит на нее. И только три-четыре участника проекта попробовали принести раннему кино настоящий «оммаж», воспроизведя, насколько это возможно, всю сумму условий раннего взгляда, весь набор эффектов и даже трюков, одновременно предполагающий в нас сегодня – несмотря на прошедшие сто лет – потенциал такой же реакции на аттракцион, такой же жажды аттракциона и такого же от него удовольствия, как это было возможно сто лет назад (а возможность и значение этого сегодня как раз и находится в центре внимания моей работы). Это Клод Миллер и Жак Риветт, создавшие изысканные версии «люмьеровских» фильмов, причудливо-геометричные, загадочные и смешные, это Джон Бурман, запечатлевший в режиме раннего кино современную съемочную площадку, и Аббас Киаростами, на одну минуту вернувший нам крупный план как аттракцион, не как часть повествования – каким он и был в соответствующих фильмах британской школы, «Большой глоток» и «Бабушкина лупа».

Пример второго случая, стоящего уже ближе к широкой аудитории, но все же аналогичным образом расположенного в области режиссерского кино – авторская стилистика Мишеля Гондри, ярко выраженная и в его короткометражках, и в видеоклипах, и в полнометражных фильмах «Вечное сияние чистого разума» и «Наука

[12] Это известные факты в истории кино: изобразительно кинематограф сразу взял очень высокий старт, во-первых, благодаря тому, что Луи и Огюст Люмьер всю жизнь были профессионально связаны с фотографией, и к нанятым операторам они тоже предъявляли серьезные требования. Во-вторых, сама организация раннего кино предполагала удивление зрителя коротким и визуально выразительным кадром, будь то ожившая фотография повседневности, или трюковый крупный план, или цвет и роскошные декорации, как в феериях Жоржа Мельеса и Фердинанда Зекки. Переход кино к институциональной форме массового производства, развитие нарратива в ущерб изображению первоначально привели к очень заметному падению именно кинематографического качества: фильмы 10-х годов не идут ни в какое сравнение по визуальному ряду с ранним кино, и настоящее «выравнивание» изобразительного качества происходит только в районе 1914-15 годов, а во многих местах и позже.

сна». Последнему фильму особенно досталось в «актуальной критике» за примитивный сюжет, сентиментальность и бессодержательность – в то время как роль «содержательности» в нем подчеркнуто исполняют именно аттракционы. Временами они цитируют или практически полностью повторяют как отдельные приемы, так и целые фильмы Жоржа Мельеса и других первых режиссеров - так, эпизод сна, в котором герой развешивает свои картины по стенам офиса с помощью неведомой силы, - это прямое воспроизведение фильма Мельеса «Дьявольский постоялец», а резво передвигающиеся по улицам картонные машинки – «реинкарнация» «Автомобилиста» Уолтера Бута. Кстати, реакцию зрителей на работы Мишеля Гондри, как и завоеванный им своеобразный промежуточный статус между авторским интеллектуальным кино и продукцией для массового потребления нельзя оставлять без внимания: здесь обнаруживается характерный контраст, включающий в себя интуитивное принятие новизны (даже самые сердитые критики Гондри не отказывают ему в оригинальности режиссерского взгляда, признают за ним все права страстного синефила, бывают благодарны за неожиданность и яркость работы с образной материей кино) – и вместе с тем Гондри раздражает слишком «культурных», воспитанных на традиционном Арт-Синема зрителей тем, что его аттракционы не иллюстративны, что именно им отданы основное время фильма и основная «смысловая нагрузка», если слово «нагрузка» уместно для таких легких, порой кажущихся чудесными, сновидческих превращений, которыми полнится «Наука сна». «История здесь просто обеспечивает рамку, в которой разворачивается демонстрация магических возможностей кино»[13] - эту фразу, сказанную Томом Ганнингом о Мельесе (ее произносит немного другими словами о себе и сам Мельес в своих мемуарах), можно применить к Мишелю Гондри без малейших изменений. «Высокой культуре», требующей от кино традиционно понимаемой содержательности, бывает чрезвычайно трудно с этим смириться. Аналогичную реакцию вызывает похожий на Гондри по принципу построения фильмов режиссер Тарсем Сингх – если его первый, визуально изысканный, фильм «Клетка» был вписан в достаточно жесткую форму современного жанра триллера, то следующий фильм «Падение» (в русском прокате он назывался «Запределье») представляет собой развернутую под предлогом сказки череду ослепительно ярких аттракционов, парад смешных и абсурдных, а порой страшных зрелищ, укорененных в самых простых культурных формах – цирке, парке развлечений, магическом театре, в раскрашенном от руки раннем кино, - и не случайно также, что в фильме Сингха само кино появляется как предмет рефлексии и поднимается на флаг именно в этом качестве утопического зрелища-развлечения, способного заворожить ребенка и утешить взрослого.

Но давайте все же посмотрим на вторую подборку роликов в YouTube, собранную в «фаворитах» уже лично мной – подборку, которую можно было бы назвать «раннее кино возвращается». Ее основу составляет раннее кино, которого в YouTube выложено на удивление много[14]. Там присутствуют практически все самые известные фильмы пионеров кинематографа: Жоржа Мельеса, братьев Люмьер, Томаса Эдисона, Эдвина Портера, Джона Вильямсона, плюс изрядное количество редкостей, носящих, к тому же, очевидные следы самостоятельной работы зрителей с материалом, понимания того, с чем они имеют дело. Так, например, поклонники раннего кино выкладывают в YouTube как отдельную единицу просмотра двухсекундный фильм «Падающая кошка», составленный из хронофотографий Этьена-Жюля Маре, а также собирают в небольшие фильмики фотографии Эдварда Мьюбриджа: его знаменитых скачущих лошадей, играющих

[13]Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde// Early Cinema. Space, Frame, Narrative. P. 231

[14] Раннее кино достаточно широко представлено и просто в Интернете, на сайтах его любителей, посвященных, например, Жоржу Мельесу – но сайты больше бывают отданы рассказам и информации, иногда статьям, в то время как YouTube предоставляет возможность немедленно познакомиться с самим фильмом.

спортсменов и женщин с кувшинами. В YouTube широко представлены actualities[15], самого разного свойства, они по-разному группируются и заявляются теми, кто их выкладывает: иногда просто воспроизводится логика или фрагмент ДВД, с которого взят материал, иногда же пользователи сами создают и обсуждают у себя тематические подборки, например «Нью-Йорк в начале XX века». Комментарии под роликами с ранним кино, то ироничные, то восхищенные, позволяют прямо зафиксировать основные эмоции, переживаемые по этому поводу современным зрителем.

Во-первых, раннее кино массово определяется как «машина времени». Восторг и удивление чаще всего вызывает не исторический аттракцион, то есть не «содержание фильма» - оно скорее провоцирует традиционное умиление «наивным взглядом» ранних зрителей (в комментариях немало остроумных шуток по поводу наивности использованных в раннем кино приемов – так, например, под роликом компании Эдисона «Иллюзионист», состоящим в основном из подбрасывания вверх и исчезновения, а также трансформации – в результате монтажа, разумеется – различных предметов, красуется реплика «о боже мой, как он это делает?»)[16]. А вот изумление, даже можно сказать шок, вызывает именно сам просмотр фильма, сама эта короткая и невероятно интенсивная встреча с «законсервированным временем», - голова будто начинает кружиться от ощущения бездны, от возможности «заглянуть» на сто лет назад. Примечательно, что комментаторы сразу начинают словесно осваивать эту бездну в характерных репликах. Реплики про падающую кошку Марэ звучат буквально так: «It's amazing looking back into time!», «That cat is so dead, seriously... this is amazing... 1890, I can't wrap my head», а также пускаются в забавные рассуждения о том, сколько поколений котят у этой кошки уже выросло. А реплики под самым первым фильмом братьев Люмьер, «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «догоняют и перегоняют» кошку: «Like sitting on a time-machine train. Quite an experience», «These people are long dead and they've never even could imagine that 110 years later other people will sit in their homes and watch scenes of their lives on the Internet», «Maybe in 2108 people will step into their VR-matrix and watch our youtube-videos as "historical records" and say "wow! these people from 2008! They've long dead and never could've imagine that we will watch them in our virtual reality!" То есть как бы ни поражало зрителей это погружение на несколько секунд в само время, они неизменно «остаются в курсе самого акта смотрения, возбуждения любопытства и его удовлетворения». Зрители делятся друг с другом своей реакцией, так же, как делится с ними и ждет их реакции в ответ тот человек, который размещает в Интернете сам ролик. «Машина времени» работает эффективно (в первую очередь благодаря фотографической, аналоговой природе кино, становящейся сегодня именно в этом качестве объектом пристального внимания исследователей – на фоне перехода к цифровому изображению), но она работает не как повествовательная форма вроде романа и не как виртуально воссозданная среда для погружения – но как минутное сцепление, как технически обусловленное непродолжительное зрелище, в котором зритель занимает позицию участника заинтересованного, открытого прямому воздействию и помнящего о своем статусе и возможностях Интернет-пользователя. Сам акт просмотра раннего кино в Интернете, как мы видим, побуждает зрителя к рефлексии по поводу своего собственного положения, по поводу тех медиа, с которыми он в данный момент имеет дело – и к перекидыванию еще одного мостика сравнения между ранним кино и современностью. Зрители видят себя объектами взглядов, точно такими же, какими только что представали перед ними

---

[15] Сегодня мы называем такое кино «документальным», но к эпохе раннего кино это разделение на «модусы реалистичности» неприменимо, они еще не выработаны, и общее название «actualities» применяется ко всем фильмам, запечатлевшим улицы городов, какие-то значимые события, экзотические виды далеких стран, и тому подобное.

[16] О том, как иллюзионисты рубежа веков пытались использовать кино в своих магических шоу и о том, как кино надолго погубило иллюзионизм как профессию, см. интересное исследование: Erik Barnouw. The Magician and the Cinema. New York: Oxford, 1981.

танцоры, фокусники или обычные люди на улицах Парижа и Нью-Йорка конца XIX – начала XX века.

Кроме того, временной разрыв[17] и возможность его обозначения/преодоления с помощью используемого медиума многократно обыгрывается в различных способах самостоятельного обращения с материалом раннего кино, его обработки, «осовременивания» путем сопоставления с сегодняшними реалиями и фрагментами. Один из очень популярных вариантов – это подкладывание под ранние фильмы современной музыки, изготовление нарезок типа «Alternative Hip Hop Video», где танцовщицы serpentine dances, многочисленных этнических танцев или канкана из фильмов Люмьеров и Эдисона смешно двигаются под современную музыку. Нарезки с использованием раннего кино вообще достаточно популярны. Здесь же, в этой подборке, у меня лежат все профессиональные видеоклипы, в которых использованы ранние фильмы или воспроизводится, цитируется, пародируется их образность – «This could be heaven for everyone» группы Queen, «Tonight, tonight» Smashing Pumpkins, «Us» Регины Спектор, ряд клипов авторства Мишеля Гондри (фаворит профессиональных клипмейкеров – безусловно, Жорж Мельес, его образность не только смешна, трогательна и оригинальна, но и достаточно узнаваема массовым зрителем, чтобы быть использованной или процитированной в такой массовой продукции как видеоклип). Разумеется, изначально видеоклипы производятся для ротации на музыкальных каналах, они не «принадлежат» YouTube – и однако они в YouTube широко представлены, и более того, именно там они также становятся видимы как объект нестареющих симпатий фанатов, а не только как более или менее успешный коммерческий продукт. И в любительских обработках, и в профессиональных музыкальных видео, где изобразительный ряд, как известно, чаще всего метафорически соотносится с текстом, с помощью раннего кино отыгрывается, то иронично, то серьезно, все тот же аттракцион с установлением и относительным преодолением дистанции. Тот самый «рай для всех», о котором ностальгически мечтает в своем последнем альбоме Фредди Меркюри, и который восстанавливает для него в клипе режиссер Давид Малле через посредничество Мельеса – обнаруживается не в самих фильмах Мельеса, но в их соположении с современным изображением и с современной музыкой. Поскольку именно это соположение устанавливает в рамках одного видеоклипа тот закон, с которым связано восприятие ранних фильмов в современной культуре вообще: признание радикальной инаковости этих фильмов, нахождение их по какую-то другую сторону того, что мы считаем «своим», будь то через теоретическое понимание раннего кино как до-институциональной модели репрезентации, или через наивное приписывание мнимой наивности взгляду первых зрителей, через придумывание ностальгического рая - и относительное преодоление этой инаковости в рамках аттракциона. Причем последнее связано не просто со способностью сополагать образы раннего кино и выступления современных артистов, соединять их в одном медиа через ритм движений или общую рамку идеи (например, ностальгическая мечта о несбывшемся обещании рая). Важнее всего то, что в этом аттракционе мы сами можем быть помыслены как иные, другие для будущих других, как удивительно точно зафиксировал в комментарии неизвестный пользователь YouTube: через сто лет в виртуальной реальности такие же люди как мы сядут и точно так же с удивлением посмотрят на YouTube, на нас, сегодняшних. Аттракцион с технологией и временем, который нам сегодня предлагает соединение раннего кино с YouTube, затрагивает одну из важнейших антропологических характеристик – понятие другого, различия, и возможность обнаружения другого не только во внешней среде, но и в рамках зрительской субъективности.

---

[17] В фиксации разрыва немалую роль играет не только прошедшее время, не только очевидная странность и инаковость раннего кино, но и его «первоначальность». Характеристика «the first ever» очень распространена как при представлении различных ранних фильмов в YouTube, так и в комментариях зрителей – «Самый первый? Фантастика, не может быть!»

Нетрудно догадаться также, что в моей группе роликов раннего кино собрано немало «кино аттракционов» совсем недавнего производства, нередко до мелочей совпадающего с фильмами первого десятилетия кинематографа и по форме, и по ожидаемой эмоции. Сама логика, по которой подобный отбор может быть произведен, уже была заявлена при характеристике первой подборки, поэтому приведу просто несколько ярких примеров, важных для моих рассуждений. Во-первых, взрывы – взрывы домов, мостов и любых крупных объектов привлекают огромное внимание, они уже стали целым специальным жанром, предназначенным не просто для любительского видео. Взрыв достаточно известных объектов, таких, как казино Stardust в Лас-Вегасе (13 марта 2007 года) оформляется как аудиовизуальное представление, с фейерверками и обратным отсчетом на фронтоне здания. Фильм об этом содержит шум и крики гуляющей толпы, радостное ожидание, гул восхищенных голосов в тот момент, когда здание обрушивается на наших глазах – и сотни вспышек фотоаппаратов и работающих огоньков видеокамер свидетельствуют о тотальной видимости происходящего и самих зрителей. Другой мой любимый фильм в подборке – это неудавшееся разрушение дома где-то в Америке. Напряженное ожидание и привычный крик при взрыве сменяются настоящим карнавальным хохотом зрителей за кадром – после того, как здание оседает на один бок, но не рассыпается в пыль. На этом фильм окончен, время вышло, как и когда последовало окончательное разрушение здания мы не знаем – для нас все, как в раннем кино, кончается нелепостью, «комическим избиением», и юмористический факт неудачи, а также аффективная реакция на него окружающих, остаются единственным предметом и «смыслом» фильма (который посмотрело на момент написания этого текста 30 тысяч человек). Вторая большая группа «аттракционов» - это свидетельские видео природных катастроф. Достаточно часто они не являются по-настоящему зрелищными, особенно по сравнению с профессиональной съемкой, использованной в телерепортажах: так, страшное цунами 2004 года в Юго-восточной Азии, выглядит на этих видео как невысокая грязноватая волна, заливающая курортное побережье. Ценность таких роликов для размещающих их в сети, а также для зрителей, больше всего сосредоточена в самом факте присутствия на месте события, в возможности на несколько минут оказаться в шкуре свидетеля, что порождает противоречивые эмоции: сначала мы захвачены происходящим, замираем в предвкушении события и в предвкушении шока – а затем как правило переживаем некоторое разочарование, поскольку образ события редко совпадает с его образом в «больших СМИ», и «воображение катастрофы» (термин С.Зонтаг) не получает достаточной пищи. Комментарии под свидетельскими роликами полны негативных откликов, социальной критики, достаточно посторонних обсуждений. Отчасти поэтому рядом со свидетельствами, не до конца реализующими потенциал аттракциона, часто можно видеть дополнительные ролики, представляющие «официальную» телевизионную картинку событий, или кусочки из документальных фильмов о стихийных бедствиях.

Наконец, последняя важная группа «кино аттракционов», как самого первого, так и сегодняшнего, балансирует на грани «документальности»/вымысла, многообразно играет с этой гранью и делает ее саму предметом аттракциона – поскольку и восприятие раннего зрителя, и сегодняшнего Интернет-пользователя оставляет некоторое место для восхищения кинематографическим эффектом вне пределов дихотомии «документальное/художественное». Мы не знаем в точности, как реагировал ранний зритель на фильмы вроде «Извержения вулкана на острове Мартиника» (1902) Жоржа Мельеса, сделанного на модели и раскрашенного потом в огненные цвета от руки – это является предметом споров (Том Ганнинг и его сторонники, подвергающие сомнению возможность автоматического применения современного критерия «реалистичности» к раннему кино, предполагают, что любые фильмы, будь то военная битва в тазу с водой или действительно заснятый променад страусов на Парижских бульварах, воспринимались зрителями в первую очередь и главным образом как эффектный трюк, а не как «сама жизнь», и значит, таз с водой и Парижские бульвары были в некотором роде

равны). Известно только, что с самого начала существования кино подобного рода реконструкции производились во множестве, и не только Мельесом, хотя он особенно в этом преуспел, снимая исторические события на моделях и в декорациях своей студии. Сегодня YouTube предлагает нам, наряду с этим Мельесовским фильмом и вместе со свидетельскими съемками цунами и катастроф, вместе с телевизионным материалом и компьютерными моделями, еще один своеобразный вид зрелищ, которым мог бы гордиться Мельес. Это реконструкции землетрясений на моделях (причем авторы как могут стараются «замаскировать» природу своего изображения, придать ему какую-то достоверность), это взрывы игрушечных зданий, это сымитированные катастрофы поездов. Кроме того, моя коллекция аттракционов в YouTube содержит и такой замечательный экземпляр, как съемка аттракциона студии Юниверсал «Землетрясение в метро». Зрители аттракциона сидят в поезде и очень реалистично переживают все ужасы крушения вагонов, прорыва водопровода, пожара и т.д. – снимая это на видеокамеру. Затем изображение помещается в YouTube, и степень его реалистичности еще повышается – по гневным комментариями «это фальшивка!» под этим роликом можно предположить, что «фальшивость» его не представляется зрителям стопроцентно очевидной, зрелище предполагает некоторую возможность испуга, пусть и полусерьезного, с самого начала основанного на подозрении, что что-то здесь неладно. А вся эта группа роликов-аттракционов в целом предполагает получение удовольствия от балансирования на грани «реальности», от осознания факта реконструкции, но вместе с тем добротности и действенности этой реконструкции.

2

Прежде чем продолжить разговор об антропологии зрительского восприятия и о тех существенных чертах современности, которые нам позволяет видеть раннее кино, необходимо более подробно остановиться на том, что позволило нам само раннее кино увидеть подобным образом. Я имею в виду теорию кино аттракционов Тома Ганнинга,[18] одну из самых влиятельных, «действующих» теорий в современных cinema studies – судя по изданиям последних лет, не теряющую, а только набирающую эвристический потенциал. Теория кино аттракционов, появившись в середине 1980-х, не только полностью изменила наше представление о первом десятилетии существования нового средства массовой коммуникации. Она позволила по-новому поставить вопрос о соотношении зрелища и нарратива в кинематографе вообще, она сделала объектом внимания зрительское восприятие, его институциональные, технологические и культурно-антропологические условия (сам Том Ганнинг отмечает сегодня, что важнейший элемент теории аттракционов – это возможность фиксировать «другую конфигурацию зрительской вовлеченности»[19]). Теория аттракционов закрепила заложенное ранее, прежде всего Ноэлем Бёрчем,[20] представление о радикальном разрыве – институциональном, формальном, эстетическом – между тем кино, которое видели как часть иллюзионистского представления первые зрители в кафе, на ярмарках и в мюзик-холлах, «между клетками с диким зверями», по яркому (и исторически точному) выражению

[18] И сам Ганнинг, и его коллеги обычно подчеркивают значение работ ряда других исследователей, в особенности Ноэля Бёрча и Андре Годро, частого соавтора Ганнинга, в становлении теории «кино аттракционов», да и вообще говорят о том, что более широкая доступность архивных киноматериалов сделала подобное понимание предмета более очевидным. Однако по радикальности сделанных заявлений и по количеству написанных на эту тему статей Тому Ганнингу нет равных, и потому можно считать вполне справедливым то, что именно Ганнинг вошел в историю как основной автор теории «кино аттракционов».

[19] Gunning T. Attractions: How They Came into the World// The cinema of attractions reloaded. P.37.

[20] См.: Burch N. Life to Those Shadows. Berkeley and L-A, Univ. of California Press, 1990.

Жоржа Садуля[21] - и тем кино, состоящим из длинных повествовательных (и практически сразу подцензурных) фильмов, которое приходили смотреть в никельодеоны на дневные сеансы жены рабочих-эмигрантов вместе с детьми, а на вечерние и воскресные сеансы сами эмигранты, нуждавшиеся в доступных финансово и содержательно развлечениях; приходили по всей Америке, начиная примерно с 1911 года, и создали своими запросами и потребностями кинематограф как массовое, доступное, мелодраматическое в основе, диегетически замкнутое повествование с четко выделенными главными героями, что достаточно быстро привело к становлению института звезд. Понятие «аттракциона» как ненарративного зрелища, прямо адресующегося воспринимающему и демонстративно осознающего его присутствие, с самого начала задается Ганнингом достаточно широко: он не только характеризует подобным образом раннее кино, но и намечает линию, по которой можно проследить за судьбой принципа «аттракционного» восприятия, подавленного в институциональном нарративном кинематографе, но все равно сохранившегося в современной культуре. Ганнинг видит его прежде всего в киноавангарде, увлеченном трюком и шоковым воздействием, нарушающем все пространственно-временные условности повествовательного кино и устанавливающем совершенно другие отношения со своим зрителем, - а также в продолжительных танцевально-музыкальных номерах голливудских мюзиклов. Достаточно быстро в кинотеории установилась тенденция понимать подобным образом все значительные анти-нарративные элементы, особенно в том случае, если автор текста задается вопросом о том, на какое восприятие рассчитаны и как адресуются зрителю те или иные составляющие киноизображения. Именно как аттракционы – зрелища, разрывающие нарратив, прямо атакующие пороги зрительской чувственности и одновременно тестирующие технологические возможности кино вплоть до обнажения его природы – понимает продолжительные секвенции цифровых спецэффектов теория современной фантастики. Однако без убедительной и качественной характеристики самого раннего кино, без аргументированной укорененности теории аттракционов в исторической антропологии восприятия (в это не меньший вклад внесла Мэри Энн Доан со своей чрезвычайно влиятельной работой «Возникновение кинематографического времени. Современность, случайность, архив»), в статусе всего лишь эффектной метафоры, эта теория не получила бы такого влияния.

Являясь сторонником теории раннего кино по версии Тома Ганнинга, я хотела бы сделать предметом отдельного внимания ее редкий интеллектуальный потенциал и теоретическую состоятельность, ее особенное место в современных киноисследованиях - как образцового примера сочетания теоретического и исторического знания во благо обеих этих составляющих[22]. Похожими задачами – желанием прочертить интеллектуальную историю понятия «кино аттракционов» и обозначить возможности и пределы расширения термина в дальнейшем - руководствовались и организаторы сборника статей «Кино аттракционов: перезагрузка», выпущенного к двадцатилетию знаменитой статьи Ганнинга «Кино аттракционов: раннее кино, его зритель и авангард» (1986).[23] Один из основных вопросов сборника задает во введении его редактор Ванда

---

[21] Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. М.: «Искусство», 1958. С. 416.

[22] С этим согласны многие исследователи, и прежде всего именно так понимали свою задачу создатели теории Том Ганнинг и Андре Годро. См. например их совместную статью Early Cinema as a Challenge to Film History (1989) , перепечатанную в: The Cinema of Attractions Reloaded, а также сегодняшнее мнение Андре Годро в статье «From “Primitive Cinema” to “Kine-Attractography”» (там же), где он вспоминает о том, что в 1970-е годы киноисследователей интересовала исключительно (структуралистская) теория, и появление теории аттракционов, так глубоко укорененной в историческом материале, впервые обеспечила такое глубокое единство между теорией и историей.

[23]The Cinema of Attractions Reloaded. Ed. W. Strauven. Amsterdam University Press, 2006. Сборник представляет собой редкое соединение «мемориального издания» (в приложении к нему

Страувен: «Почему кино аттракционов стало такой успешной формулой, таким ключевым словом? Может быть, потому, что оно одновременно может обозначать конкретный период и вне-исторический стиль, исторически укорененную практику кинопроизводства и универсальную практику производства фильма, которая появляется, исчезает и появляется снова как циклический феномен? »[24] В другой форме эти вопросы всплывают тогда, когда авторы сборника начинают спорить о терминологии. Эта проблема выбора ключевого термина оказывается совсем не надуманной, потому что выбор значимого понятия во многом определяет перспективу, из которой автор работы предполагает разворачивать свою исследовательскую логику. Вкратце можно обозначить эту цепочку возможностей так: примитивное кино - первое кино - раннее кино - кино аттракционов.

Термин «примитивное кино» как почти единственный термин для обозначения первых фильмов до появления теории кино аттракционов, сразу стал с ее стороны объектом справедливой критики. Оценочное понятие «примитивный» в работах большинства традиционных историков кино прямо указывало на прогрессистское понимание киноистории, свидетельствовало о недооценке особенного характера и уникального качества кино первого десятилетия – или работало на поддержание сентиментальных фантазий о «чистоте» и «наивности» первого кинематографического взгляда: фантазий понятных и продуктивных в сферах действия обыденного восприятия, например при использовании в видеоклипе группы «Queen», но непростительных для исторического знания, которому они как правило в корне противоречат. Раннее кино не было ни наивным, ни целомудренным, оно было свободным, фотографически качественным и технически изощренным – в рамках той традиции зрелищ и развлечений, которую увенчало, - а «простота» его приемов находится в прямой связи с исторической и культурной спецификой его основного зрителя – чаще всего небогатого, необразованного, желающего получить наиболее эффективное воздействие, возможно шокового свойства, с минимальной затратой сил и времени. По глубокому антропологическому наблюдению Тома Ганнинга: ««колоссальное развитие индустрии развлечений начиная с 1910-х годов и растущее признание ее со стороны культуры среднего класса (а также привыкание, сделавшее это признание возможным) с трудом позволяют нам осознать, какое освобождение популярное развлечение принесло в начале столетия… его свобода от сотворения диегезиса, его акцент на прямой стимуляции»»[25]). Соответственно, теория Ганнинга и Годро, изменив наше знание о раннем кинематографе и описав его пространство как «другое», «альтернативное», изменила и его «официальное название». Как пишет сегодня, спустя 20 лет, Андре Годро: «Само использование понятия «раннее кино»…направляет взгляд историка, определяет его или ее подходы и окрашивает его дискурс»[26]. Термин «примитивное кино» оказался таким образом серьезно дискредитирован, и сегодня уже достаточно провокационно выглядят редкие попытки его реабилитации – впрочем, реабилитации не оценочной, а содержательной. Так, Ванда Страувен в своей статье «От «примитивного» кино к «чудесному»» напоминает нам именно об альтернативности этого пространства, о том, что мы можем говорить о

воспроизводятся несколько основных статей, «сделавших» двадцать лет назад теорию раннего кино), и исследовательского проекта, в некотором смысле «тестирующего» актуальное состояние теории и возможности ее дальнейшего развития. В сборнике затрагиваются вопросы терминологии, генеалогии теории аттракционов, обсуждаются различные аспекты проблемы зрительской инстанции и зрительской адресации, и по целому отдельному разделу отведено под авангард и цифровые медиа – два аудиовизуальных пространства, которые чаще всего описываются с помощью теории кино аттракционов.

[24] Strauven W. Introduction to an Attractive Concept//The Cinema of Attractions Reloaded. P.20.

[25] Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // Early Cinema: Space, Frame, Narrative / Ed. T.Elsaesser. London: British Film Institute, 1990. P.59.

[26] Gaudreault A. From “Primitive Cinema” to “Kine-Attractography”// The Cinema of Attractions Reloaded. P.86

«примитивном модусе репрезентации» в противовес «институциональному модусу репрезентации», по Ноэлю Бёрчу, и это позволит нам более внимательно относиться к характеру этой инаковости раннего кино. «Другими словами,» - цитата со стр. 112. перевести. Обращать больше внимания на формальную специфику раннего кино безусловно необходимо, но тем не менее возвращение ради этого термина «примитивный» мне все же кажется чрезмерным.

Чуть более сложная история возникает с понятиями «кино аттракционов» и «аттракцион», что стало особенно заметно после выхода книги под редакцией Ванды Страувен – хотя описанные ниже проблемы как раз для этого издания характерны в меньшей степени: его методологическая рефлексивность достаточно высока. Понятием «аттракцион» пользуется немало исследователей, и его использование заметно варьируется от предельно содержательного, отвечающего духу и букве нашего знания об этой проблематике до достаточно метафоричного и даже механистичного. Как правило, использование понятия «аттракцион» оказывается тем содержательнее, чем более историчен и/или антропологичен подход автора – например, когда Андре Годро и Николас Дюлак в своей статье «Круг и повторение в сердце аттракциона: оптические игрушки и возникновение новых культурных серий»[27] рассказывают историю различных технологий производства зрелища, постепенного отделения носителей образов от аппарата, составляют что-то вроде каталога анти-нарративных элементов в аппаратах оптических проекций, предшествующих киноаппарату (закольцованность, повторяемость, характерная темпоральность настоящего времени, чистота презентации и отсутствие репрезентативных элементов, и т.д.). Или когда Вивиан Собчак в лучшей статье в сборнике задается философско-антропологическим вопросом о характере темпоральности современных аттракционов и делает вывод о том, что сегодняшнему восприятию соответствует не аттракцион-ускорение, как в начале XX века, в момент становления кинематографической культуры модерна, но напротив, аттракцион-замедление, переход от движущихся к почти неподвижным образам как бы «за порогом» скорости, их дистилляция и новое обнаружение «сущности движения», переход на уровень «микро-темпоральности».[28] Или когда Томас Эльзессер утверждает, что традиционная дихотомия нарратив/аттракцион уже неприменима к новым условиям существования медиа-среды, где мы имеем дело не просто с кадрами или окнами, а скорее с потоками информации и образов, формирующими в итоге тотальное окружение, новый тип диегезиса[29]. Но содержательность использования понятия «аттракцион» существенно уменьшается по мере продвижения в области нарратологии и семиотики, не выходящие за пределы интереса к устройству текста (там аттракцион оказывается просто характеристикой композиции или стиля), и переходит на уровень обычного сравнения, скорее менее, чем более удачной метафоры там, где исследователи пытаются просто обозначить этим термином зрелищные элементы в современном кино, с дежурной ссылкой на Ганнинга в начале – как будто все остальное кино в течение столетия было категорически незрелищным. Именно во избежание этих нежелательных эффектов и ради обозначения уникального культурно-антропологического содержания кинематографического пространства первого десятилетия, я предпочитаю использовать в своей работе как основное понятие не «кино аттракционов», а «раннее кино».

Потому что именно само раннее кино, в его уникальной специфике, становится в данном контексте аналитическим инструментом для высказывания о современности,

---

[27] Dulac N., Gaudreault A. Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series//The Cinema of Attractions Reloaded. P. 227-244.

[28] Sobchack V. “Cutting to the Quick”: Techne, Phisis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion//The Cinema of Attractions Reloaded. P.337-354.

[29] Discipline through Diegesis: the Rube Film between “Attractions” and “Narrative Intergation”//The Cinema of Attractions Reloaded. P.205-226.

теорией современности в широком смысле и – теорией настоящего как нашего сегодняшнего момента и как особого модуса темпоральности, - в смысле узком (о чем пойдет речь в завершение). Эта теория практически не может полностью состояться, если какая-то часть теоретически же обозначенных историко-культурных особенностей раннего кино будет в процессе рассуждений утрачена. Укорененность самого этого способа думать, этой «археологии массмедиа»[30] во внимательном изучении первого десятилетия существования кинематографа неоднократно символически подчеркивалась как всеми причастными к разработке теории, так и их нынешними «биографами», в том числе с помощью упоминания «первособытия», послужившего главным толчком к пересмотру всего понимания раннего кино и историками, и теоретиками. Этим «первособытием» стала Брайтонская конференция Федерации изучения архивного кино, прошедшая в 1978 году – конференция, на которой группе заинтересованных исследователей был показан большой массив имеющихся в архивах фильмов, произведенных между 1900 и 1906 годами. Как замечает Ванда Страувен: «Именно экстенсивные и систематические кинопросмотры радикально изменили (Старую) Историю Кино»[31]. Но дело конечно не только в событиях, пусть даже и Самых Первых - дело в том, как и о чем позволяет строить рассуждения теория раннего кино именно в таком своем качестве. Ее огромное достоинство видится мне в том, что она объединяет в себе потенциал теоретизации киноистории на любом ее промежутке, будь то рубежи XIX-XX-го, или XX-XXI-го веков, с потенциалом теоретизации современности в целом, проговаривания ее основных напряжений, характеристик и антропологических свойств, как константного, так и переменного типа.

Изучая устройство самого первого кино, мы можем, к примеру, как это делает более скрупулезно исторически работающий Чарльз Массер[32], покритиковать обобщения теории аттракционов Ганнинга и указать на то, что кино очень быстро, в течение нескольких лет, утрачивает свойство удивлять и шокировать с помощью кинематографического аппарата (что Ганнинг выделяет как базовое свойство раннего кино в целом). Кино перестает быть «аппаратом Люмьеров» и становится отдельными фильмами несколько раньше, чем последнее время было принято думать, сохраняя при этом другие черты «кино аттракционов», такие, как отсутствие замкнутого диегезиса и прямая зрительская адресация, специфическая темпоральность трюка, неподвижность камеры и т.д. Что означает, в сущности, необходимость выработки новой периодизации внутри самого раннего кино, слишком широко понятого Ганнингом как единый период с 1894-95 до примерно 1906-1908 года. Но вместе с тем эта же дилемма отчетливо просматривается во многих теоретических текстах, задающихся вопросом, что же такое в сущности аттракцион, и тогда, в первые годы существования кино, и особенно впоследствии, на протяжении его истории. Есть ли это всегда прямая зрительская адресация, шоковый разрыв нарративной или диегетической связности, провоцирование незамедлительной реакции и радикальное обнажение таким образом действия кинематографического аппарата? Как же когда быть со всей линией спецэффектов, пусть и работающих нередко как шоу-стоппер (любимый пример исследователей раннего кино, проводящий аналогию с программой мюзик-холла: самый эффектный и популярный номер прерывает все шоу, потому что зрители не могут удержаться от аплодисментов, требуют повторения) – но совсем не обязательно исключающих зрительскую погруженность в происходящее, даже предполагающих ее; не исключающих более продолжительной темпоральности и очень даже склонных к «зависанию», к погружению зрителя в продолжительное состояние созерцания, в пространство воздействия комплексного визуального или аудиовизуального

[30]Так точно охарактеризовал теорию раннего кино Томас Эльзессер в редакторском введении к уже хрестоматийному сборнику «Раннее кино. Пространство, кадр, нарратив».

[31] Strauven W. Introduction to an Attractive Concept// The Cinema of Attractions Reloaded.P.15

[32] Musser Ch. A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s //The Cinema of Attractions Reloaded.P.159-180.

эффекта[33]. Напряжение между обнажением аппарата и его сокрытием в спецэффекте (аттракционе), между аттракционом-трюком и аттракционом-зрелищем, вполне можно назвать одним из самых значимых напряжений, осмысляемых в контексте теории кино аттракционов. И к моей работе это имеет непосредственное отношение, постольку поскольку я сделала предметом своего внимания в первой части одну из линий существования аттракционов в современности, намного меньше затрагивая затрагивая вторую[34], ей прямо противоположную, но с ней же и прямо соотнесенную (линию блокбастеров и фантастических фильмов, восприятие которых предполагает не только серию микро-атакующих воздействий светом, звуком, быстрым монтажом, но и возможность продолжительной погруженности в созерцание спецэффектов, чему может служить характерным примером эпизод перелета за пределы бесконечности, созданный Дугласом Трамбаллом для «2001: Космическая одиссея» Стенли Кубрика). Можно охарактеризовать эту дилемму, это напряжение как «спецэффект против трюка» – и утверждать, что в общей рамке кино аттракционов спецэффект и трюк взаимно дополняют друг друга и в исторической перспективе, и в актуальном поле воздействия аттракционов, будучи одинаково противопоставлены законам восприятия традиционного нарративного кино.

Значение теории кино аттракционов для восстановления исторической специфики раннего кино невозможно переоценить: раннее кино, можно сказать, впервые по-настоящему сделалось видимо. Его различие с кино современным (так хорошо интуитивно обозначаемое массовой культурой как тотальное другое, в высшей степени мифологизированное) по большинству параметров зрительского восприятия было слишком велико, чтобы быть понятым и преодоленным без концептуализации всех этих параметров. Однако раннее кино, если можно так сказать, отплатило теории сполна, став уникальным пространством и эффективным инструментом для дальнейшей теоретической работы, и прежде всего, работы по концептуализации самой современности через свойственные ей режимы визуальности, стратегии и возможности взгляда. Раннее кино «по версии» Тома Ганнинга достаточно быстро стало характеризоваться как «лаборатория современности», наряду с городами, железными дорогами и другими средствами «реструктуризации человеческого восприятия». Раннее кино полностью выявило свою гетерогенность и свой переходный характер, в нем как на ладони стала видна борьба новаторства и традиции, - и неудивительно, что накануне столетия кино, в ситуации ощутимых изменений, происходящих в связи с появлением новых средств массовой коммуникации, изменением природы самого кино, способов его циркуляции и т.д., исследователи произвели на свет немало аналогий между концом XIX и концом XX веков. Теоретически состоятельными однако при этом кажутся только те аналогии, которые по-настоящему задействуют опыт раннего кино как комплексной ситуации восприятия[35]. Это те работы, которые не останавливаются на поверхностных формальных аналогиях, и тем более не рассуждают спекулятивно о возвращении архаики (выше уже шла речь о том, что раннее кино архаикой считаться не может, как не может ею считаться конец XIX века в многообразии его культурных проявлений), но задаются вопросом об антропологии

---

[33] Чарльз Массер: «Даже в период самого первого знакомства зрителей с кино, многие фильмы показывались таким образом, чтобы погрузить аудиторию в непрерывное внимательное созерцание. Это касается например закольцованной версии раскрашенного вручную «змеиного танца»». Ibid, P.163

[34] Мой выбор был именно таков во-первых потому, что линия спецэффектов исследована гораздо лучше, и во-вторых потому, что о ней подробно идет речь в моей предыдущей статье о раннем кино, «Мельес жив, или Магия перевода» - где я намечаю несколько не пересекающихся феноменов зрелищных аттракционов в современном кино.

[35] Сошлюсь здесь только на поднимающую именно эту проблематику статью Ганнинга: Gunning T. “Animated Pictures': tales of cinema's forgotten future, after 100 years of films// Reinventing film studies.Ed. Christine Gledhill and Linda Williams.Oxford University Press, New York, .

зрения и о конструкциях человека, предполагающихся кино вообще и кино в ситуации радикального изменения в частности. Раннее кино помогает нам, таким образом, увидеть нас сегодняшних в ситуации изменения, из прошлого проливает свет на наше настоящее.

Как уже говорилось выше, наиболее удачная работа, поставившая вопрос об антропологии современности в том числе, хотя не исключительно, с помощью теории раннего кино, принадлежит Мэри Энн Доан. В книге «Возникновение кинематографического времени. Современность, случайность, архив» исследовательница задается вопросом об основных характеристиках современности (modernity) через проблематику становления нового восприятия времени, через анализ типичного для модерна противоречивого и конфликтного взаимодействия между рационализацией и случайностью, между стандартизацией, унификацией, необратимостью возникающего времени и необходимостью инкорпорировать в эту временную систему случайность, непредсказуемость, разрыв и шок – и такое качество как индексальность – с самого начала вошедшие базовой составляющей в условия кинематографической (ре)презентации. Основной тезис Мэри Энн Доан как раз содержит утверждение о том, что рационализация времени в процессе индустриализации и экспансии капитализма «сопровождалась структурированием случайности и темпоральности с помощью возникающих технологий репрезентации»[36], кино в первую очередь. В постановке и решении этих проблем ей оказывает принципиальную поддержку именно раннее кино, взятое во всей полноте актуального знания о нем (хотя Мэри Энн Доан подчеркивает несколько иные качества нового средства массовой коммуникации, чем Том Ганнинг и Андре Годро, и помещает кинематограф не в контекст предшествующих ему зрелищ, а в контекст современных ему дискурсов, производящих переоформление времени: статистики, психоанализа, физики и фотографических экспериментов Маре и Мьюбриджа).

Появление кино осмысляется ею как появление уникальной возможности архивирования настоящего, что очень импонирует архивному импульсу, даже можно сказать, архивной страсти XIX века – но только архивируется в данном случае сам опыт настоящего, опыт присутствия «здесь и сейчас», во всей его случайности: «Значение кино в этом контексте заключается в его очевидной способности идеально репрезентировать случайность, обеспечивать чистую запись времени»[37] - что особенно очевидно в расцвете жанра actualities, в сотнях фильмов, дошедших до нас и просто зафиксированных в каталогах фирмы братьев Люмьер и других фирм-производителей того времени. С появлением раннего кино все становится видимым, все подлежит съемке, причем не как фотографический момент, а как полноценное пространственное и временное движение, и если мы можем говорить в данном случае об аттракционе (Мэри Энн Доан не очень активно пользуется этим понятием, но зато она пользуется Беньяминовским понятием шока), то это аттракцион видимости и шок видимости, очень быстро упрятанный, инкорпорированный в сложившиеся системы темпоральности, не атакующий восприятие, а незаметно адаптирующий и определяющий его – и остающийся явным, распознаваемым во всей своей новизне только в кинематографе первых лет. Разрыв между ранним кино и кино нарративным с точки зрения исследовательницы оказывается существенным по линии видимое/невидимое, когда все симптомы освоения современности и производства ее новых темпоральных режимов кино «загоняет вглубь», как бы скрывает в процессе развития основополагающей повествовательной формы: «Темпоральная случайность, которую приветствуют и Мельес, и Люмьеры, приручается путем инкорпорирования в жестко кодифицированную систему производства темпоральности, которая полностью поглощает зрителя»[38]. Исследование Мэри Энн Доан – одно из самых убедительных доказательств того, что наше зрение и наше восприятие современности в целом закладывались именно в первое десятилетие существование кино. И оно же побуждает

[36] Doane, Mary Ann. The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive. P. 11.
[37] Ibid.P.22.
[38] Ibid.138.

обратиться уже к нашей сегодняшней современности, к настоящему, с тем же культурно-антропологическим вопросом об изменении зрения и восприятия, о способствующих этому или сигнализирующих об этом культурных формах. Сама Мэри Энн Доан настаивает на том, что принципиального разрыва между модерном и постмодерном с точки зрения структурирования темпоральности не произошло, и «работа современных и «постсовременных» технологий репрезентации одинаково характеризуется напряжением между страстью к сиюминутности и потребностью в архивации»[39].

Давайте теперь вернемся к началу текста, к подробному описанию свойств видеороликов в формате YouTube – и сведем воедино некоторые характеристики современной киноантропологии восприятия, точнее, той ее части, которая может быть намечена с помощью так активно реализующего себя сегодня кино аттракционов. Прежде всего, нужно говорить о характере темпоральности и о ключевом значении временных параметров реализации аттракциона, с которыми сегодня имеет дело зритель даже относительно «старого», видео- или кинематографического, изображения в совершенно новой ситуации просмотра в рамках такого медиума как Интернет. Во-вторых, важнейшую роль приобретает специфика зрительской позиции в этой новой конфигурации аппарата – уже не совсем кинематографического, но связанного с кинематографом чрезвычайно тесно и последовательно. Наконец, способы воздействия и задачи современного «кино аттракционов» хорошо было бы рассматривать в целом, в комплексе взаимодополняющих режимов их реализации, от самых простых и доступных форм до форм технологически сложных, вынужденных к тому же существовать в более тесной связке с формами нарративными, вступать с ними в конфликт или в различные конфигурации. Раннее кино может быть полноценной теорией настоящего, если все важные черты настоящего будут рассмотрены через его оптику, через этот своеобразный взгляд культурного поля, в котором многое, оставаясь прежним, начинается заново.

Как мне представляется, о теории настоящего в связи с ранним кино можно говорить и во втором значении этого слова, «настоящее». Настоящее как временной модус, противопоставленный прошлому и будущему, настоящее как «здесь и сейчас» момента, как полноценная и даже несколько агрессивная реабилитация моментальности события - важнейшая характеристика современного «аттракциона». В него полностью возвращается никогда конечно не исчезавшее из кино, но изрядно замаскированное, вытесненное нарративной репрезентацией и иллюзионистской функцией кинематографического аппарата, прежде всего монтажом, настоящее время – возвращается и настоящее случайности, и настоящее индексальности, и настоящее трюка, шока, короткого фрагмента – исполненного на такой высокой скорости, что начало и конец практически схлопываются и нередко требуют незамедлительного повторения, которое тоже становится очень важным элементом в функционировании аттракциона в целом. Феномен многократного повторения понравившихся, «зацепивших» коротких роликов - очень характерный момент в функционировании пространства YouTube, в этом регулярно признаются зрители в комментариях, это можно легко проверить на собственном опыте. Короткие, яркие, удивляющие неожиданностью или радующие чем-то приятным ролики словно взывают к немедленному пересматриванию, к созданию временной петли – и для этой цели в системе на самом видном месте красуется кнопка «Replay». Вторая, равная ей по размеру кнопка – «Share», она предполагает возможность сразу же поделиться увиденным с другими пользователями, переслав ролик друзьям. Эти две кнопки едва ли не лучше всего остального характеризуют темпоральность современных аттракционов и их роль в поддержании эффекта сообщества, ощущения видимости, возможности незамедлительно разделить собственное зрение с другими. В этом режиме настоящего нами востребовано и уникальное событие торнадо - неподвластное нам, ухваченное случайно – хотя эта случайность готовилась и ожидалась.

[39] Ibid. P.29.

И замечательное, особенно смешное свой неожиданностью в высшем смысле этого слова, то есть непроизвольным обманом всех имеющихся ожиданий, событие взрыва дома, который взял и не взорвался – породив взамен взрыв освобождающего хохота зрителей за кадром и зрителей перед экраном. И любой модальности, от радостной до трагической, событие свидетельства, непосредственной фиксации на пленку собственного ужаса перед волной цунами – ужаса, который вовсе не так изобразителен, как профессиональная подборка телевидения, но который бесконечно ценен неподдельностью пережитого отдельным человеком момента. Ну и трюк, секундное смещение камеры, производящее переворот всей картины в кадре, применение одного, но значимого технического приема там, где он совсем не ожидался (например, пленка, пущенная вспять, или неожиданный крупный план, утрачивающий функцию повествования и вновь, как сто лет назад, становящийся аттракционом – и комментарии зрителей – «о боже, да это ведь человек без головы, как он теперь будет машину водить»), или приглашение разделить слишком заразительную эмоцию, которой мы бессильны противостоять – Итан хохочет, и мы хохочем вместе с ним, нам не нужно ничего знать об Итане, мы не нуждаемся в качественной съемке Итана и не думаем о том, что с ним станет через час или год. Мы просто нажимаем на «Replay», потому что Итан хохочет заразительно, а мы имеем доступ к кнопке, управляющей аттракционом и несколько секунд свободного времени перед тем, как столь же стремительно переключиться на проверку почты, чат, новости, или вообще выключить компьютер.

Совершенно не случайно, что монтаж не играет в таких местах как YouTube роли, отведенной ему в повествовательном кинематографе и в других медиа, где происходит структурирование образной материи путем предельного монтажного сжатия пространства и времени (на телевидении, например). Моментальный, неповествовательный характер «аттракционного воздействия» не предполагает ориентации на монтажную фразу, в лучшем случае неохотно допускает ее – вообще же в роликах YouTube очень распространен даже не трюковый монтаж Мельеса, но характерный для любительского видео последовательный монтаж продолжительных кадров, более всего напоминающий монтаж фильмов-погонь, chase films, массово производившихся на излете периода раннего кино, в годы примерно 1906-1912, когда базовые правила классического монтажа, «вшивающего» зрителя в изображение с помощью фигуры short-reverse shot, еще не установились, а усовершенствование кинопроекции (с 1908 года) и зрительские желания неудержимо подталкивали кинематограф к увеличению длины фильма. Мэри Энн Доан убедительно характеризует в своей книге роль монтажа в становлении доминирующей кинематографической темпоральности, различая по этому показателю, как и Том Ганнинг, раннюю и нарративную форму кино. В момент своего возникновения кино оказывается царством торжествующей случайности, и безусловная, очень качественная срежиссированность Люмьеровских фильмов только подчеркивает это, изумляя зрителей «Кормления ребенка» не постановкой сцены, а трепещущей листвой на заднем плане. «Раннее кино в большинстве своем – про случайные мгновения и их ответственность за производство значения»[40]. Однако монтаж подвергает время необратимой манипуляции, вводит в кино различные темпоральные уровни, в конце концов, маскирует «настоящее» момента, включает случайное в систему рационального, манипулируемого, отчужденного от «личного опыта» времени институционально организованных кинематографических повествований. «Длинный кадр (раннего кино – Н.С.) – это взгляд на автономно разворачивающуюся сцену, продолжительность которой есть функция длительности и подразумеваемого своенравия самих текущих событий. Продолжительность кадра делает его приглашением к случайности и непредсказуемости, приглашением, которое резко разрывается монтажным срезом. Монтаж – это механизм, с помощью которого темпоральность становится продуктом аппарата, а роль кино как записи внешнего

[40] Ibid.181

времени размывается. Кино становится фрейдистской машиной времени в гораздо большей степени, чем простым обещанием индексальной связи с референтом. Но несмотря на то, что индексальная связь оказывается скомпрометированной, она не утрачена»[41].

Почему же в новые медийные формы и в наш человеческий опыт восприятия приходит, посредством кино или того, что из него вырастает, эта чувствительность к моментальному? Почему увеличивается и о чем свидетельствует эта потребность в аттракционе, через сто лет после того, как индексальность была отправлена в подполье? В рамках статьи, пытавшейся аргументированно поставить этот вопрос, невозможно дать на него исчерпывающий ответ. Хотелось бы коротко наметить несколько линий дальнейших размышлений. Одна из них связана с понятием скорости, другая требует сделать объектом внимания характеристики и конфигурации зрительского опыта, третья предполагает рефлексию над изменяющимся характером самого кино. Совокупность этих условий и определяет, как мне кажется, очень многое в антропологии зрительского восприятия сегодня, в историко-культурной специфике настоящего момента, отличающегося от того времени, когда становление модерна потребовало от новых средств массовой коммуникации решения проблемы случайности, установления приемлемого баланса рационализации и свободы. Сегодняшний период, как представляется, вновь оказывается лицом к лицу с аналогичной проблемой, и несмотря на структурное сходство, условия возникновения этой проблемы достаточно сильно отличаются от условий конца XIX века. Новый «прорыв к настоящему» востребуется и совершается на фоне изношенности традиционных форм организации кинематографической образности, на фоне отчетливо проговоренного постмодернистской философией и воспроизводимого рядовым зрителем в непосредственном опыте недоверия к манипулятивному характеру современного аудиовизуального пространства, в особенности в тех его формах, которые существуют как коммерциализированные средства массовой коммуникации. В индексальности «здесь и сейчас» любительского видеоролика, в интерактивности существования в Интернет-среде, где фильм, фотография, личный дневник и т.д. обретают существование в результате нажатия кнопок на клавиатуре, где скорость изменений стремительна, но не внеположна индивидуальному действию, современный пользователь возвращает себе некоторую часть утраченной свободы и независимости. И более того, эта свобода и независимость, эта проявленность личного опыта, оказывается принципиальным образом связана с фигурой «других»: со случайным, но всегда уже присутствующим «здесь и сейчас» медийным сообществом зрителей-пользователей, с наличием потенциальных наблюдателей и комментаторов ролика о самом невероятном торнадо уже в тот момент, когда это торнадо одновременно видится и записывается на пленку. Это они должны нажать на кнопку «Replay» и реализоваться в кинематографическом удовольствии от аттракциона, подтверждая таким образом, делая явственным и свободным, один момент из жизни свидетеля случайного события. Зритель современного кино «видим» так же, как зритель самых первых фильмов: это для него организаторами «сеанса» устроен показ и проговаривается комментарий, это ему бесплатно[42] кланяется с экрана «иллюзионист», только что успешно вытащивший кролика из монтажного среза. Однако у современного зрителя есть еще одно существенное преимущество – он может «поклониться иллюзионисту в ответ», обрести форму благодаря возможностям медиа-среды, и если раннее кино частично возвращается к нам сегодня в своей альтернативной утопической линии, побежденной в начале XX века институциональным модусом репрезентации, то более всего оно, наверное, возвращается в этом стремительном обмене поклонами.

---

[41] Ibid. P.224

[42] Необходимо отметить, что демократизм существования кино в Интернете подчеркнуто переживается на фоне коммерциализации «большого кино», так же, как в момент возникновения кинематографа его демократизм переживался на фоне культурных форм, предназначенных для элиты и среднего класса – литературы, театра и даже мюзик-холла.

Можно предположить также, что актуализация этой проблематики применительно к визуальной, кинематографической культуре, повышение чувствительности к случайности и к индексальным знакам, или следам референта, тесно связаны с изменением природы кино, с массовым переходом как в больших, так и в малых кинематографических формах к цифровому изображению, с нарастающим увеличением доли спецэффектов в кино и видеопродукции, а также к изменению способов циркуляции даже классического кино, к его доступности на видео, ДВД и в интернете. Лора Малви пишет свою последнюю на данный момент книгу «Смерть 24 кадра в секунду» уже как бы «из будущего», оборачиваясь назад к классическому кино как к гигантскому архиву времени и пытаясь отыскать в нем «спящие детали» - ждущие того, кто их заметит. Для оживления этих деталей, для поиска ценных мгновений она предлагает множество процедур зрения, выполняемых впрочем уже с помощью новых носителей: это такие процедуры, как повторение фрагмента, замедление движения пленки и даже ее обратная перемотка. Кажется порой, что речь идет о своеобразном «аттракционе теоретика», о поиске в архиве невидимых и бесконечно ценных моментов случайности, о возможности их актуализации во взгляде «обладающего зрителя»[43]. Случайность вновь предлагается на роль «производителя значения», значения особого типа.

А один из самых проницательных исследователей современного кино, Томас Эльзессер, делает предметом внимания в своей глубокой статье о синефилии изменение самого объекта пристрастия нынешних синефилов, изменение с появлением новых медиа темпоральных свойств синефильской эмоции (при том, что по поводу описания предмета страсти синефилов как случайности, незнаковости, кинематографичности самого кино до сих пор традиционно сходились все авторы, высказывающиеся об этом предмете), наконец, именно выход на первый план в синефильской активности альтернативного, часто протестного опыта восприятия во всей его напряженности. По его мнению, традиционная синефилия, всегда уже тронутая разочарованием, всегда обращенная в прошлое («…одна из основных характеристик синефилии, а именно то, что это всегда был жест в отношении кино, обрамленный ностальгией и оформленный с помощью других ретроактивных темпоральностей, удовольствий, тронутых сожалением уже тогда, когда они фиксируются как удовольствия»[44]), уступает место в новых медиа совсем другому типу любви к кино, другому способу реализации желания. Несмотря на то, что обязательные для синефилии и культового отношения к кино «отсрочки» - такие, как отложенность во времени, перемещение в пространстве и сдвиг в регистре интонации или восприятия – сохраняют свое значение, и без них синефильская активность наверное невозможна в принципе, «разочарование» и ностальгия начинают отходить на задний план в процессе циркуляции возлюбленных киноманами объектов в современных средствах коммуникации, на таких носителях как ДВД или в Интернет-трансляции, да и в том же YouTube.

Томас Эльзессер характеризует современную, «пост-авторскую», «пост-теоретическую» синефилию, находящую свой «дом» не в кинотеатре или на кинофестивале, а в чатах и форумах, на сайтах любителей кино, в пунктах ДВД-проката и т.д., как синефилию технологического фетишизма, и выделяет основные характерные для нее процедуры – все они, замечу, выводят на первый план не само кино, но активный индивидуальный опыт его восприятия. «What is most striking about the new cinephilia is the mobility and malleability of its objects, the instability of the images put in circulation, their

---

[43] «Когда фильм приостановлен и фрагментирован из линейного нарратива в набор привилегированных мгновений или сцен, тогда зритель оказывается в силах ухватиться за прежде ускользающий образ, обладать им» - In: Mulvey, Laura. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. L.: Reaktion Books, 2005. P.161.

[44] Elsaesser T. Cinephilia or the Uses of Disenchantment// Cinephilia: Movies, Love and Memory/ Ed. M. de Valck and M. Hagener. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.P. 27.

adaptability even in their visual forms and shapes, their mutability of meaning. But re-framing also in the temporal sense, for the new cinephile has to know how to savor (as well as to save her sense of identity from) the anachronisms generated by total availability, by the fact that the whole of film history is henceforth present in the here-and-now»[45]. Все это делает зрительскую позицию необычайно напряженной и активной даже по сравнению с позицией классического синефила, и кроме того – что очень важно – это открывает дорогу для шага «по ту сторону» сохранения моментальности и случайности как возможностей кинематографического изображения, к уникальности самого зрительского опыта, осознаваемого в этом качестве как ценное приобретение и как поле постоянной борьбы за «точки сборки» индивидуального восприятия. Современная синефилия, как утверждает Эльзессер, «not so much about missing the unique moment, but almost its opposite, namely about how to cope with a flow that knows no privileged points of capture at all, and yet seeks that special sense of self-presence that love promises and sometimes provides»[46]. С изменением качества и характера функционирования кино в новых медиа, с рождающейся на наших глазах иной конфигурацией структурированного и случайного, прошлого и будущего в кинематографической образности и в условиях использования/восприятия кино, по-новому встает вопрос о требованиях к этому восприятию, о его способности отвечать новым условиям и «подтягиваться» в случае, если заданные ими рамки оказываются слишком жесткими. Действительно, одним из наиболее очевидных предварительных ответов на вопрос об изменении этих параметров будет указание на то, что эти требования к восприятию усложняются – несмотря на кажущееся упрощение самих кинематографических форм. Становясь другим, обнаруживая себя в других медиа, кино и к нам предъявляет другие претензии, учит нас большей медийной гибкости, скорости реакций на изменения контекстов, освоению и, насколько это возможно, фиксации некоторой «точки отсчета» новой субъективности, нового понимания опыта в глобальных медийных «потоках».

Эта логика рассуждений отчасти возвращает нас к разговору о скорости как важнейшем антропологическом условии модерна, о том, что с самого рождения кино одной из его основных задач была аккомодация человеческого восприятия к измененным условиям существования в городской среде и к скорости новых технологий. Кино учило человека быстрее смотреть, быстрее воспринимать информацию, быстрее двигаться в убыстряющихся ритмах измененных пространств жизни и работы. И сегодня сама возможность современного кино в версии блокбастеров, фильмов катастроф, фантастических зрелищ любого рода основана на нашей привычке к подвижному виртуальному взгляду, на нашей способности аккомодации к невероятной визуальной динамике, выражающейся и в движении камеры, и скорости монтажа, которая выросла в разы за последние десятилетия. Новейшее высокотехнологичное «кино аттракционов» все время тестирует эту нашу способность, развивает ее, требует от зрителя взятия все новых порогов чувственности – можно привести в пример хотя бы недавние изменения в звуковом аппарате кино, появление систем Dolby Surround и переключение современного, особенно фантастического, кинематографа на такие звуковые ряды, которые зачастую складываются из полностью синтезированных, не соотносимых ни с какой «реальностью» звуков – однако мы немедленно привыкли не только к восприятию фильмов в современном объемном пространстве кинотеатра, где на нас обрушиваются звуковые волны, опережающие образ[47], но и к адекватному пониманию этой звуковой палитры.

Кино все время тестирует нашу способность ускорения, развивает ее, все время требует от зрителя взятия новых порогов чувственности – так же, как требует адаптации восприятия вся преобразованная реальность медиа в целом. Но здесь мы тоже

---

[45] Elsaesser T. Cinephilia or the Uses of Disenchantment. P. 38.

[46] Ibid. P.39.

[47] См. об этом подробно: Подорога В. Блокбастер. Поэтика разрушения//Фантастическое кино. Эпизод первый. С. 274-294.

сталкиваемся с тем, что первый период аккомодации совсем не равен качественно второму периоду, что, используя раннее кино и понятие аттракциона как инструмент для анализа современной антропологии восприятия, мы обязаны принимать во внимания комплексный и проблемный характер последней, ее, в значительной мере, определенность прошедшим «столетием ускорения». Исключительный по новаторству шаг в этом смысле делает Вивиан Собчак в своей статье в сборнике «Кино аттракционов: перезагрузка», когда она обращается к анализу очень распространенных в современном кино, особенно в китайском зрелищном эпосе, аттракционов с замедлением движения – почти, но никогда не доходящим до полной неподвижности. По мнению исследовательницы, современное кино, увиденное сквозь призму теории аттракционов, серьезно указывает нам на проблемы с параметром скорости, которая перестает ощущаться после какого-то предела, так же, как все новое и удивительное, то есть сам аттракцион, перестает удивлять и становится обыденностью с каждым разом все быстрее, порождая множественные социальные и антропологические негативные эффекты. «С помощью кинематографической технологии, предельность замедления внезапно открывает для нас не только радикальную энергетику и микро-уровень движения, которые мы проживаем, хотя не можем схватить – но она также вопрошает, открывает и разворачивает перед нами предельную узость диапазона нашей антропоцентричной ориентации и привычной перцепции «бытия в мире»[48]. Значительная часть аттракционов современного кино рассматривается В.Собчак, таким образом, как симптом неблагополучия и вместе с тем как призыв, или подарок, кинематографической технологии не успевающему за ней зрительскому восприятию – замедление как открытие иной сущности движения, и как возможность иного взгляда, иного переживания пространства и времени. «Мы можем сказать, в этих обстоятельствах, что нарратив «поставлен на место». Укорененное в радикальной инаковости, замедление движения урезает антропоцентричную темпоральную важность нарратива, открывая время-пространство physis, которое «за пределами» и в то же время «в основе» любого человеческого восприятия и устремления»[49]. Осмелюсь предположить, что исследования современной антропологии зрительского восприятия еще уделят немало внимания и этому, и всем обозначенным выше пунктом, потому что отвечать на эти вопросы означает фактически отвечать на вопрос о том, как мы живем, как мы видим и что с нами будет.

Свою статью я начинала с YouTube, им же хотелось бы и закончить. Раннее кино как теория настоящего изрядно «исправляет оптику», позволяет разглядеть не только себя как историко-теоретический феномен в современных культурных формах и антропологических задачах. Оно позволяет также, к примеру, понять нюансы того, как оно само в этих формах сегодня существует. И бесспорно ауратичный характер раннего кино (чего стоит одна только полустертая или обгоревшая пленка, свидетельствующая о том, что экземпляр фильма дошел до нас чудом), и многочисленные вздохи зрителей по поводу Самого Первого Ролика в истории (все время какого-то нового), и тому подобное, первым делом побуждают описать его как ностальгический феномен, а все зрительские реакции подверстать под мифологизированное представление о ностальгии современного человека по потерянному раю. Однако что-то решительно не дает это сделать, и виной тому не только стремительная темпоральность просмотра кино в YouTube. «Ностальгическая» эмоция в восприятии раннего кино в этом депсихологизированном медиуме очевидно столь же мимолетна, сколь мимолетны там все остальные эмоции. «Ностальгия» в этом месте сама есть аттракцион: достаточно влиятельный и эффектный аттракцион, побуждающий десятки и сотни зрителей ахнуть, оставить под фильмом Люмьеров восхищенный комментарий и поспешить дальше. Этот аттракцион у большинства зрителей называется очень точно – «машина времени». Другой аттракцион, еще более сложного свойства, аттракцион, соблазн увидеть который как переосмысление

[48] Sobchack V. “Cutting to the Quick”: Techne, Phisis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion//The Cinema of Attractions Reloaded. P. 344
[49] Ibid, P. 345.

понятия реальности, был очень велик – это уже описанное в начале статьи «Землетрясение в метро» студии Юниверсал, или реконструкция цунами на моделях, или любой другой фильм, восходящий в своей основе к «Делу Дрейфуса» и «Извержению вулкана на острове Мартиника». Смотреть эти фильмы, радоваться им или их критиковать заставляет не правдоподобность или неправдоподобность иллюзии, а производимый на зрителя эффект удивления, заставляющий сначала вскрикнуть от того, что на экране на тебя валится цистерна с горючим, и только потом понять, что эта цистерна прикреплена к декорациям, а «у тебя» в руке видеокамера, на которую «ты это снимаешь». Ну и так далее. Раннее кино удивительным образом оказалось все про настоящее, все про сейчас, все про нашу теорию и немного про нашу историю – и, надеюсь, навсегда таким останется.